

**UNIVERSIDAD DE COSTA RICA  
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO**

**UNA APROXIMACIÓN CRÍTICA A LOS SENTIDOS DE LA  
MUERTE EN LA LITERATURA GRIEGA ARCAICA**

**Tesis sometida a la consideración del Programa de Estudios de Posgrado  
en Literatura de la Universidad de Costa Rica, para optar al grado  
y título de Maestría Académica en Literatura Clásica**

**GUILLERMO GONZÁLEZ CAMPOS**

**Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica  
2010**

*Τῆ Ἰουδίθ καὶ τῷ Δανιήλ, τοῖσι μύθοισιν ἄλγε' ἔχουσιν.*

**Esta tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Literatura de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado de Magister Litterarum en Literatura Clásica.**

---

**Dr. Sergio Rojas Peralta**  
**Representante de la Decana del**  
**Sistema de Estudios de Posgrado**

---

**M. L. Manuel Alvarado Murillo**  
**Director de Tesis**

---

**M. L. Ivonne Robles Mohs**  
**Asesora**

---

**Dr. Manuel Antonio Quirós Rodríguez**  
**Asesor**

---

**Dr. Bernal Herrera Montero**  
**Representante del Director del**  
**Programa de Posgrado en Literatura**

---

**Guillermo González Campos**  
**Candidato**

# Índice

<b>Resumen</b> .....	v
<b>Lista de mapas conceptuales</b> .....	vi
<b>Lista de abreviaturas</b> .....	vii
<b>Consideraciones previas</b> .....	1
1. Introducción .....	2
2. Los enfoques fundamentales.....	8
<b>El origen de nuestra certeza</b> .....	22
1. Finitud y determinación .....	23
2. Muerte e ideología.....	30
3. Esperanza y paliación .....	36
<b>Aquiles y la sujeción ante el destino</b> .....	47
1. El héroe y la muerte.....	48
2. El consuelo de la memoria.....	62
3. El poema de la fuerza .....	76
<b>El llanto de Odiseo</b> .....	91
1. Escapando de la amarga muerte .....	92
2. Los secretos de Calipso .....	101
3. Desconsuelo y resistencia .....	112
4. El canto del aedo .....	120
<b>La esperanza aprisionada</b> .....	128
1. Preludio a la aflicción .....	129
2. Hijo de la noche.....	133
3. El escudo, el infortunio y la esperanza .....	142
<b>Comamos y bebamos...</b> .....	156
1. ¿Ruptura o continuidad?.....	157
2. Las contradicciones del placer .....	172
3. “Lo más hermoso” .....	187
<b>¿Y si hubiera que concluir?</b> .....	206
<b>Bibliografía</b> .....	212

# Resumen

Este trabajo realiza un acercamiento crítico que explica cómo se constituyó y fijó el sentido de la muerte en la literatura griega arcaica. Parte de la idea de que el conocimiento sobre la muerte es de carácter ideológico y que, a través de dos sistemas diferentes (la esperanza y la paliación), se encuentra íntimamente ligado con conductas prescritas y decisiones normalizadas que constriñen las posibilidades de existencia de los individuos. De acuerdo con lo analizado, en la Grecia arcaica existió un sistema de paliación que, por medio de un andamiaje semiótico que puede denominarse *ideología heroica*, otorga un sentido particular a un tipo de muerte en especial (la muerte en la guerra) con el fin de legitimar la participación de los hombres en las actividades bélicas. De este modo, la “muerte heroica” es un instrumento ideológico que formula una forma socialmente aprobada del morir, la cual prescribe la muerte en la guerra como el ideal al que todo varón debe aspirar. Las obras épicas de esta época se constituyeron a partir de estas ideas. La *Ilíada* enseña que los seres humanos están destinados por los dioses a sufrir la violencia y las atrocidades de la guerra. Desde este punto de vista, Aquiles es el modelo del ser humano que se ve constreñido a morir en la guerra y, como tal, es la imagen de la incapacidad humana de ir más allá de lo que le corresponde. De forma complementaria a la *Ilíada*, la finalidad de la *Odisea* es señalar la contrapartida de la muerte heroica, esto es, las muertes vergonzantes que deben evitarse. Desde este punto de vista, Odiseo constituye el paradigma del héroe que, gracias a su astucia, escapa de la muerte deshonrosa. En Hesíodo, por su parte, subyacen los mismos principios ideológicos. Este autor justifica y legitima, desde un punto de vista religioso, la concepción aciaga de la existencia, al fijarla en la mente colectiva como un hecho normal y natural. Esta concepción era necesaria para que el anhelo de una gloria inmortal y, por ende, el de la muerte en combate resultara deseable. En cuanto a la lírica arcaica, a pesar de haber sido vista tradicionalmente como la contrapartida de la épica, por lo general, no logra plantear un verdadero discurso contestatario de los ideales heroicos. La propuesta del *carpe diem* no es de carácter subversivo, pues no cuestiona las representaciones sobre la condición humana, solo le brinda al individuo una especie de liberación subliminal a la angustia causada por estas ideas. Al final, se concluye que solo en Safo es posible ver una posición divergente del ideal épico.

# **Lista de mapas conceptuales**

1. Delimitación conceptual de la muerte.....	25
2. La muerte como fenómeno discursivo.....	42
3. Delimitación ideológica de la muerte heroica.....	50
4. Fundamentos semióticos e ideológicos de la muerte heroica.....	57
5. Consecuencias conceptuales de la muerte heroica.....	76
6. Dinámica de la muerte, la memoria y el olvido en la <i>Odisea</i> .....	98
7. Estructura ideológica subyacente en el mito hesiódico.....	155

## Lista de abreviaturas

<i>Alc.</i>	Alceo
<i>Anacr.</i>	Anacreonte
<i>A.Pr.</i>	Primeros Analíticos
<i>Archil.</i>	Arquíloco
<i>Bibl.</i>	Biblioteca
<i>Callin.</i>	Calino
<i>Carm.</i>	Carmina
<i>Fab.</i>	Fábulas
<i>Gen.</i>	Génesis
<i>Gilg.</i>	Épica de Gilgamesh
<i>Heraclit.</i>	Heráclito
<i>Hist.</i>	Historia
<i>Hor.</i>	Horacio
<i>Il.</i>	Ilíada
<i>Jn.</i>	Evangelio según san Juan
<i>Od.</i>	Odisea
<i>Ol.</i>	Olímpica
<i>Op.</i>	Trabajos y días
<i>P.Oxy.</i>	Papiro de Oxirrinco
<i>Paus.</i>	Pausanias
<i>Pl.</i>	Platón
<i>Rh.</i>	Retórica
<i>Sam.</i>	Samuel
<i>Sapph.</i>	Safo
<i>Sc.</i>	Escudo
<i>Sem.</i>	Semónides
<i>Symp.</i>	Simposio
<i>Th.</i>	Teogonía
<i>Thgn.</i>	Teognis
<i>Tyrt.</i>	Tirteo

*Escribir para no morir, como decía Blanchot, o quizás incluso hablar para no morir es una tarea sin duda tan antigua como la palabra. Las más mortales decisiones, inevitablemente, permanecen suspendidas mientras dura un relato. El discurso, es sabido, tiene el poder de retener la flecha, ya lanzada, en un retiro del tiempo que es su propio espacio. Es muy posible, como dice Homero, que los dioses hayan enviado las desgracias a los mortales para que estos puedan contarlas, y que en esta posibilidad la palabra encuentre su recurso infinito; es posible que la cercanía de la muerte, su gesto soberano, su relieve en la memoria de los hombres excaven en el ser y en el presente el vacío a partir del cual y hacia el cual se habla.*

**Michel Foucault, «El lenguaje al infinito»**

# Consideraciones previas



El cadáver de Patroclo

## 1. Introducción

Toda aproximación crítica a un texto clásico es siempre una relectura. En efecto, cualquier acercamiento a una obra consagrada como “clásica” por la *tradición* tiene la dificultad de que debe, primeramente, enfrentarse a las categorías esenciales y las escalas de valores creadas por la misma *tradición* en entorno a esta obra. La mayor dificultad que esto conlleva es que la manera como se aprecia un texto no depende, como se ha querido hacer ver, de criterios emanados de la “razón” y la “objetividad”, sino que su interpretación siempre se corresponde, más bien, con esquemas de pensamiento y conocimiento cuya pretensión no ha sido otra que imponer un significado fijo, el cual, en última instancia, provoca la clausura del texto.

Esto es así, y no de otro modo, porque el texto clásico ha servido tradicionalmente como una estrategia ligada a la *fundamentación* y la *legitimación* de una forma particular de escritura. Los clásicos nunca han sido, como lo pretendiera Borges, una obra cuya fuente de sentido es prácticamente inagotable, son más bien obras cuya potencialidad de significación ha sido cercenada en aras de instituir las con un carácter *ejemplar*. Los textos clásicos son un canon “intocable” ante los cuales el lector prácticamente debe “postrarse”, actitud detestable que el mismo Borges censuró en varias ocasiones.

En este sentido, no tiene ningún fundamento afirmar que las pocas obras griegas y romanas que llegaron hasta nuestros días se han

conservado por su valor estético o su “carácter sublime”, mucho menos por la acción del azar<sup>1</sup>. Los textos denominados canónicos tienen este carácter porque la tradición ha fijado en ellos una lectura que hace prevalecer la idea de que encarnan una serie de valores inmutables y objetivos fuera de todo debate, los cuales se corresponden con formas concretas de poder. Por eso, tanto la literatura griega como la latina constituyen un conjunto textual seleccionado, institucionalizado e interpretado a lo largo de muchos siglos, y las instituciones que lo filtraron (la filología alejandrina, la monástica medieval, el humanismo renacentista, etc.) no fueron meras *transmisoras* de textos, sino que fueron un medio de regulación que operó de acuerdo con determinados intereses.

Dentro de dicho contexto, no resulta ocioso preguntarse cuál es la dirección que la relectura de estos textos debe tomar. La respuesta que parece más convincente es la que establece, como principal preocupación del crítico, el quebrantamiento de las interpretaciones autoritarias, lo cual provocaría una apertura del mundo significativo del texto clásico. Sin embargo, esta tarea no ha sido ampliamente asumida; al contrario, en los círculos académicos aún prevalece la pretensión, a todas luces inalcanzable, de buscar la “significación profunda” del texto, el “contenido interior” de la obra literaria. Por citar un caso, este es

---

<sup>1</sup> Se exceptúa el caso de los textos llegados a nosotros no por obra de la *tradición*, sino por causas fortuitas. Tal es el caso de las obras milagrosamente conservadas por los arenales de Egipto.

justamente el objetivo que persiguió Cecilia Rueda González en su tesis doctoral sobre las referencias al quehacer poético en la lírica griega arcaica. Sobre el abordaje metodológico, esta autora señala lo siguiente:

Son los propios textos de los líricos y no interpretaciones posteriores, ajenas, ideológica e históricamente muy distantes, la base de nuestra reflexión y de nuestra búsqueda. No queremos interpretar, es decir, traer a nuestro mundo y a nuestra época, ajustar a nuestros esquemas mentales unos textos que son producto de otro tiempo y de otra cultura. Lo que buscamos es precisamente una palabra autorreferencial, plena de significado solo en su propio contexto, la descripción, explicación y valoración de la actividad poética por parte de quienes la ejercían. No vamos a salir del nivel de lo literal, de lo textual, pues estimamos que esa es para el filólogo la vía más fiable para acceder a un mundo tan distante. (Rueda González 2000, p. 14).

Ya en 1966, Roland Barthes advertía sobre los peligros de pretender una lectura “literal”, que, en última instancia, lo que provoca es la muerte del sentido: *“Es estéril llevar de nuevo la obra a lo explícito puro, puesto que entonces no hay nada más que decir y la función de la obra no puede consistir en sellar los labios de aquellos que la leen...”* (Barthes 1966, p. 75). Es más, la sola pretensión de realizar un acercamiento “literal” al texto literario es síntoma inequívoco de que se está inmerso en un sistema cuya asimilación ha sido tan perpendicular que resulta imperceptible, como lo apunta José Antonio Álvarez:

No parece posible concebir a la literatura como un fenómeno que goza de existencia previa e independiente de la reflexión sobre sí misma, o dicho en otras palabras, no parece viable una aproximación crítica a la literatura que se proclame “virginal”, “pura”, “empírica” o “ateórica”. La literatura no es una realidad preexistente que pueda ser estudiada a posteriori mediante instrumentos que la clarifiquen y desvelen su

funcionamiento; antes bien, es la aplicación de dicho instrumental lo que deslinda los usos lingüísticos literarios de los que no lo son, dando a la literatura carta de naturaleza mutable y relativa. Persistir, pues, en que no solo es posible sino recomendable estudiar la literatura con independencia de paradigmas teóricos equivale a reconocer que se está inconscientemente dominado por el paradigma imperante, tan ubicuo y natural que resulta imperceptible y, por así decirlo, *indoloro*. (Álvarez Amorós 2004, pp. 9-10).

La crítica literaria es un discurso. Aunque se pretenda defender que el crítico, a través de un proceso libre y desinteresado, construye un sistema conceptual universal, transcultural y ahistórico, la realidad es que su palabra, como cualquier otra, es un producto social y, como tal, es generada en un marco reglamentado de escritura. Por eso, la interpretación de un texto clásico nunca es un acto inocente, ni una manifestación de inmaculada objetividad; al contrario, su lectura siempre está inmersa dentro del complejo entramado sociohistórico de la relaciones de poder. Entendido de este modo, el discurso hermenéutico nunca es neutral, sino que, como cualquier otro tipo de discurso, se encuentra, necesaria e inevitablemente, controlado por diversos procedimientos que, en última instancia, responden a unos determinados intereses.<sup>2</sup>

De esta forma, superada –aunque no olvidada– la pretensión de buscar el “sentido-en-sí” de la obra literaria, actualmente se impone una lectura que intente dilucidar los mecanismos de producción de los

---

<sup>2</sup> Al respecto, recuérdese que Habermas, desarrollando ideas de Nietzsche, ha propuesto que todos los procesos cognoscitivos inevitablemente están traspasados y, en algún sentido, dirigidos por intereses, creencias y deseos subjetivos.

discursos y su función histórica concreta y determinante dentro del conjunto de expresiones culturales que los creó y los fijó. Dentro de este contexto, este estudio pretende, por un lado, entender cómo se constituyó y fijó el sentido de la muerte a través de la red de códigos que encausaron la experiencia poética en la Grecia arcaica y marcaron el camino para la creación posterior y, por otro, captar el valor operativo implícito que prevaleció en la normalización de estas conductas con respecto a la muerte. Es justamente el derrotero que Ileana Chirassi Colombo ha señalado para enfrentar el mito griego:

Una vez abandonados los sugerentes caminos del símbolo y de la alegoría que recorrieron tanto antiguos como modernos buscando el significado, el mensaje del relato, del texto, volvemos a encontrarnos con la necesidad de entender en primer lugar la función y los modos del *mytheúein*, hacer, decir, inventar el mito o, lo que es igual, las palabras sobre los acontecimientos de un tiempo anterior, mucho o poco da igual, pero ya concluido. (Chirassi Colombo 2005, p. 51).

Como tal, este estudio se inscribe dentro de las corrientes “críticas” que, en los estudios del discurso<sup>3</sup>, comenzaron a estar en boga a inicios de la década de los noventa y que fueron constituidas a partir de la *Teoría Crítica* de la Escuela de Francfort, la noción de discurso de Michel Foucault y la concepción sobre la ideología propuesta por Louis Althusser. Desde este punto de vista, los productos culturales, el arte incluido dentro de ellos, expresan las contradicciones y la fisonomía del

---

<sup>3</sup> Nos referimos, sobre todo, al trabajo de Teun Van Dijk (2000a, 2000b y 2003).

todo social. Por eso, en este tipo de estudios, se asume que la literatura es una *práctica social*. Con ello, se pretende señalar que más allá de ser un “depósito” de representaciones que *describe* una realidad, la literatura constituye parte de la realidad misma, como un hecho concreto. En otras palabras, la literatura se encuentra inserta en la dinámica social y el crítico no puede de ninguna forma obviar esta situación. Toda obra literaria reproduce o reacciona ante las relaciones de poder que dominan la producción del discurso en la sociedad. Por eso, un enfoque crítico pretende desarrollar un análisis que no solo abarque la dimensión estética de las obras, sino que comprenda el análisis de las prácticas culturales que influyeron en la percepción de lo real manifestada por estas.

Se parte de la idea de que las prácticas discursivas, entre ellas la literatura, tienen efectos ideológicos, pues ayudan a producir y reproducir estrategias de control social en los grupos humanos. Desde este punto de vista, la “objetividad”, normalmente traducida como el “tomar distancia con el objeto de estudio”, no es más que una forma de ignorar el abuso del poder, la dominación y la desigualdad expresadas y reproducidas por medio del discurso. Esta investigación pretende analizar el sistema ideológico que establece las estrategias de control social por medio de las cuales se fijan el sentido de la muerte y el morir socialmente aceptable en la Grecia arcaica. El objetivo central de esta exploración es averiguar cuáles son las formas ideológicas que generan este sentido y con qué intereses concretos se corresponde dicha ideología mortuoria.

## 2. Los enfoques fundamentales

La muerte es, obviamente, un tema que puede abordarse desde distintos puntos de vista. Sin embargo, una revisión de la bibliografía existente, revela que, en lo atinente a la literatura griega arcaica, ha prevalecido la tendencia a centrarse en tres perspectivas:

1. El abordaje cultural, que abarca el estudio de las creencias religiosas sobre la muerte y las prácticas de enterramiento.
2. El abordaje literario, que analiza los relatos y el tratamiento estilístico de las escenas relacionadas con la muerte de un personaje.
3. El abordaje ideológico, que investiga la función social de la muerte dentro del entramado sociohistórico.

A continuación, se realiza un recuento de cada uno de estas categorías.

### *2.1. El enfoque antropológico: La literatura como dato*

La gran mayoría de los estudios que versan sobre la muerte en la literatura griega arcaica forman parte del primer grupo; son trabajos que se han centrado en responder a una interrogante fundamental: ¿Qué pensaban los griegos de esta época sobre la muerte? De ahí que el interés de estas investigaciones ha estado dirigido, en su mayor parte, a recopilar información de índole sociológica que permita reconstruir las prácticas culturales mortuorias que se daban en Grecia durante este periodo. En

general, se trata de estudios que tratan aspectos diversos, pero siempre relacionados, de alguna manera, con el mundo cultural de la Grecia arcaica. Se ha analizado, de este modo, desde las prácticas funerarias hasta las creencias que al respecto de la muerte tenía dicha sociedad. Estas investigaciones suelen aludir a la literatura griega de esta época, principalmente a Homero, pero no asumen, de forma directa, el estudio de ella, pues, para sus propósitos, la literatura es una fuente primaria de información, un dato que, al igual que la evidencia arqueológica de esta época, es útil para comprender qué especulaban los griegos arcaicos al respecto de la muerte, qué rituales practicaban al inhumar un cadáver, en fin, cuál era el estatus sociológico de la muerte en la colectividad griega de ese tiempo.

El antecedente más antiguo de este tipo de estudios es, sin lugar a dudas, la obra ya clásica de Erwin Rohde titulada *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, cuya segunda y definitiva edición data de 1897. Este libro, que abrió brecha en los estudios de Filología Clásica y aún hoy día sigue siendo fundamental en algunos aspectos, trata, como su mismo título lo indica, sobre las creencias que tenían los griegos con respecto al alma y la inmortalidad<sup>4</sup>, la cual, según Rohde, en un inicio, se adscribía, de manera exclusiva, a los dioses y sus elegidos, pero que

---

<sup>4</sup> Una puesta al día del concepto de alma entre los griegos y de su relación con las creencias sobre la vida y la muerte se encuentra en la obra de Jan Bremmer (2003) titulada precisamente *El concepto del alma en la antigua Grecia*. De particular interés para el tema es el capítulo III, el cual se titula “El alma de los muertos”.

luego, gracias sobre todo a los cultos místéricos, fue puesta al alcance de todos. Dentro de esta misma línea, se encuentra la obra *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality* (1921) de L. R. Farnell, quien analiza el culto y la experiencia de muerte de los disímiles personajes que en la Grecia antigua llevaron la categoría de héroes. Ambos libros pueden considerarse como los iniciadores de una tradición que se extiende hasta nuestros tiempos, para la cual la muerte se analiza como un fenómeno circunscrito al ámbito de la religión.

Dentro de esta perspectiva, cabe ubicar el libro *'Reading' Greek Death* (1995) de Christiane Sourvinou-Inwood, el cual recoge una serie diversa de investigaciones sobre las actitudes, conductas y creencias que existían en la Grecia arcaica con respecto a la muerte y los muertos. Su propósito es entender tanto el entramado religioso, social y político de las prácticas funerarias como las diferentes facetas del discurso mortuorio, con el objetivo de reconstruir de la cultura y la mentalidad griega de esta época.

Una obra reciente que se inscribe dentro de este mismo ámbito investigativo es *Los caminos de la muerte* (1995) de Francisco Díez de Velasco, quien, a partir del análisis de algunos testimonios literarios y la iconografía funeraria de la época, estudia las diversas creencias que tenían los griegos sobre el viaje que se debía emprender, una vez fallecido, para llegar al "más allá".

Existe un grupo de estudios que no están estrictamente inscritos dentro de un análisis de tipo religioso, sino que tratan de entender la

muerte desde un punto de vista arqueológico. Su objetivo es conocer, a partir de los restos humanos, las tumbas y las necrópolis, cuáles eran las prácticas funerarias de esta época y la relación que estas mantenían con las creencias de este grupo cultural específico. Como es de suponer, la bibliografía al respecto es amplísima. Sin embargo, existen obras que abordan el tema de forma comprensiva, como *Greek Burial Customs* (1971) de Donna Kurtz y John Boardman y *Greek Way of Death* (1985) de Robert Garland. La obra de Emily Vermeule, titulada *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry* (1979), constituye un caso significativo dentro de este grupo de obras, pues, a través de la confrontación de un material diverso (testimonios arqueológicos, la literatura, la cerámica, etc.) ofrece un panorama general de las distintas visiones sobre la muerte que se encuentran en la Grecia arcaica. Su conclusión de que no es posible agrupar todos los datos de que se dispone en una sola visión armoniosa, permite comprender que, contra la opinión más común, Grecia presenta, como cualquier sociedad, diversas consideraciones con respecto a la muerte, algunas de ellas contradictorias entre sí. El trabajo de Antonaccio (1994), de carácter arqueológico, cabría situarlo dentro de este conjunto, aunque su estudio plantea un interesante diálogo entre los restos materiales y la información presente en los textos literarios, con el fin de determinar el origen del culto a los héroes.

Todos estos estudios constituyen, sin lugar a dudas, un valioso insumo para cualquier investigación que se plantee el tema de la muerte

en la literatura griega arcaica, pero tienen el serio problema de que no abordan la literatura como un objeto de estudio en sí mismo, sino que la asumen como una fuente que permite conocer las prácticas culturales relacionadas con la muerte, el enterramiento, las ideas sobre el inframundo, etc., lo cual, desde nuestro punto de vista, parece ser una empresa necesaria, pero sumamente limitada, pues no basta con realizar una investigación histórica y cultural de la muerte, también deben identificarse los principios organizadores a partir de los cuales se desarrollaron las creencias sobre ella, considerar las bases ideológicas a partir de las cuales se constituyó el discurso mortuorio. La literatura se encuentra inserta dentro de la dinámica social y el analista no puede, de ninguna forma, obviar esta situación. Como se dijo antes, toda obra literaria recrea o subvierte las relaciones de poder que dominan la producción del discurso en la sociedad. Por eso, no puede suponerse que esta reproduce, como si fuera un simple "espejo", las prácticas culturales de una época.

Además, tratar a la literatura como un dato conlleva casi de forma inevitable asumir posiciones positivistas propias de corrientes superadas, como el estructuralismo, pues la asunción de que la obra literaria es un testimonio empírico analizable, supone necesariamente que esta constituye una "realidad" que debe ser observada minuciosamente con el fin de llegar, por medio de la inducción, a generalizaciones que deriven en "conocimiento verdadero".

## 2.2. *El enfoque formalista: La literatura como expresión*

Existe un conjunto de obras que han asumido el tema de la muerte a partir de la literatura misma. En otras palabras, no son obras que estudien la muerte como fenómeno cultural presente en las obras literarias, sino que abordan el tratamiento específico que hace la literatura del tema de la muerte. Las investigaciones incluidas en esta categoría pueden, a su vez, dividirse en dos grupos. Por un lado, estarían aquellas que centran su atención en la *diégesis*, el contenido de lo relatado. Se trata de trabajos que, en muchos casos, están íntimamente ligados a los estudios mitológicos, pues, como se sabe, la literatura y el mito son ámbitos prácticamente indisolubles en la Grecia antigua. Un segundo grupo lo conformarían las obras que analizan la *narración*, la manera como este contenido es relatado.

Dentro del primer grupo, se ubica el libro *Homer on Life and Death* (1980) de Jasper Griffin, el cual reúne trabajos que abordan la significancia y los problemas relacionados con la existencia y la muerte, sobre todo de los héroes de la *Iliada*. El punto más destacable de este trabajo ha sido el desatar una polémica aún abierta en torno al carácter de esta obra épica. La confrontación se debe a que Griffin, inscrito en la misma línea analítica de Redfield (1992), ha propuesto que la *Iliada* no debería considerarse un “poema bélico”, como piensa Moses Finley o Pierre Vidal-Naquet, por citar dos autores sumamente conocidos, sino un “poema de muerte”, pues la obra da un énfasis, que no puede ser casual, al sufrimiento y el carácter

mortal del ser humano. Desde su punto de vista, la guerra constituye un simple trasfondo para la constante aparición de la muerte en dicha epopeya.

La presencia de la muerte en la *Odisea* ha sido abordada, por lo general, dentro de este marco y, como es comprensible, se le ha puesto énfasis al episodio del descenso al Hades y al papel que desempeñan la memoria y el olvido dentro de las ideas mortuorias presentes en este pasaje. Algunos de estos trabajos, como el de Giuseppina Grammatico (1995), prácticamente se quedan en la exposición del relato, otros superan la simple mención de los hechos y generan nuevos puntos de vista de temas ya tratados con anterioridad. David Bouvier (1988 y 1999), por ejemplo, ha estudiado las dimensiones políticas y religiosas de la memoria y el olvido en la épica homérica, mientras que Mercedes Aguirre Castro (1999) estudia la estrecha relación que existe entre la muerte y el olvido en las diversas aventuras que constituyen el periplo de Odiseo.

En esta misma línea, Alicia María Atienza (2003) ha analizado cómo el νόστος de Odiseo incorpora elementos simbólicos que ella denomina *thanáticos* como estrategia narrativa para mantener la tensión. La propuesta de esta autora es sumamente interesante, pero algunas de sus tesis son cuestionables, en particular, la sugerencia de que la travesía de Odiseo es una transposición del ritual griego de inhumación. Las interesantes reflexiones hechas por Moreaux (1967) habría que ubicarlas también dentro de este conjunto, aunque su excelente análisis de la

relación que en la épica homérica existe entre la muerte y la noche, las tinieblas, las sombras y las potencias oscuras en general, se encuentra más cercano a los estudios míticos simbólicos<sup>5</sup> que a los literarios. Por último, no puede dejarse de mencionar que existen algunos acercamientos de carácter general que brindan un panorama global de la presencia de la muerte en la épica homérica, como el artículo de Isabel Izquierdo (2003) y las tesis de Milena Ambrosio Telles (2005) y João Miguel Moreira Auto (2006).

El tema de la muerte en la lírica arcaica ha sido poco abordado. Entre los pocos estudios hechos al respecto, se encuentran el artículo “Les premiers lyriques grecs en face de la mort” (1963) de Pierre Mourlon Beernaert y las consideraciones dadas por Francisco Rodríguez Adrados en su libro *El mundo de la lírica griega antigua* (1981). Ambos estudios examinan la presencia e identificación de motivos referentes a la muerte en las obras líricas.

Un segundo grupo de obras ha abordado el tema de la muerte desde una perspectiva estética y formal. Por lo general, son trabajos que versan sobre aspectos muy concretos. La mayoría de estos estudios abordan, sobre todo, problemas de carácter estilístico. Homero y, en específico, su *Iliada* han sido los más abordados desde este punto vista.

---

<sup>5</sup> Contrario a lo que pueda suponerse, la muerte no es tema recurrente desde un punto de vista mítico. Actualmente, las mejores observaciones hechas desde esta perspectiva han sido formuladas por Kahn-Lyotard y Loraux (1992), quienes obviamente no restringieron su trabajo a la época arcaica, sino que abarcaron Grecia de forma global.

Dentro de esta línea, es muy conocido el libro *Verwundung und Tod in der Ilias* (1956) de Wolf-Hartmut Friedrich, el cual estudia la descripción y la estilización de las escenas de violencia y el acto de herir en la *Iliada*. Esta línea ha tenido continuadores en épocas recientes. Martínez Conessa (1996), por ejemplo, ha estudiado las imágenes estilizadas y las expresiones fijas insertas dentro de una estructura rítmica con el fin de demostrar que, en Homero, la muerte constituye un elemento estético de primer orden, y James V. Morrison (1999) ha explorado, desde la perspectiva de la composición poética, la manera como Homero describe el momento de la muerte. El trabajo de Anthony T. Edwards (1984) cabe ubicarlo dentro de este grupo, aunque su análisis no es de corte estilístico, sino más bien funcional. Este autor analizó el uso del término ἄριστος en la *Iliada* y llegó a la conclusión de que esta palabra se utiliza en dos casos diferentes, pero complementarios. El epíteto ἄριστος, por un lado, identifica una supremacía marcial y una preeminencia de carácter político, según la ideología heroica de la *Iliada*, mientras que, por otro lado, se utiliza también para incluir la muerte del héroe dentro del estatus de ἀριστεύς.

Hasta ahora, la única obra<sup>6</sup> que aborda de forma comprensiva el tema de la muerte en la literatura griega arcaica es la tesis doctoral de

---

<sup>6</sup> En el ámbito latinoamericano, se han realizado algunas tesis que tratan el tema de forma comprensiva, como las de Romero Ramírez y Matheus Urbina (1989) y la de Maita Astudillo (1997), pero se trata de trabajos monográficos que dan una relación de diversos aspectos relacionados de la muerte a partir de la bibliografía existente.

Julián Garzón, la cual se titula *La muerte: Psicología y consciencia de la muerte desde Homero hasta Píndaro* (1981). Esta obra, básicamente, elaboró un “índice” del tema en la literatura griega arcaica que recoge todos los casos en que la muerte se encuentra patente de alguna forma. Es un estudio valioso que, como el mismo autor menciona, es de consulta indispensable para cualquier investigación posterior que aborde este asunto. Sin embargo, resulta, desde un punto de vista interpretativo, poco consistente, pues el autor enumera los casos en que aparece la muerte por medio de categorías que más bien podrían considerarse valoraciones morales, como “bien”, “mal”, “pesimismo”, las cuales envuelven una apreciación axiológica del pensamiento griego hecha a partir de cánones que le son ajenos por completo.<sup>7</sup>

Como se puede apreciar, el principal inconveniente que presenta este tipo de obras es la carencia de un análisis de las prácticas culturales que influyeron en la percepción de lo real manifestada por las obras literarias. En otras palabras, existe la necesidad de realizar una lectura de las obras literarias de la época arcaica que, en lugar de centrarse en las estrategias narrativas o la caracterización de los elementos literarios *per se*, los cuales fueron los objetivos de la crítica formalista de comienzos de

---

<sup>7</sup> Esta particularidad no es exclusiva de este autor. De hecho, es tan corriente hablar del pesimismo en obras sobre literatura griega que esta noción puede considerarse “común”. El primero en hablar de un “pesimismo griego” fue Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (1872). Sin embargo, la noción se popularizó gracias a la *Historia de la cultura griega* (1898-1902), obra póstuma de Jacob Burckhardt, quien se relacionó con Nietzsche en la Universidad de Basilea, en la que ambos fueron profesores.

siglo, estudie cómo la literatura disfraza intereses políticos, ansiedades sociales o luchas de diversa índole. No es que deba desecharse el formalismo, es que el analista no se puede dar el lujo de tener una visión descontextualizada, de desconocer la *episteme*, por usar un término de Foucault, que generó el hecho literario.<sup>8</sup>

### ***2.3. La literatura como manifestación ideológica***

El avance más significativo que ha tenido la investigación de la muerte en la literatura griega arcaica desde la perspectiva crítica, es la serie de estudios que se presentaron en un coloquio sobre la ideología funeraria en el mundo antiguo, los cuales fueron recogidas por Gherardo Gnoli y Jean-Pierre Vernant bajo el título de *La mort, les morts dans les sociétés anciennes* (1982). Estos estudios pretendían dar cuenta, bajo la visión conjunta de una “ideología funeraria”, no solo de los documentos arqueológicos y las fuentes escritas, sino también de todos los elementos significativos que, tanto en las prácticas como en los discursos, se relacionaban de alguna forma con la organización social. Sin embargo, como el mismo Jean-Pierre Vernant reconoció en la introducción a esta

---

<sup>8</sup> Desde este punto de vista, no se puede dejar de mencionar el desacierto de la interpretación psicoanalítica que, al considerar el viaje heroico como un arquetipo que manifiesta la dinámica de la psicoenergía en los diversos estadios del proceso de individuación (es decir, la tendencia hacia alcanzar el *selbst*), obvia el contexto en que se produce el relato y desconecta al mito del contexto histórico y social que lo produce. Dicha interpretación lleva, a final de cuentas, a una descripción formal que no toma en cuenta las condiciones de producción del discurso ni las relaciones de poder implicadas en dicho proceso. Resultan más significativas las interpretaciones que develan el dominio simbólico que amalgama las ideas expresadas por el mito narrado en la obra literaria.

memoria, el “acercamiento” no se pudo lograr del todo y los estudios se dividieron en dos perspectivas distintas, según la noción de ideología que cada investigador adoptó. Por un lado, se encontraban quienes asumían la ideología como un sistema de ideas y representaciones propias de un grupo social y, por otro, aquellos que la entendían, más bien, como un conjunto de ideas que legitiman un poder dominante. Desde el primer punto de vista, la muerte era un medio para acceder al conocimiento global de la sociedad, mientras que desde el otro punto de vista, se veía el papel de la muerte dentro del sistema de valores que permitían garantizar el funcionamiento y la permanencia de la organización social.

Dicha escisión permite comprender el significativo viraje que el estudio de la muerte en la Grecia antigua tomó a partir de la línea de análisis que se empezó a desarrollar en Francia tras las investigaciones realizadas por Nicole Loraux, cuyo trabajo, aunque no tenía que ver directamente con la literatura griega arcaica, inspiró la propuesta hecha posteriormente por Jean-Pierre Vernant. Esta autora<sup>9</sup>, en su tesis doctoral titulada *L'invention d'Athènes* (1975), se propuso analizar el componente ideológico que las oraciones fúnebres atenienses presentaban con respecto a la muerte del combatiente. Su trabajo demostró que este tipo de manifestaciones orales articulaban un sistema de representaciones

---

<sup>9</sup> Nicole Loraux tiene también un excelente trabajo sobre la muerte de las mujeres en Grecia, el cual se titula *Maneras trágicas de matar a una mujer* (1989). Este estudio es la base fundamental del artículo de Margarita Garrido (2003) y de varios de los estudios incluidos en el volumen editado por Sònia Guerra Lòpez y Maria Dolors Molas Font (2003).

que ella denominó la “bella muerte” (καλὸς θάνατος). El tema de la muerte hermosa retoma ciertas imágenes presentes en la epopeya homérica y permite comprender cómo la muerte del guerrero se ritualiza y se celebra. De esta forma, a través de la ideología, se legitima la muerte de los jóvenes atenienses en la guerra y se crea un eficaz sistema de cohesión social.

Las principales aportaciones que se han dado desde esta perspectiva se deben a Jean-Pierre Vernant, quien reunió sus múltiples trabajos al respecto en un volumen titulado *L'individu, la mort, l'amour: Soi-même et l'autre en Grèce ancienne* (1989). Este autor, a partir del trabajo de Loraux<sup>10</sup>, analiza cómo las creencias griegas sobre el desamparo de la condición humana obligaron a crear una “respuesta” que solventara el problema de la muerte. Dicha respuesta fue la noción de heroicidad, que le permite al mortal aspirar a una cierta forma de inmortalidad a través de la gloria (el κλέος). Como se verá más adelante, el mayor problema que presenta la visión del erudito francés es la afectividad con que asume el concepto de muerte heroica, lo cual le impide generar una visión crítica de esta. De hecho, parece más plausible considerar que la existencia aciaga era una exigencia requerida por la lógica interna del sistema ideológico, una pieza más en el engranaje construido con el fin de conminar al guerrero a morir en la guerra. De este modo, más que una “respuesta”, la

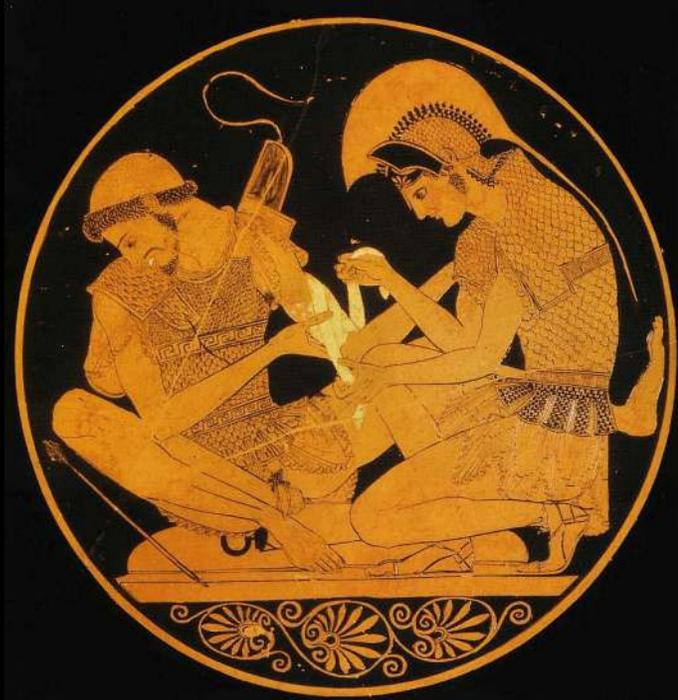
---

<sup>10</sup> No está de más recordar que posteriormente Nicole Loraux no avaló la equivalencia hecha por Vernant entre la “bella muerte” de la oración fúnebre ateniense y la muerte presente en la épica. Al respecto, véase Assunção (1994/1995) e Iriarte (2009).

“muerte heroica” es un instrumento ideológico que opera a través de la construcción de una forma socialmente aprobada del morir, la cual prescribe la muerte en la guerra como el máximo ideal al que se debe aspirar.

Como puede verse, existe, por lo tanto, una carencia de estudios que, por medio de un enfrentamiento con los textos, revele cómo las conductas prescritas y decisiones normalizadas constriñen, en la época arcaica, las posibilidades de muerte de los individuos. Así pues, en la actualidad se impone una tarea compleja que involucra, al menos, dos procesos analíticos interrelacionados. El primero de ellos es la disección de los discursos que a lo largo del tiempo la crítica literaria ha creado en torno a las obras literarias del periodo arcaico, los cuales han establecido los modelos de representación que han sido impuestos como “la” lectura de la épica y la lírica griega antigua. En segundo lugar, debe contrastarse esta lectura tradicional de la obra con el texto mismo a fin de establecer hasta qué punto esta refleja de forma fiel dicho sistema de representaciones. No solo se trata de evidenciar los “dispositivos de poder” de los que hablaba Foucault, se trata también de que las reflexiones sobre textos tan lejanos en el tiempo, pero tan relevantes para entender nuestros modos de pensar y entender el mundo, posibiliten construir un espacio que permita lograr nuevas formas de interpretar y entender la muerte en la literatura.

# El origen de nuestra certeza



Aquiles cura las heridas  
de Patroclo

## 1. Finitud y determinación

La muerte no solo es el fin irreversible de las funciones vitales, también constituye el destino más cierto e ineludible de todos los seres humanos. Es, además, uno de los sucesos que definen la condición específicamente humana, pues, a través de este rasgo, los individuos se identifica a sí mismos y a sus congéneres como humanos<sup>11</sup>. Por eso, la muerte determina el sentido general de la vida, pues los seres humanos, al ser conscientes de que tarde o temprano habrán de morir, viven una existencia amenazada. Así pues, la vida, como diría Sartre, no es otra cosa que una larga espera. No es de extrañar, entonces, que la gran mayoría de los estudios sobre la muerte<sup>12</sup> comiencen señalando que la peculiaridad más apremiante con respecto a ella es la certidumbre que siempre lleva implícita.

La muerte es también un fenómeno social y cultural, pues, por lo general, involucra un sistema de creencias y una serie de prácticas

---

<sup>11</sup> Tradicionalmente, se ha considerado que la conciencia de muerte es un rasgo particular de los seres humanos y una de las características que lo distinguen de los demás seres. Sin embargo, estudios recientes en el campo de la etología han señalado que existen otras especies que son capaces de percibir la muerte. Carmen Maté (2005), por ejemplo, analiza el caso de los gorilas, los chimpancés, los elefantes y algunos cetáceos.

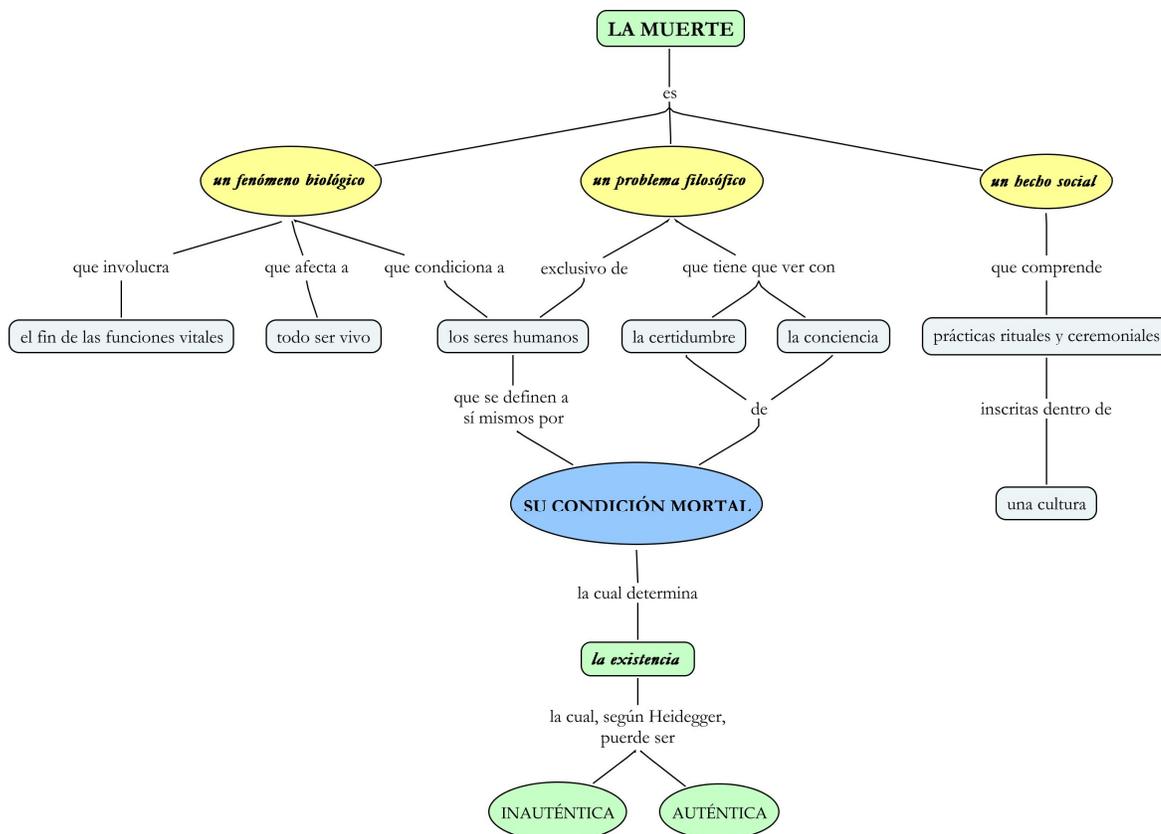
<sup>12</sup> La bibliografía sobre la muerte y el morir es vastísima; sin embargo, algunos libros pueden ser útiles como orientación bibliográfica inicial. Para un acercamiento "multicultural" a las distintas formas de entender la muerte, consúltense *Los significados de la muerte*, de John Bowker, y *Antropología de la muerte*, de Louis-Vicent Thomas. Aproximaciones sociológicas al fenómeno pueden encontrarse en *El hombre y la muerte* de Edgar Morin y *El hombre ante la muerte* de Philippe Ariès. Desde un punto de vista filosófico, resultan útiles, como una primera aproximación, *La muerte* de Vladimir Jankélévitch y *Dios, la muerte y el tiempo* de Emmanuel Levinas.

rituales. Ha sido común considerar que el ser humano ha creado, alrededor de la muerte, una serie de actitudes y conductas con el fin de eludir o, al menos soportar de una mejor manera, la sensación angustiosa que genera el saberse un ser finito. Edgar Morin (1974, p. 83), por ejemplo, señaló que la religión es una forma de canalizar el traumatismo de la muerte. Para él, los rituales funerarios que aseguran la inmortalidad permiten que el individuo se sobreponga a la angustia creada por la inadaptación humana a la muerte. Desde este punto de vista, morir es un suceso que, como indica Diez de Velasco, el ser humano no es capaz de mirar de frente sin sentir el vértigo que su vacío incita:

Preguntarse por la muerte no resulta cómodo; aunque intentemos mirar a otra parte no deja de asaltarnos, en la plena cotidianidad de nuestras rutinas y desencantos, de nuestros vivires alegres o insatisfechos, la atroz inevitableidad del final. El misterio de la muerte corre parejo al misterio del tiempo, que, al ir fluyendo, va erigiendo las bases de la decrepitud. Solo es cuestión de tiempo que seamos cadáveres, lección macabra del reloj, tan presente en los primeros momentos en que este objeto comenzaba a hacerse compañero indispensable de la vida del moderno, reloj calavera, inevitable testigo del tiempo que ha de acabar. (Diez de Velasco 2005, p. 23).

Desde el nacimiento, estamos condenados a morir, de ahí que la preocupación por la muerte es decisiva para la existencia. Por eso, la

muerte suele ser el origen de toda la reflexión sobre la condición humana, que es una condición finita y temporal<sup>13</sup>.



### MAPA CONCEPTUAL 1. Delimitación conceptual de la muerte.

Heidegger (*Ser y tiempo*, § 50) afirmó que la dimensión mortal del ser humano (*das Sein zum Tode* 'ser para la muerte'), su posibilidad de acabamiento, es una parte de esencial suya y constituye su posibilidad

<sup>13</sup> Claro está, existen excepciones. Sócrates y Epicuro en la antigua Grecia y Spinoza en mundo moderno son ejemplo de reflexiones cuyo punto de partida es la vida en lugar de la muerte.

más peculiar. Gustavo Cataldo Sanguinetti (2003), al analizar la concepción heideggeriana, ha propuesto que, a partir de esta idea, las distintas concepciones filosóficas sobre la muerte se pueden clasificar en dos tipos diferentes. Por un lado, estarían los autores que afirman que la muerte es un fenómeno *exterior* a vida, que vida y muerte no *se tocan*, por así decirlo, en ningún momento, pues se perciben como fenómenos completamente opuestos. Según este autor, Epicuro es el autor más significativo que sostiene la absoluta exterioridad de la vida y la muerte. En efecto, la conocidísima afirmación epicúrea<sup>14</sup> de que no hay que preocuparse de la muerte porque, cuando existimos, esta no está presente, y cuando esta está presente, nosotros no existimos, abre una brecha infranqueable entre la vida y la muerte.

Pero dentro del pensamiento contemporáneo (Bergson, Dilthey, Heidegger y Simmel, por ejemplo) ha prevalecido la idea de que la muerte forma parte de la *interioridad* de la vida. En otras palabras, la muerte no es algo extrínseco a la existencia, sino una estructura inmanente a ella. Desde este punto de vista, la muerte no es solo un acontecimiento, algo que le *pasa* a los seres humanos, es esencialmente una determinación de su existir. Los humanos no solo piensan cómo van a vivir, también se preocupan por cuándo y cómo van a morir. En definitiva, como lo señala

---

<sup>14</sup> La frase se encuentra en la *Carta a Meneceo*, conservada por Diógenes Laercio (*Vitae philosophorum*, 10.122-134).

Mijaíl Málishev, la muerte no es tanto un hecho como un proceso que acompaña la existencia del ser humano:

La muerte se percibe no como la conclusión de un ciclo o un hecho localizado en un momento dado y que, por consiguiente, caracteriza solo ese momento, sino como una posibilidad siempre presente en la existencia humana. *Homo sapiens* es la única especie que se ve acompañada toda su vida por la idea de la muerte. Esta no es solo un hecho que acaece inevitablemente en el orden necesario de los procesos naturales, sino una posibilidad siempre presente y conexas con todas las otras posibilidades de la vida. (Málishev 2003, p. 52).

Vida y muerte, entonces, forman una dicotomía indisoluble y un concepto presupone necesariamente al otro. Toda concepción acerca de la muerte presupone, por lo tanto, una concepción determinada acerca del sentido general de la existencia.

Así pues, para Heidegger, lo importante no es el acto mismo de morir, sino la presencia de la muerte en el *continuum* vital. Por eso, la dimensión mortal del ser humano expresada mediante la frase “ser para la muerte” es parte esencial de este. En terminología heideggeriana, la muerte es un *existenciario*, o sea, es el fundamento constitutivo de la existencia en su finitud. De aquí se desprende que es posible plantear una analítica de las actitudes que el ser humano asume ante esta situación.

Según Heidegger, el *Dasein*<sup>15</sup> posee dos modos distintos de existencia. El primero se denomina *inautenticidad* o *impropiedad*

---

<sup>15</sup> El *Dasein* o ser-ahí es el nombre que le da Heidegger al sujeto que se refleja en las predicaciones de su propia existencia.

(*Uneigentlichkeit*) y se refiere al ser humano que está envuelto, absorbido por el mundo, el cual le imprime su dinámica y sus características. El *Dasein*, en este caso, no asume su existencia y se deja conducir por los otros que coexisten con él. Como consecuencia de ello, su existencia no es auténtica porque trata de escapar de la angustia y se refugia en lo que Heidegger denomina el “se” (*das Man*), el mundo tranquilo y acogedor de lo impersonal, colectivo y anónimo. Es decir, en la existencia inauténtica el ser humano se deja llevar, pues es incapaz de establecer una conexión entre los hechos y acontecimientos que producen un verdadero sentido. *Das Man* ha sido interpretado como el “se” que no constituye un verdadero proyecto, pues este no es un proyecto decidido y elegido por alguien<sup>16</sup>.

Opuesto a esta, se encuentra el modo de existencia denominado *autenticidad* o *propiedad* (*Eigentlichkeit*), el cual se logra por medio de la angustia que produce en el hombre la conciencia de su situación en el mundo, la cual, como se vio antes, es finita y temporal y se define por medio de la expresión “ser para la muerte” (*das Sein zum Tode*). Según Heidegger (*Ser y tiempo*, § 53), para que se dé este tipo de existencia, debe darse una “apropiación humana de la muerte”. Con esto, quiere decir que el ser humano debe ponerse en *libertad para la muerte*. Esto no significa que

---

<sup>16</sup> En alemán, la partícula *man*, una derivación del sustantivo *Mann* ‘hombre’, se utiliza para formar las oraciones impersonales. Por ejemplo, *man sagt* ‘se dice’.

el ser humano deba darse a la muerte; es, como lo señala Cataldo, que la muerte debe ser aprehendida como posibilidad<sup>17</sup>:

La fórmula “libertad para la muerte” (*Freiheit zum Tode*) no significa sino aquella forma en que el hombre se libera, se desliga, del estado de perdido en la interpretación pública de la muerte. El hombre, ante la presencia de la muerte, ante la *liberación* de su posibilidad, no solo *singulariza* y *totaliza* su existencia, sino además –y finalmente– puede *ser él mismo*. La presencia de la muerte *autentifica*, por así decirlo, la existencia humana. (Cataldo Sanguinetti 2003, p. 46).

Jean-Paul Sartre (1976, pp. 652-654), en *El ser y la nada*, ha criticado duramente la posición de Heidegger arguyendo que la muerte siempre viene de afuera y, por lo tanto, no se puede esperar la muerte, sino solo una muerte particular. Según este filósofo, nuestra situación se asemeja a la de un condenado al patíbulo que, preparándose para sufrir su suplicio, es abatido por una epidemia de gripe española. En otras palabras, la muerte no es mi posibilidad propia, sino un hecho contingente que pertenece a la factibilidad.

En realidad, la polémica entre los dos filósofos se debe a que ambos poseen concepciones distintas de la muerte y la libertad. Para Sartre, la latencia de la muerte hace que nuestra libertad, nuestra voluntad tengan un carácter percedero; la muerte, por así decirlo, nos hiera, pues amenaza constantemente nuestras posibilidades de existencia. Sin embargo, como lo señala Cataldo Sanguinetti (2003, pp. 45-50), Heidegger

---

<sup>17</sup> Como se verá más adelante, en la Grecia arcaica, la muerte más que como *posibilidad*, es entendida como *necesidad* (aquello que no puede ser de otra manera).

entiende la libertad de un modo distinto, pues, para él, no es la aplicación decidida de la voluntad (un querer, un desear); para él, la libertad se entiende como *ponerse en libertad para*, es decir, como *dejar ser*. Desde este punto de vista, la libertad para la muerte no se entiende como hacer de la muerte un objeto de dominio, sino que se refiere, más bien, a un *abrirse* a ella. Ser libre es abandonar la *clausura*. En efecto, en el momento en que asumo el carácter finito de mi existencia, mis actos comienzan a ser libres y ya no son productos del “se” impersonal del que se habló antes.

## 2. Muerte e ideología

Si como lo establece Heidegger, el *Dasein* solo puede encaminarse a una auténtica resolución del ser-en-el-mundo abriéndose a la posibilidad de no existir “ahí” (la muerte), debe reconocerse que los sistemas de creencias sobre la muerte promueven una existencia inauténtica, pues todos, de una u otra forma, la enmascaran o la eluden. La cotidianidad, por eso, pierde al *Dasein* en la impersonalidad (el “se”, *das Man*), pues presenta el morir como un incidente que lo hiere, pero que no le pertenece ni a él ni a nadie en particular (*Ser y tiempo*, § 51). Heidegger denomina a este fenómeno la caída (*Verfallen*) y lo equipara a una alienación tranquilizadora impuesta por la cotidianidad.

Y es que, en efecto, a lo largo de la historia de la humanidad, la experiencia humana de la muerte se ha visto inmersa dentro de un conjunto de prácticas culturales y sociales que, en lugar de enfrentarla directamente, la han eludido o, al menos, la disfrazan. Todo esto se ha

hecho en aras de suprimir un temor que se supone “universal” y hace pensar que la respuesta natural ante la muerte no puede ser otra más que la huida. Pero el horror a la muerte, como ha insistido Heidegger, no es connatural al ser humano, antes bien es creado por la cotidianidad, por la cultura en la que se encuentra inmerso el individuo<sup>18</sup>.

De ahí que un acercamiento crítico a la idea de la muerte y sus implicaciones no puede limitarse solo a reconocer que hay un lazo indisoluble entre esta y la existencia producido por su carácter irreversible e ineludible. Hay que indagar, además, cuál es el origen de esta verdad intrínseca. En principio, tal y como lo afirma Emmanuel Levinas, parece que la certeza de muerte no es una verdad apodíctica, sino que, más bien, viene dada por la experiencia inmediata:

En un primer momento, parece que todo lo que podamos afirmar y pensar sobre la muerte y el morir, con su plazo inevitable, nos llega de segunda mano. Lo sabemos de oídas o por conocimiento empírico. Todo lo que sabemos de estos asuntos procede del lenguaje que los nombra, que enuncia proposiciones: dichos, proverbios, frases poéticas o religiosas. (Levinas 1998, p. 19).

La muerte, por lo tanto, es conocimiento *ex auditu*, un suceso que

---

<sup>18</sup> La existencia de grupos que intercambian los habituales valores de vida y muerte es un caso que refuerza la idea de que el miedo a la muerte no es connatural a los seres humanos. Algunos grupos gnósticos de la antigüedad, por ejemplo, consideraban al cuerpo una representación de lo mundano y, por lo tanto, una prisión para el alma (que tenía un origen divino). Para muchos de ellos la muerte era la única vía para lograr una verdadera vida. Contemporáneamente, se pueden inscribir dentro de este tipo de creencias las diversas sectas que han promovido el suicidio colectivo, como el tristemente célebre grupo llamado “Puerta del cielo”, cuyos miembros, que se creían extraterrestres, se inmolaron en marzo de 1997.

siempre les acontece a los demás<sup>19</sup>. La muerte es la desaparición de los otros, o sea, solo puede concebirse en relación con el prójimo. Según Levinas, el sentido negativo que se le asigna a esta proviene, precisamente, del hecho de que la muerte afecta nuestra relación con aquel que la sufre, pues esta elimina el movimiento y la capacidad de respuesta.

Debido a lo anterior, debe tomarse como punto de partida que esta dimensión inauténtica de la existencia de la que habla Heidegger se sustenta en una estructura fundamentalmente discursiva y que, por lo tanto, incluye una dimensión ideológica. En efecto, del pensamiento de Michel Foucault se deduce que, en toda sociedad, debe de existir un discurso hegemónico sobre la muerte que domina el manejo socialmente aceptado del morir y prescribe y normaliza una serie de actitudes ante ella. Este pensador francés, en su *Arqueología del saber*, estableció que los discursos son formas históricamente variables de especificar conocimientos y verdades. Los conocimientos son construidos socialmente y reproducidos por efectos del poder en términos de verdad. En otras palabras, los discursos forman, de manera sistemática, los objetos

---

<sup>19</sup> Sin embargo, para Heidegger la muerte es la certeza por excelencia y, por lo tanto, es conocimiento que no viene dado de segunda mano. La muerte sería un *a priori*. En este aspecto, él y Levinas poseen posiciones radicalmente opuestas. Para Heidegger, mi relación con los demás produce una existencia inauténtica, mientras que para Levinas la existencia del ser humano solo puede darse en un contexto en que me relacione con los demás. De hecho, Levinas siempre le criticó a Heidegger que su análisis le pusiera un énfasis excesivo a la relación abstracta con el ser. Para este filósofo francés, el ser humano solo encuentra el sentido del ser en su relación con el otro. De ahí su singular preocupación por la ética.

de los que hablan (la sexualidad, la locura, la muerte, en este caso en particular, etc.) e instituyen una versión particular sobre ellos con efectos reales. De esta forma, los discursos, regulados por la norma deseada por el poder, normalizan a los individuos y crean la homogeneidad social.

Lo anterior implica que el conocimiento sobre la muerte depende de las fuerzas normalizadoras y las matrices institucionales que regulan la producción y autorización del saber sobre la muerte. Existen reglas de formación del discurso de la muerte, las cuales, según el lingüista althusseriano Michel Pechêux, dependen siempre de una ideología. Según este autor, todo discurso depende de unas mismas reglas de selección y determinación que él denomina *formación discursiva*. Este concepto designa, básicamente, un campo de configuración donde se definen las reglas que determinan lo que se puede y debe decirse desde una determinada posición social. Las expresiones solo tienen sentido dentro de una *formación discursiva*, la cual, necesariamente, se encuentra inserta dentro de una *formación ideológica*<sup>20</sup>. Así, todo discurso materializa una ideología. Por eso, decir que la muerte es un fenómeno discursivo equivale, en gran medida, a decir que la muerte es una construcción ideológica que posee un carácter artificial. De ahí que el temor que obliga “apartarle la cara” a la muerte y caer en una existencia inauténtica, en

---

<sup>20</sup> Sobre Pechêux y sus nociones de *formación discursiva* y *formación ideológica*, véase Eagleton (2005, pp. 251-253) y Cros (1986, pp. 55-66).

lugar de ser una reacción “natural”, es una construcción la ideología, la cual, como se verá, instituye tanto el miedo a la muerte como su calmante.

Al respecto, hay que tener en cuenta que, según Althusser, la ideología no es una “colección de representaciones” o un “conjunto de proposiciones falsas”, sino una “práctica social”. Esto significa que la ideología tiene, por así decirlo, un carácter performativo y produce relaciones reales vividas por los sujetos insertos en las estructuras de poder. En esta teoría, la ideología es la materia que nos hace ser lo que somos, nos *constituye* (o mejor aún, nos *instituye*) nuestra identidad. Lo anterior se debe a que el sujeto adviene como tal, justamente, por la ideología, pues esta es la responsable de organizar las prácticas significantes que constituyen a los seres humanos en sujetos sociales.

En consonancia con lo anterior, Cros (1997, pp. 9-10) ha señalado que la cultura es el lugar donde el dominio ideológico se presenta con mayor eficacia. Pues, por la ideología, el individuo se ve conminado a asumir la representación colectiva construida por esta. En efecto, el individuo, al ocupar dentro de un determinado contexto social el papel de *sujeto cultural*, declina sus caracteres propios a favor de un conjunto de caracteres ajenos. El *sujeto cultural* es una formación simbólica y discursiva que se corresponde con determinados condicionantes sociohistóricos y “toma posesión”, por así decirlo, de la subjetividad individual. Este, entonces, se ve alienado, “fuera de sí”, poseído por la impersonalidad, en la terminología heideggeriana, y su actuar ocurre bajo una serie de

restricciones que no le son propias y que se han asumido en aras de la sociabilidad. Esto significa que la ideología de la muerte no se relaciona con conjuntos de concepciones sobre el morir, sino con intereses concretos que, insertos en la dinámica social, hacen prevalecer un morir socialmente aceptado que constriñe las posibilidades de los futuros difuntos.

Esta idea de que la muerte es, sustancialmente, un construcción cultural y social se encuentra manifiesta en el trabajo pionero del historiador francés Philippe Ariès (1977, 1982), quien, en *El hombre ante la muerte* y *La muerte en Occidente*, ha analizado cómo, desde la Edad Media hasta la actualidad, la muerte y el morir han sido controlados por medio de dos concepciones distintas que él ha llamado la *mort ensauvagée* y la *mort apprivoisée*. Según este autor, en la muerte “salvaje”, propia de la sociedad moderna, el moribundo no tiene control sobre su proceso de muerte y este no involucra a otros ni evoca emociones fuertes. De hecho, normalmente ocurre en condiciones solitarias y regidas por extraños, como el contexto de los hospitales, donde el morir se ha vuelto una rutina y, por ello, el control de la muerte se ha burocratizado. Es una muerte más “soportable” para los sobrevivientes del difunto. Opuesta a esta, la muerte domesticada (o “amansada”) de la era premoderna suponía una mayor autonomía del moribundo, quien, de forma pública, disponía de sus últimos días y conducía los rituales de despedida rodeado de sus familiares y amigos cercanos. Ariès exhorta a regresar a la muerte domesticada, pues considera que la muerte “salvaje” es inhumana.

Muchos han criticado esta inclinación subjetiva y han señalado que sus escritos poseen una consideración demasiado romántica y una inclinación emocional y afectiva hacia este tipo de muerte. Sin embargo, de su trabajo, lo relevante es la comprensión de los procesos sociales que involucraron un cambio en la concepción de la forma socialmente aceptable de morir<sup>21</sup>.

### 3. Esperanza y paliación

Ahora bien, ¿de qué manera logran la ideología y la cultura establecer una forma de control social sobre la muerte? Louis-Vicent Thomas (1991, pp. 139-140), al analizar de forma somera las principales escatologías, ha incluido la mayoría de estas dentro de la lógica de los *sistemas de esperanza*. Según él, casi todas las corrientes religiosas se basan en la certidumbre de que hay algo después de la muerte, o sea, en la creencia en un *más allá* trascendente, el cual, de acuerdo con Eliade (1978a, p. 185), míticamente se ubica casi siempre en la luna o bajo la tierra<sup>22</sup> y, por ello, están relacionados con el simbolismo selénico y ctónico. Los sistemas de esperanza involucran una completa negación de la muerte, pues no la asumen como una extinción o aniquilación, sino como una modificación del plano vital. En estos casos, la muerte no es asumida como tal; es, más bien, vista como un tránsito, un viaje. Por eso, en estos

---

<sup>21</sup> Al respecto, véanse las consideraciones hechas sobre este asunto por Hart, Sainsbury y Short (1998, pp. 66-67).

<sup>22</sup> En occidente, la idea de una morada celeste de los muertos es más bien tardía. Al respecto, véase Morin (1974, pp. 156-157).

sistemas de creencias, la defunción está acompañada, normalmente, por un complejo proceso ritual y ceremonial que debe cumplirse a cabalidad, con el fin de que el muerto realice el tránsito de forma correcta y asuma su nueva posición. En muchas culturas, si el ritual de enterramiento no se realiza o si se realiza mal, el muerto no puede lograr el estatus adecuado en la otra vida. Así pues, los enterramientos vienen a ser un *ritual de paso* más, una forma de exorcismo que cierra el ciclo de la vida<sup>23</sup>.

Hay, pues, en los sistemas de esperanza, la idea de una “vida en la muerte” que involucra una especie de inmortalidad. Sin embargo, es común que tal vida ultraterrena no esté garantizada para todo el mundo o, al menos, no sea igual para todos los miembros de la sociedad. En la isla de Flores<sup>24</sup>, por ejemplo, el gran volcán Keli Mutu tiene tres cráteres y en cada uno de ellos hay un lago con un color de agua diferente. Los nativos creen que las almas de los muertos van a estos lagos distribuidos de la siguiente manera: los pecadores van al lago negro, los jóvenes, vírgenes y puros van al blanco, mientras que quienes mueren naturalmente a una edad muy avanzada, van al lago de aguas verdes (Cotterell 1999, p. 210).

Normalmente, el sistema ofrece la esperanza de una vida *post mortem*, pero restringe las posibilidades de obtener el “otro mundo” por

---

<sup>23</sup> Con todo, no se olvide que este tipo de prácticas no son universales. Hay pueblos, como los senoi y los takkui de la península Malaya, que no entierran a sus muertos ni realizan ninguna ceremonia fúnebre conocida. Cuando uno de ellos muere, dejan el cuerpo y huyen del lugar. Al respecto, véase Karacic (2006).

<sup>24</sup> Flores es una isla de Indonesia.

medio de una serie de requisitos que deben cumplirse en vida. Por eso, aunque las formas de la ultratumba son variadas y los mecanismos de selección disímiles, las moradas de los muertos podrían clasificarse por medio de un *continuum* que va desde aquellas donde el más allá es de carácter aristocrático<sup>25</sup> a las que suponen un acceso más democrático al “descanso eterno”. Las sociedades de la Melanesia, por ejemplo, tienen concepciones sumamente aristocráticas del más allá. En muchas islas, solo ciertos dignatarios tienen acceso a este y la gente común tiene pocas esperanzas *post mortem*. En Tonga, incluso, se dice que carecen de alma, pues fueron creados a partir de insectos<sup>26</sup>.

A esta concepción aristocrática de la ultratumba se oponen las concepciones democráticas, las cuales no hacen ningún tipo de discriminación o, al menos, abarcan un espectro mayor de personas. Los bribris<sup>27</sup>, por ejemplo, consideran que todas las personas cuando mueren regresan a *Sulàwastëwa* (el lugar de Sula', el formador de los seres humanos). Se exceptúan los asesinos, cuyas almas van al sol y nunca más vuelven con Sula' (Jara 2003, p. 199)<sup>28</sup>. Al parecer, este es también el caso

---

<sup>25</sup> Normalmente, en estos casos el “otro mundo” está restringido a un estrato social en especial, como los militares, los gobernantes, los sacerdotes, los iniciados o los “elegidos”.

<sup>26</sup> Al respecto, véase Couliano (1993, pp. 50-51) y Cotterell (1999, p. 229).

<sup>27</sup> Pueblo indígena costarricense.

<sup>28</sup> La descripción brindada por esta autora, según indica, fue tomada de narraciones recopiladas por María Eugenia Bozzoli y publicadas en la revista *Vínculos*, vol. 3, núm. 1-2. Laura Cervantes (1993, pp. 218-219), al describir las creencias de este mismo grupo cultural, ofrece una versión en la que el destino *post mortem* “bueno”, por así llamarlo, es mucho más restrictivo: “Solamente las almas de las personas que se comportaron correctamente durante su vida regresan al mundo donde vive Sulà: sabël u a cha, dalo u a cha. Aquellos que no se comportaron correctamente van al mundo de Íshbulu, el cual se encuentra hacia el oeste en un lugar muy alto”. Según esta autora, hay, además

de la religión primitiva judía<sup>29</sup>, deudora, sin lugar a dudas, de las creencias mesopotámicas, en las que todos los muertos, sin ningún tipo de distingo, pasaban a descansar al *Šeol* (שְׁאוֹל)<sup>30</sup>.

En muchos casos, los sistemas de esperanza establecen formas de control social por medio de una axiología que limita el accionar de los seres humanos. De esta manera, la muerte, el destino más cierto e ineludible, se convierte en el pilar que sustenta el control de las acciones humanas, pues la consecución de la vida futura ofrecida depende de qué se haga o se deje de hacer. El ejemplo típico de este tipo de sistema es el cristianismo, que promete una “vida eterna” a quienes cumplan las normas de su sistema moral y tengan fe<sup>31</sup>. Sin embargo, el espectro de este tipo de creencias es amplio y abarca religiones tan variadas como las del antiguo Egipto, las religiones del Libro (Biblia, Corán) y gran cantidad de religiones de los nativos de América, Asia y el África negra. La India, al asumir que se da una serie de reencarnaciones de un mismo principio espiritual, las cuales cesan o continúan según las acciones que se realicen

---

otros destinos posibles. Por ejemplo, los que se ahogan van al mundo de *Dinamū* (jaguar de agua), mientras que los asesinados por un tigre terminan donde *Bóknamā* (primer gran sacerdote que originalmente era un tigre). Desde este punto de vista, el sistema de creencias bribri opera ideológicamente de forma muy similar al sistema cristiano.

<sup>29</sup> Al respecto, véase Graves y Patai (2004, p. 346).

<sup>30</sup> Solo posteriormente este lugar adquirió la connotación negativa que luego heredaría el infierno cristiano. Al respecto, téngase en cuenta el pasaje en que Jacob, al negarle a Rubén el permiso para que Benjamín lo acompañe a Egipto, menciona que si su hijo menor muere, su alma “descendería con pena al *Šeol*” (*Gen.*, 42.38).

<sup>31</sup> La religión cristiana es, claro está, heterogénea y sus diversas ramificaciones divergen sobre el papel que juegan la fe y las acciones en la consecución de la “vida eterna”. No obstante, a grandes rasgos, todos creen que Dios premiará, en el fin de los tiempos, a quienes hayan realizado “buenas acciones” durante su vida terrenal.

en vida, podría considerarse un caso muy especial y poco ortodoxo de este tipo de sistema.

No obstante, existen conjuntos de creencias que no se ajustan a la lógica de los sistemas de esperanza, pues no prometen una vida futura, sino que intentan, más bien, ofrecer un consuelo que ayude a paliar el irremediable destino de la muerte. Justamente por eso, se pueden denominar *sistemas de paliación*. Este tipo de sistemas supone que se puede aliviar el sufrimiento que provoca el saberse finito por medio de la consecución de un logro que perviva a aquel que lo obtuvo. Se trata, a fin de cuentas, de buscar una permanencia que vaya más allá del ámbito de la vida, de la permanencia de lo finito más allá de los límites de su propia finitud.

El caso más conocido es la literatura y el arte en general, los cuales son una creación que sobrevive al autor y lo hace, en cierta forma, inmortal. La idea es que al autor morirá, pero dejará algo de él (su obra, su creación) que pervivirá en el tiempo. El arte, visto de esta forma, es una suerte de consuelo ante la muerte. Según Hannah Arendt (2005, p. 190), *“es como si la estabilidad mundana se hubiera hecho transparente en la permanencia del arte, de manera que una premonición de inmortalidad, no la inmortalidad del alma o de la vida, sino de algo inmortal realizado por manos mortales, ha pasado a ser tangiblemente presente para brillar y ser visto, para resonar y ser oído, para hablar y ser leído”*. No puede dejarse de mencionar a

este respecto la paradigmática oda de Horacio, donde el poeta de Venusia afirma de forma tajante *“no moriré del todo”*:

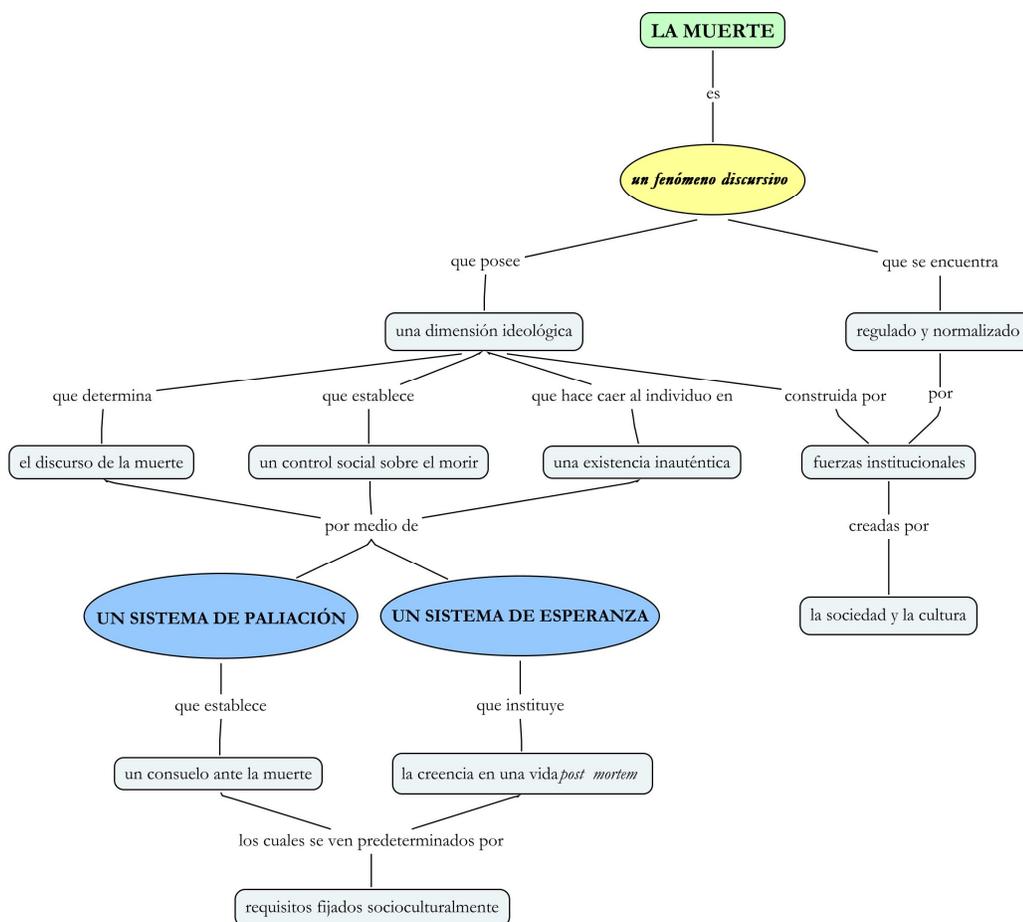
Exegi monumentum aere perennius  
 regalique situ pyramidum altius,  
 quod non imber edax, non aquilo impotens  
 possit diruere aut innumerabilis  
 annorum series et fuga temporum.  
 non omnis moriar multaue pars mei  
 vitabit Libitinam: usque ego postera  
 crescram laude recens, dum Capitolium  
 scandet cum tacita virgine pontifex:  
 dicar, qua violens obstrepit Aufidus  
 et qua pauper aquae Daunus agrestium  
 regnavit populorum, ex humili potens  
 princeps Aeolium carmen ad Italos  
 deduxisse modos. sume superbiam  
 quaesitam meritis et mihi Delphica  
 lauro cinge volens, Melpomene, comam.

He levantado un monumento más perenne que el bronce y más alto que la regia construcción de las pirámides, que ni la lluvia voraz, ni el Aquilón desenfrenado podrán derruir, ni la innumerable sucesión de los años y la fuga de las generaciones.

No moriré por completo y mucha parte de mí se libraré de Libitina; yo creceré sin cesar renovado por el elogio de la prosperidad, mientras al Capitolio ascienda el pontífice acompañado de la silenciosa vestal.

De mí se dirá, por donde resuena el violento Áufido y por donde Daumo, pobre en agua, reinó sobre tribus campesinas, que, llegando a ser influyente, aunque, de origen humilde, trasladé el primero la canción eólica a los ritmos de Italia.

Acepta el honor que mis méritos te han  
procurado y ciñe propicia mi cabellera,  
Melpómene, con laurel de Delfos.<sup>32</sup>



## MAPA CONCEPTUAL 2. La muerte como fenómeno discursivo.

Pero los paliativos son variados. Cualquier acción extraordinaria puede servir para pervivir por medio del recuerdo. Los monumentos y esculturas de personajes “importantes” deben incluirse dentro de esta

<sup>32</sup> Hor., *Carm.*, 3.30. Traducción de Vicente Cristóbal López.

lógica, así como la historia tradicional, la cual tiene por objetivo recordar a los “grandes protagonistas” (sobre todo políticos) de los acontecimientos. La visita a cualquier cementerio con el fin de mirar los monumentos funerarios puede ser, en este sentido, sumamente aleccionadora. De hecho, toda tumba es, en cierta medida, un recordatorio; su característica asociación con el simbolismo lítico lo confirma. La piedra, como recuerda Mircea Eliade (1978a, p. 227), se caracteriza por su “dureza” y “permanencia”: “*Ante todo, la piedra es. Es siempre la misma, subsiste...*”. Es decir, los megalitos funerarios, la tumba de mármol, el monumento de granito evocan la perennidad de la materia y aseguran que aquello que representan nunca será olvidado. Recuérdese que, de acuerdo con este mismo autor, “*la adoración del primitivo va siempre dirigida a algo distinto, que la piedra incorpora y expresa. Una piedra, una roca, son objeto de devoción y de respeto porque representan o imitan algo, porque proceden de otro lugar*” (Eliade 1978a, p. 227).

Asimismo, la progenie tiende a ser vista como una forma de “perpetuarse” a través de la descendencia. En muchos pueblos, por eso, la esterilidad es un estigma social<sup>33</sup> y la necesidad de recordar a los antepasados, una obligación moral. De este modo, el recuerdo de los ancestros, tan importante en muchas culturas, como la romana, no tiene

---

<sup>33</sup> Es dentro de este contexto que debe entenderse el lamento de Abraham por no tener hijos y la promesa de Dios de que su descendencia será tan grande como el número de las estrellas (*Gen.*, 15.1-5). Mucho más significativo es el caso de Absalón, el tercer hijo de David, de quien se cuenta que “*se había mandado hacer un monumento de piedra, el que está en el Valle del Rey, y le había puesto su nombre, ya que no tenía ningún hijo que se lo conservara*” (*2 Sam.*, 18.18).

solo que ver con el la legitimación del prestigio social, también está relacionado con la rememoración de los ancestros. Nuestro apellido, a fin de cuentas, no es más que un recuerdo de nuestro padre, de ahí que, precisamente, muchos de ellos en su origen evocaran su nombre.

Al respecto, no puede dejar de recordarse que, en el *Simposio* de Platón, Sócrates pone en boca de la sacerdotisa Diotima una enumeración de los paliativos que utilizan los seres humanos ante la muerte e incluye, en primer lugar, la reproducción<sup>34</sup>. Sócrates cuenta cómo Diotima, la hetaira que lo instruyó en los misterios eróticos, le enseñó que el amor (ὁ ἔρως) es un deseo, un impulso de procreación en lo bello y, justamente por eso, puede concebirse como un “deseo de inmortalidad”. De esta forma, todos los seres humanos se reproducen estimulados por la belleza y persiguiendo lograr con ello una especie de inmortalidad:

Ἀλλὰ τί μὴν;

Τῆς γεννήσεως καὶ τοῦ τόκου ἐν τῷ καλῷ.

Εἶεν, ἦν δ' ἐγώ.

Πάνυ μὲν οὖν, ἔφη. τί δὴ οὖν τῆς γεννήσεως; ὅτι ἀειγενές ἐστι καὶ ἀθάνατον ὡς θνητῶ ἢ γέννησις. ἀθανασίας δὲ ἀναγκαῖον ἐπιθυμεῖν μετὰ ἀγαθοῦ ἐκ τῶν ὠμολογημένων, εἶπερ τοῦ

---

<sup>34</sup> Pl., *Symp.*, 206b-209e. Este pasaje ha sido un dolor de cabeza para muchos estudiosos de Platón que ven, con cierta razón, una postura diferente a la inmortalidad del alma expuesta en *Fedón*, *Menón* y *Fedro*, obras en las que se expone básicamente un sistema de esperanza. En efecto, si el alma es inmortal, ¿qué necesidad tienen los seres humanos de buscar otra forma de immortalizarse? La cuestión ha tenido diversas explicaciones y ha sido muy debatida. Al respecto, hay que tener en cuenta que los sistemas de esperanza y los sistemas de paliación no son mutuamente excluyentes. De hecho, lo normal es que, aunque uno prevalezca, el otro esté presente en menor o mayor medida.

ἀγαθοῦ ἐαυτῶ εἶναι ἀεὶ ἔρωσ ἐστίν. ἀναγκαῖον δὴ ἐκ τούτου τοῦ λόγου καὶ τῆς ἀθανασίας τὸν ἔρωτα εἶναι.

–¿Pues qué es entonces?

–Amor de la generación y procreación en lo bello.

–Sea así –dije yo.

–Por supuesto que es así –dijo–. Ahora bien, ¿por qué precisamente de la generación? Porque la generación es algo eterno e inmortal en la medida en que pueda existir en algo mortal. Y es necesario, según lo acordado, desear la inmortalidad junto con el bien, si realmente el amor tiene por objeto la perpetua posesión del bien. Así, pues, según se desprende de este razonamiento, necesariamente el amor es también amor de la inmortalidad.<sup>35</sup>

De este modo, los individuos buscan alcanzar la perpetuidad por medio de la generación natural, trascender su individualidad mortal en la perpetuación de la especie. Se trata de trastocar dos conceptos de vida completamente diferentes, que el español no distingue, pero que el griego sí reconoce. En esta lengua, hay dos palabras que significan “vida”: βίος, la vida cuya historia es lineal y se encuentra limitada por un principio y un final, y ζωή, la vida que comparten todas las cosas vivas y es mantenida perennemente por la ciclicidad de la naturaleza.

En el *Simposio*, por último, se reconocen los otros paliativos que han sido mencionados anteriormente. Así, según Platón, es posible apreciar el deseo de inmortalidad de los seres humanos no solo en el impulso por criar y proteger su prole (207a-208b), sino también en el anhelo de la fama póstuma inmortal de aquellos que se sacrifican por los demás (208c-e) y

---

<sup>35</sup> Pl., *Symp.*, 206e-207a. Traducción de M. Martínez Hernández.

en la creación artística y legislativa de quienes son “fértiles” a través del alma (208e-209e).

Para nuestro caso particular, la más relevante de todas estas situaciones es la segunda, pues, como se verá a continuación, ese “amor” por la fama inmortal (κλέος ἀθάνατος), que Platón no duda de calificar de irracional (ἄλογίας), y al cual atribuye la culpa del terrible estado en que se encuentran los hombres, es el pilar ideológico que sostiene las consideraciones sobre la muerte en la Grecia arcaica. Como se verá, la literatura de esta época manifiesta un sistema de paliación que ofrecía la gloria imperecedera, perpetuada a través del canto épico, como un consuelo ante la triste suerte que suponía el destino final del alma.

# Aquiles y la sujeción ante el destino



Príamo pide el cuerpo  
de Héctor

## 1. El héroe y la muerte

Preguntarse por la concepción de la muerte en la *Iliada*, la más antigua manifestación literaria griega, equivale, en gran medida, a preguntarse por el andamiaje semiótico e ideológico al que esta se encuentra indisolublemente ligada. En efecto, en los poemas de Homero, se manifiesta un conjunto de imágenes, representaciones e ideas que le otorga un sentido particular a un tipo de muerte en especial (la muerte en la guerra) con el fin de legitimar la participación de los hombres en la violencia y las atrocidades bélicas. Este constructo discursivo, que bien puede denominarse *ideología heroica*, constituye un conjunto de mecanismos simbólicos que le otorga significado a la inserción de un individuo dentro de la categoría de héroe con el fin de explicar y justificar su muerte en el combate<sup>36</sup>.

De hecho, preguntarse por un héroe, es preguntarse por un tipo de muerte particular. Esto ya lo hacía ver Farnell en 1921, al manifestar que *“the hero in the Greek religious sense is a person whose virtue, influence, or personality was so powerful in his lifetime or through the peculiar circumstances of this death that his spirit after death is regarded as supernormal power, claiming to be revered and propitiated”* (Farnell 1921, p. 343). Esta idea fue

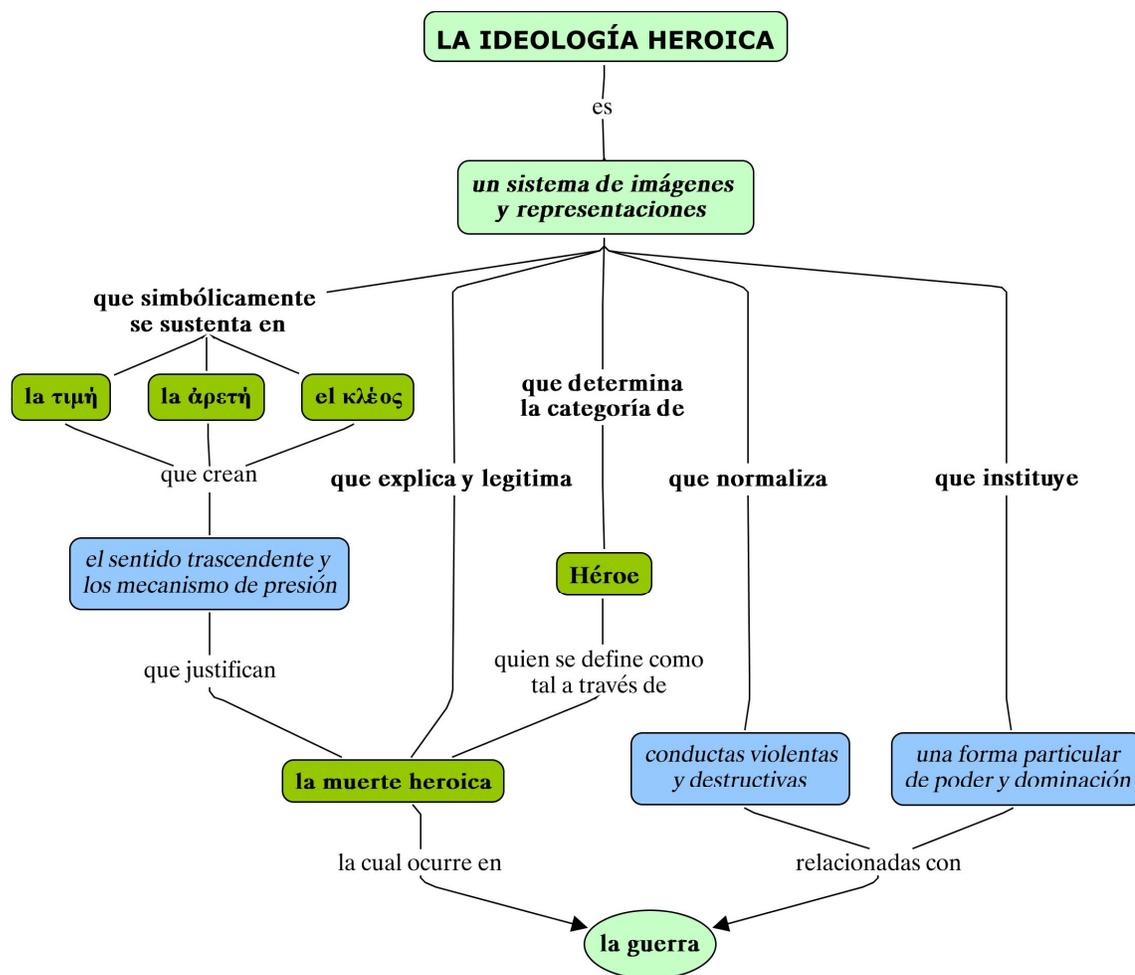
---

<sup>36</sup> No corresponde discutir, de momento, si la obra homérica se constituyó a partir de esta ideología o si lo hizo en contra de ella, pues en ambos casos, al ser el sustrato a partir del cual se constituye el sentido, la obra devela sus límites y contradicciones. Tradicionalmente, se ha sugerido que el propósito implícito de Homero fue promover, a través del establecimiento de un modelo (el personaje de Aquiles) la ideología heroica. Sin embargo, no está del todo claro que Homero sea completamente fiel a dicho sistema de representaciones.

posteriormente confirmada por Angelo Brelich, quien, luego de analizar el poliforme y cambiante carácter de los héroes griegos, concluyó que no se trata ni de dioses caídos ni de seres humanos divinizados, sino de personajes mitológicos cuyo punto de unión se encuentra en su muerte y en el culto funerario con el que son honrados. Es decir, la noción de héroe está ligada de forma indisoluble a una forma específica de muerte. En palabras de Brelich (1958, p. 313), un héroe es *“un personaggio la cui morte ha un rilievo particolare, ha stretti nessi con el combattimento, con l’agonistica, con la mantica e la iatrica, con l’iniziazione nell’età adulta o nei misteri”*. El héroe, entonces, se constituye como tal a partir de su muerte, la cual está, a su vez, ligada al combate en la guerra, pues, en efecto, como lo hizo notar Finley (1961, p. 126), las nociones de “guerrero” y “héroe” son prácticamente sinónimas.

Este ligamen del héroe con la muerte se vuelve más importante si se toma en cuenta que, para Homero, la palabra “héroe” (ἥρως) no designa a un ser extraordinario o, como se pensará mucho después, a un “semidios”, sino que se utiliza para señalar a cualquier hombre libre que participa en la guerra de Troya y sobre el cual cabía la posibilidad de llegar a contarse una historia. Solo por citar un caso de los muchos que abundan, Agamenón, luego de que Aquiles renuncia a su cólera, da un discurso en el que interpela a todos los aqueos llamándolos *“¡Amigos,*

*héroes dánaos, servidores de Ares!"* (ὧ φίλοι ἥρωες Δαναοὶ θεράποντες Ἄρης)³⁷.



MAPA CONCEPTUAL 3. Delimitación ideológica de la muerte heroica.

Por lo anterior, es posible afirmar que la ideología heroica opera mediante la construcción de una forma socialmente aprobada del morir, la cual prescribe la muerte en la guerra como el ideal al que todos deben

³⁷ *Il.*, 19.78. Utilizamos en esta ocasión, así como en las citas posteriores, la traducción de Antonio López Eire.

aspirar. Dicho proceso evidencia una forma de control social, pues conmina a los individuos a entrar en combate y normaliza una serie de conductas violentas y destructivas. En otras palabras, esta ideología estabiliza una forma particular de poder y dominación por medio de la fijación de un sentido a la muerte del héroe, el cual, con base en las observaciones de la mayoría de los estudiosos de la poesía homérica, puede articularse como una estructura mental sostenida por tres ejes interrelacionados entre sí: la ἀρετή, que funciona como principio organizador y estructurante; la τιμή, que a través del presión del estatus social impulsa la acción, y el κλέος, que actúa como principio teleológico, que fija la finalidad trascendental de la muerte del héroe.

La ἀρετή, el ideal de excelencia homérico, constituye, en efecto, el concepto que sustenta la homología universalizante de la muerte heroica, pues es el paradigma que fija los límites de la acción individual. La ἀρετή establece el grado máximo al que al ser humano le es factible aspirar; por ello, determina sus potencialidades individuales. Le indica al héroe el lugar al que puede y debe llegar. Gramaticalmente, el término es un femenino abstracto que deriva del verbo ἀρέσκειν ‘gustar, agradecer, satisfacer’; la ἀρετή es “algo que, en general, gusta” y, por lo tanto, es algo cuya consecución es deseable. En este sentido, la ἀρετή se diferencia, de forma notoria, de la χάρις, la ‘gracia’, porque esta es, por así decirlo, un “regalo” que llega desde fuerzas superiores. La ἀρετή tiene el carácter de mérito individual y las diversas acciones y actitudes que el término

denota (valentía, astucia, elocuencia, prudencia, dignidad, entre otras) remiten todas a un conjunto de valores que, de una u otra forma, están relacionadas con la habilidad en la lucha y la competición y, por ende, su ámbito conceptual está ligado al de la muerte, la cual es la posibilidad más cierta del guerrero. Kerényi ha señalado con gran acierto que la ἀρετή es, básicamente, una “actitud ante la muerte”, una especie de coraje para morir: “[La ἀρετή] significa algo grande, mas solo se significa, se describe y se fija en la representación como actitud pasiva, sí, solo como actitud y no como otra cosa: como actitud, claro está, ante la muerte” (Kerenyi 1999, p. 190). Dicha afirmación es confirmada por Werner Jaeger (1962, p. 25), quien señaló, en su monumental *Paideia*, que las aspiraciones ideales de la ἀρετή solo se materializaban con la muerte del héroe: “En cierto modo es posible afirmar que la areté heroica se perfecciona solo con la muerte física del héroe”.

La ἀρετή es el concepto que vertebra la ideología heroica y a través de cuyos correlatos atributivos (ἄριστος, ἀγαθός y ἔσθλος, entre otros), se compendian las cualidades esperables del héroe, las cuales culminan con su muerte. El verbo derivado de esta palabra, ἀριστεύω, que carece de un equivalente en las lenguas modernas, designa la acción sobresaliente de realizar hechos dignos de recuerdo, o sea, actos inmortales. Motivado por esta noción, la principal preocupación del héroe es dejar una huella imborrable en la memoria colectiva. Esa es la esencia del famosísimo verso que aparece dos veces en la *Ilíada* y que la posteridad convirtió en un lema educativo: αἰὲν ἀριστεύειν καὶ

ὑπείροχον ἔμμεναι ἄλλων (“*siempre ser el mejor y sobresalir de los demás*”)<sup>38</sup>. Anthony Edwards (1984, pp. 61-80) analizó, hace un tiempo, el término ἄριστος, el cual procede de la misma raíz que ἀρετή<sup>39</sup>, y llegó a la conclusión de que este se utiliza en dos casos diferentes (pero complementarios, desde nuestra perspectiva). El epíteto ἄριστος, según él, tiene un uso identitario y otro enfático. En el primer caso, identifica una hegemonía política y una preeminencia marcial, de acuerdo con la estructura ideológica de la *Iliada*, mientras que, en el segundo caso, se utiliza para inscribir la muerte del héroe dentro del estatus de ἀριστεύς.

Pero, en cualquier ideología, la sola existencia de un concepto articulador sería inútil si no existe un mecanismo ideológico que mueva a la consecución del objetivo fijado. En la ideología heroica, ese papel lo cumple la τιμή, cuya vinculación con el concepto anterior se debe a que el comportamiento que, en último término, decidía sobre el grado de ἀρετή descansaba en la τιμή, el reconocimiento que la sociedad le tributaba al individuo. Gabriella di Mauro (1985, p. 25), al comentar la noción de prestigio, señala, precisamente, que “*il meccanismo si presenta lineare: alla diminuzione di ἀρετή subisce un calo pure la τιμή*”.

Para entender mejor el papel de este concepto, debe recordarse que la τιμή no era un valor abstracto, sino que siempre estaba en función de la

---

<sup>38</sup> Este verso es dicho en el canto VI por Glauco, quien menciona que su padre, al enviarlo a luchar a Troya, se lo señaló con insistencia (*Il.*, 6.208). La segunda ocasión en que aparece es citado por Néstor, quien señala que Peleo se lo dio a Aquiles como recomendación (*Il.*, 11.784).

<sup>39</sup> Ambas palabras proceden de la raíz indoeuropea \*ar-, cuyo sentido original está relacionado con la idea de juntura, articulación (nótese su parentesco con el inglés *arm* ‘brazo’).

estima social, estaba fijada por la opinión pública, la cual servía de norma “natural” de las acciones. El héroe estaba constreñido a afirmar su estatus ante la opinión pública, la cual era, por medio del elogio y la reprobación (ἔπαινος y ψόγος), la fuente del honor y el deshonor. Ello justifica la necesidad imperiosa de mostrarse siempre a la altura de la situación. Así pues, el héroe vive en función de su renombre y se ve impelido en el presente por un código que le prescribe una serie de actitudes y conductas. Vernant (2001b), al considerar este aspecto, señaló que la moral griega aristocrática era “*l’arrière-plan*” de la muerte heroica. Como se ha visto, dicho sistema moral se sustentaba en normas consuetudinarias que, ante la ausencia de una autoridad central, aseguraban su cumplimiento no por medio de sanciones físicas, sino a través de mecanismos de presión social que, al definir las acciones dignas de encomio así como aquellas dignas de oprobio, tenían efectos sobre todo disuasorios y preventivos. Precisamente, Dodds (1980, p. 30) señaló que este mundo moral remite a una “cultura de vergüenza”, pues en ella el hombre se ve impelido, sobre todo, por poderes externos al individuo relacionados con sentimientos afines a la dignidad, el pundonor y la ignominia.<sup>40</sup>

La noción de “cultura de vergüenza” fue introducida por la antropóloga Ruth Benedict en su obra *Patterns of culture* (1934), en la cual desarrolla una explicación de las relaciones que existen entre la cultura y personalidad. Según esta autora, existe una relación directa entre las

---

<sup>40</sup> Sobre este punto son esenciales los trabajos de A. W. H. Adkins (1971, 1972a, 1972b).

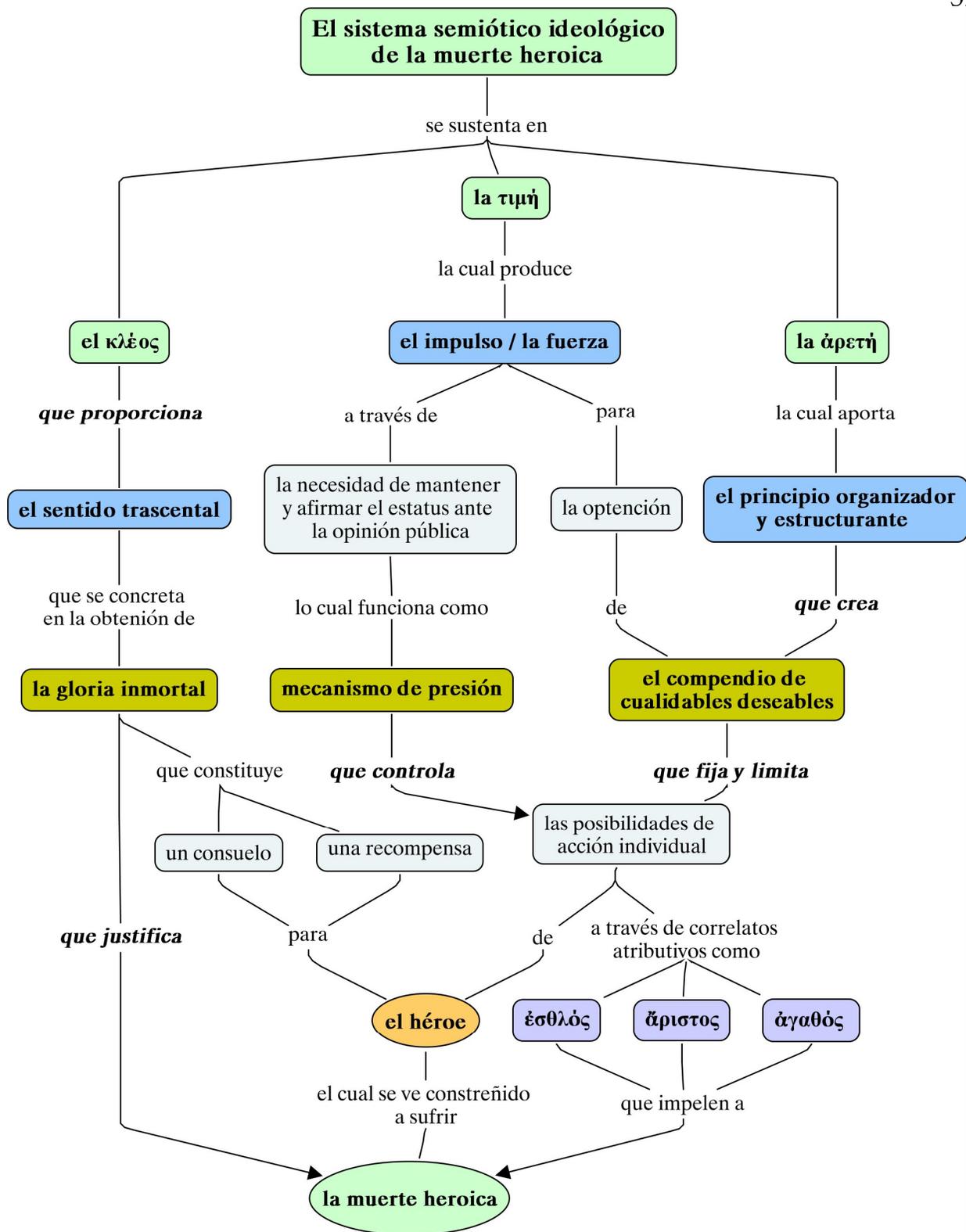
prácticas y las creencias culturales y la personalidad de los individuos. Su posición sugiere que todas las acciones son pautadas por la cultura dentro de la cual se encuentra inmersa la persona. En este sentido, “mis” decisiones nunca son tales, pues están determinadas por el sistema cultural interiorizado por mí. Tal y como se expuso anteriormente, Heidegger calificaría la existencia descrita por esta antropóloga como una existencia inauténtica, ya que, en ella, el individuo se ve dominado por el mundo exterior. Para él, las decisiones que se toman en esta condición no son auténticas, pues no son tomadas por los individuos, sino asumidas por estos. Estas decisiones en realidad son generadas por la colectividad, que él denomina lo impersonal. Para él, la condición de inautenticidad es reprochable y el individuo debe procurar alcanzar una existencia auténtica. Pierre Bourdieu, al proponer la noción de *habitus*, enuncia ideas muy parecidas a esta. Según Bourdieu<sup>41</sup>, los seres humanos actúan de acuerdo con sistemas interiorizados (el “inconsciente cultural”) que definen las condiciones de producción de una determinada práctica social. Este conjunto de disposiciones, denominadas por él *habitus*, permite que las acciones humanas se realicen sin requerir una intención consciente, lo cual equivale a decir que las normas y los valores que regulan nuestro actuar son tácitos y su resultado “espontáneo”, es decir, ambos se encuentran dentro del ámbito de lo consabido. El *habitus* es la naturalización de la arbitrariedad que sustenta el orden social.

---

<sup>41</sup> Sobre Bourdieu y su noción de *habitus*, véase Eagleton (2005, pp. 205-207).

Así pues, la mayor fuerza moral que el héroe conoce no es la conciencia o el temor a Dios, por citar dos casos, sino su honorabilidad ante la opinión pública, o sea, su τιμή. En otras palabras, la presión social se impone sobre el impulso individual, porque la posición y la función social del individuo están conectadas directamente con su prestigio. Por eso, cualquier evento que amenace la respetabilidad del héroe se considera insoportable; como lo señala Jaeger (1962, p. 25), *“para Homero y el mundo de la nobleza de su tiempo la negación del honor era la mayor tragedia humana”*.

Todo lo anterior confirma que el ámbito de acción del héroe era sumamente limitado; de hecho, parece ser que el espacio donde se movía estaba bien definido, primero por la ἀρετή, que fijaba el límite hasta el cual podía y, al mismo tiempo, debía llegar, y luego por la τιμή, que, por la necesidad de ser mantenida, lo disuadía de ciertos actos. Visto de esta forma, el individuo tenía poca o nada de libertad para obrar; aunque en apariencia podía hacer lo que quisiera, teóricamente, al menos, su actuar estaba prefijado absolutamente por la colectividad (sea esta lo impersonal, la cultura, la ideología o el *habitus*). Por lo tanto, las decisiones que tomaba no eran generadas por él mismo, sino inducidas por la manipulación de entes externos.



MAPA CONCEPTUAL 4. Fundamentos semióticos e ideológicos de la muerte heroica.

Un conocido pasaje dentro de la *Iliada* ilustra muy bien esta situación. Se da durante la tercera y más extensa de las batallas narradas en la *Iliada*, cuando los troyanos asaltan la muralla construida por los aqueos para proteger su campamento. Sarpedón, el hijo de Zeus que más tarde morirá a manos de Patroclo, exhorta a su primo Glaucos a avanzar con el contingente licio sobre la muralla y, para tal efecto, le recuerda que el motivo mayor que lo impulsa a luchar en la guerra es la estima social que ambos disfrutan<sup>42</sup>:

Γλαῦκε τί ἦ δὴ νῶϊ τετιμήμεσθα μάλιστα  
 ἔδρη τε κρέασίν τε ἰδὲ πλείοις δεπάεσσιν  
 ἐν Λυκίῃ, πάντες δὲ θεοὺς ὧς εἰσορόωσι,  
 καὶ τέμενος νεμόμεσθα μέγα Ξάνθοιο παρ' ὄχθας  
 καλὸν φυταλιῆς καὶ ἀρούρης πυροφόροιο;  
 τῶ νῦν χρῆ Λυκίοισι μέτα πρώτοισιν ἐόντας  
 ἐστάμεν ἠδὲ μάχης καυστείρης ἀντιβολῆσαι,  
 ὄφρα τις ᾧδ' εἴπη Λυκίων πύκα θωρηκτάων·  
 οὐ μὰν ἀκλεέες Λυκίην κάτα κοιρανέουσιν  
 ἡμέτεροι βασιλῆες, ἔδουσί τε πίονα μῆλα  
 οἴνον τ' ἔξαιτον μελιηδέα· ἀλλ' ἄρα καὶ ἴς  
 ἐσθλή, ἐπεὶ Λυκίοισι μέτα πρώτοισι μάχονται.  
 ᾧ πέπον εἰ μὲν γὰρ πόλεμον περὶ τόνδε φυγόντε  
 αἰεὶ δὴ μέλλοιμεν ἀγήρω τ' ἀθανάτω τε  
 ἔσσεσθ', οὔτε κεν αὐτὸς ἐνὶ πρώτοισι μαχοίμην  
 οὔτε κε σὲ στέλλοιμι μάχην ἐς κυδιάνειραν·  
 νῦν δ' ἔμπης γὰρ κῆρες ἐφεστᾶσιν θανάτοιο

<sup>42</sup> Este discurso de Sarpedón ha sido abordado con detalle por Vernant (2002a, pp. 53-55), quien interpreta que lo primordial para estos personajes no son las ventajas materiales u honoríficas, sino la obtención de la gloria. Los planteamientos del erudito francés han sido fuertemente criticados por Assunção (1994/1995, 2008). Para este autor, lo que está claro en el discurso es que el acto de arriesgar la vida en combate no pretende la consecución de la gloria, sino la obtención de reconocimiento social, poder político y bienes materiales. Silvia Saraví (2002), por su parte, ha abordado con detalle la relación que este pasaje tiene con la narración del deceso de Sarpedón, el cual ella interpreta como una muerte sacrificial.

μυρίαι, ἄς οὐκ ἔστι φυγεῖν βροτῶν οὐδ' ὑπαλύξαι,  
ἴομεν ἢ ἔ τω εὖχος ὀρέξομεν ἢ ἔ τις ἡμῖν.

Glauco, ¿por qué razón exactamente  
somos nosotros dos sobremanera  
estimados en Licia con asientos  
de preferencia y trozos de carne  
selectos y con copas rebosantes,  
y todos como dioses nos contemplan,  
y un enorme recinto disfrutamos  
del Janto a las riberas, tierra hermosa  
de plantío y paniego labrantío?  
Por eso es preciso que estemos  
bien firmes y en vanguardia entre los licios  
y a la batalla ardiente hagamos frente,  
para que así se diga entre los licios  
de compactas corazas portadores:  
“No, ciertamente, como infames mandan  
a lo largo de Licia nuestros reyes  
y ovejas pingües comen y escogido  
y dulce cual la miel vino beben;  
mas, como puede verse, también fuerza  
distinguida poseen, pues que luchan  
entre los licios de primera línea.”  
Mi buen amigo, ¡ojalá, escapando  
los dos sanos y salvos de esta guerra,  
hubiéramos de ser ya para siempre  
exentos de vejez e inmortales!;  
ni yo mismo en la vanguardia lucharía  
en tal caso ni a ti te enviara  
a la batalla que es prez de varones;  
mas ahora, sin embargo, pues las diosas  
funestas de la muerte  
penden sobre nosotros a millares,  
a las que no es posible que un mortal  
consiga escapar o esquivar,  
vayamos, a ver si otorgamos gloria  
a alguien o bien alguien nos la otorga.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> *Il.*, 12.310-328.

De la cita anterior, es significativa la existencia de un choque abrupto entre la dimensión volitiva y la dimensión deóntica del individuo. Sarpedón anhela escapar de la guerra (εἰ μὲν γὰρ πόλεμον περὶ τόνδε φυγόντε) y estar libre de la vejez y la muerte (ἀγήρω τ' ἀθανάτω τε). No obstante, como eso es imposible para los seres humanos, que no pueden huir (φυγεῖν) de las κῆρες θανάτοιο, hay que hacerle frente a la batalla para conservar la estima que se traduce en la obtención de un trato preferencial. No queda más que luchar y esperar a ver si se logra la gloria (εὖχος).

En este punto, habría que agregar que la máxima amenaza a la respetabilidad del héroe, la mayor ofensa a su τιμή, era la feminización. Finley (1961, p. 127) señala que *“había momentos en los cuales incluso el más grande de los héroes conocía el temor; pero entonces bastaba con clamar «¡Cobarde, mujer!» para volverlo a la razón”*. En el canto VII de la *Iliada*, por ejemplo, Menelao, increpa a los héroes griegos tratándolos de mujeres, pues ninguno tiene la valentía de aceptar el reto que acaba de hacerles Héctor:

ὦ μοι ἀπειλητῆρες Ἀχαιῖδες οὐκέτ' Ἀχαιοί·  
ἦ μὲν δὴ λώβῃ τάδε γ' ἔσσεται αἰνόθεν αἰνῶς  
εἰ μή τις Δαναῶν νῦν Ἔκτορος ἀντίος εἴσιν.  
ἀλλ' ὑμεῖς μὲν πάντες ὕδωρ καὶ γαῖα γένοισθε  
ἦμενοι αὖθι ἕκαστοι ἀκήριοι ἀκλεές αὐτως·

¡Ay de mí, fanfarrones,  
aqueas, ya no aqueos!, esto sí  
que será, en efecto, una vergüenza  
de espanto y más terrible que el espanto,  
si ahora entre los dánaos ninguno

va a salir a plantarse frente a Héctor.  
 ¡Mas ojalá que agua y tierra  
 os volvierais vosotros, de ese modo  
 de corazón y gloria desprovistos!<sup>44</sup>

Al respecto, Emily Vermeule (1984, pp. 175-177) señaló que el conjunto de insultos de guerra tenía un repertorio fijo, el cual abarcaba la atribución de debilidad física, la puesta en duda de su linaje y, de forma significativa, la comparación con un infante o una mujer que desconoce los “hechos de la guerra” (πολεμῖα ἔργα). Dentro de dicho contexto, se encuentra la respuesta que, antes de que ambos entren en combate singular, Héctor da a las ofensas que le ha dirigido Áyax Telamonio, quien fue designado por sorteo para luchar contra él:

Τὸν δ' αὐτε προσέειπε μέγας κορυθαίολος Ἔκτωρ·  
 Αἴαν διογενὲς Τελαμώνιε κοίρανε λαῶν  
 μή τί μευ ἤϊτε παιδὸς ἀφαιροῦ πειρήτιζε  
 ἠὲ γυναικός, ἢ οὐκ οἶδεν πολεμῖα ἔργα.  
 αὐτὰρ ἐγὼν εὖ οἶδα μάχας τ' ἀνδροκτασίας τε·

A él, a su vez, le dijo  
 el gran Héctor del refulgente yelmo:  
 “Ayante Telamonio,  
 descendiente de Zeus,  
 caudillo de guerreros,  
 no intentes tentarme en absoluto  
 como a un débil niño o mujercilla  
 que de empresas guerreras nada sabe;  
 que yo bien que soy ducho, sin embargo,  
 en luchas y matanzas de varones.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> *Il.*, 7.96-100.

<sup>45</sup> *Il.*, 7.233-237.

En consonancia con lo anterior, no deja de ser llamativo lo que señala esta autora sobre el verbo δαμάζω y su variante δάμνημι. Estas formas verbales designan tanto las acciones de domesticar un animal y forzar a una mujer como la de dar muerte a un hombre. En la guerra, el soldado caído se torna en la hembra “sometida” o el animal domeñado. En el canto XII de la *Iliada*, una de las razones por las que Héctor decide enfrentarse a Aquiles es justamente que no puede permitir que Aquiles “lo mate desnudo como a una mujer” (κτενέει δέ με γυμνὸν ἔόντα / αὐτως ὥς τε γυναικά)<sup>46</sup>. Así pues, lo que estaba en juego era la virilidad del héroe, el cual, para mantener su honorabilidad y su estatus, debía mantener su respetabilidad masculina y evitar ser “feminizado” por el oponente.

## 2. El consuelo de la memoria

Pero ¿es el prestigio una motivación lo suficientemente grande como para que alguien ofrende su vida en la guerra? Sea cual sea la respuesta, la ideología heroica no dejó solamente a su amparo la “elección” del guerrero, sino que, además, instituyó, como complemento de lo anterior, una noción que recompensara y le diera un sentido a la muerte en batalla. En efecto, este entramado ideológico no solo se sostiene en un sistema moral y en un ideal de excelencia, también se sustenta en la recompensa (o, más bien, el consuelo) de una fama imperecedera. Así,

---

<sup>46</sup> *Il.*, 22.124-125.

esta ideología no solo promueve la muerte en la guerra como la mejor; además, crea un sentido trascendental que justifica la inmolación en el combate: el κλέος, el cual, tal y como lo ha explicado Natoli (2006), se encontraba estrechamente relacionado con el concepto de τιμή por medio de la noción de κῦδος (el reconocimiento que se obtenía por vencer en la batalla), pues este constituía el mecanismo por medio del cual se incrementa tanto la estima social que le tenían los otros guerreros (la τιμή), como las posibilidades de lograr un reconocimiento futuro a través del canto épico (el κλέος).

Héctor, por ejemplo, justo antes de ser asesinado por Aquiles, no concibe otro pensamiento que el deseo de no morir sin gloria o sin esfuerzo (μη μὰν ἀσπουδί γε καὶ ἀκλειῶς ἀπολοίμην); antes bien, espera realizar una gran hazaña (μέγα ῥέξας τι) que llegue a ser conocida por los hombres que vendrán (ἔσσομένοισι πυθέσθαι)<sup>47</sup>. Mucho antes de este pasaje, en el canto VII, Héctor, cuando desafía a los griegos a elegir a uno de ellos para que combata contra él, no deja de señalar que, en caso de que él venza, su fama (κλέος) nunca morirá (ὀλεῖται):

καί ποτέ τις εἴπησι καὶ ὀψιγόνων ἀνθρώπων  
 νηῖ πολυκλήϊδι πλέων ἐπὶ οἴνοπα πόντον·  
 ἀνδρὸς μὲν τόδε σῆμα πάλαι κατατεθνηῶτος,  
 ὃν ποτ' ἀριστεύοντα κατέκτανε φαίδιμος Ἴεκτωρ.  
 ὥς ποτέ τις ἐρέει· τὸ δ' ἐμὸν κλέος οὐ ποτ' ὀλεῖται.

Y algún día podrá decir alguno,  
 aun de los hombres que más tarde nazcan,  
 con nave rica en filas de remeros

---

<sup>47</sup> *Il.*, 22.304-305.

sobre la mar vinosa navegando:  
 “De un varón este túmulo es, por cierto,  
 antaño fenecido a quien otrora,  
 aunque sobresalía,  
 mató el ilustre Héctor.”  
 Así dirá alguno algún día  
 y no perecerá jamás mi fama.<sup>48</sup>

De este modo, el héroe no lucha ni muere combatiendo por amor a la guerra, sino porque esta constituía la única forma de alcanzar el κλέος, la fama que lo hará perdurar en la memoria. El κλέος otorga una especie de inmortalidad y le permite al héroe, superar, de cierta forma, su desdichada condición mortal. Por eso, el héroe es “semejante a los dioses” (ἰσόθεος, θεοειδής), ya que, aunque la inmortalidad física le está negada, pues esta es privilegio exclusivo de los dioses, quienes se definen precisamente como los “inmortales” (ἀθάνατοι), el héroe accede por medio de la fama póstuma a la eternidad<sup>49</sup>. La descripción que de esta situación brinda Jean-Pierre Vernant, que se reproduce a continuación *in extenso*, es sumamente esclarecedora, sobre todo porque, al igual que otros estudiosos<sup>50</sup>, parece ser particularmente afecto a este sistema ideológico:

El verdadero significado de la hazaña heroica es otro y no está relacionado con cálculos utilitarios ni tiene necesidad del prestigio social; más bien es, por así decirlo, de orden metafísico; se aleja de esa condición humana que los dioses han querido

---

<sup>48</sup> *Il.*, 7.87-91.

<sup>49</sup> Sobre el héroe y su relación con este calificativo de “semejante a los dioses”, véase el capítulo III de Griffin (1980).

<sup>50</sup> Jaeger (1962, p. 29), por ejemplo, manifiesta al respecto que “mediante el trueque de esta belleza por la vida, halla el impulso natural del hombre a la propia afirmación su cumplimiento más alto en la propia entrega”.

mortal y sometida como las demás criaturas de este mundo, tras la alegría juvenil, al declive de sus fuerzas y a la decrepitud propia de la vejez. La hazaña heroica hunde sus raíces en la voluntad de escapar al envejecimiento y a la muerte, por “ineluctables” que sean, de ir más allá de ambos. Uno está más allá de la muerte cuando la busca en lugar de padecerla, cuando pone en constante peligro una vida que de esta manera adquiere valor ejemplar, y que será loada por los hombres como modelo de “gloria imperecedera”. Lo que el héroe pierde en honores recibidos en vida se centuplica cuando renuncia a vivir durante muchos años y elige una muerte a edad temprana, en virtud de esa gloria con la que estará aureolada por los tiempos de los tiempos su figura, una vez difunto. (Vernant 2001a, pp. 57-58).

Dicha fama se consigue independientemente del resultado de la pelea, pues no es el hecho de vencer lo que da la gloria, sino el hecho de tener el valor de afrontar el combate, como lo afirma Ernesto Valgiglio (1972, p. 25): “*Scopo delle sue geste e quello di ottenere la gloria e l’immortalità, non solo quando prevale, vincitore, ma anche quando cade vinto dopo avere dato prova del suo valore. Anzi, si può dire che il cadere ucciso è parte essenziale della sua sorte*”. Justamente por esto, Kerényi, al comentar un viejo lema familiar (*Potius mori quam foedari; vicendum aut moriendum*) señala que, en la concepción griega, el lugar del *aut* casi podría ser ocupado por un *et*. En otras palabras, la ideología heroica casi propugna un *vicendum et moriendum*, pues “*a uno le puede caer en suerte la supervivencia, pero no es un bien superior a la propia areté que se muestre una actitud así*” (Kerenyi 1999, p. 190).

La razón por la cual caer derrotado no se considera vergonzoso, se debe a que la causa de muerte, así como muchos otros hechos importantes

de la existencia, se atribuía al destino, un agente externo. La derrota, por lo tanto, no tenía una relación directa con las habilidades o las actitudes del héroe. Los héroes no eran vencidos por su contrincante; eran sometidos por el destino, como bien lo expresa G. S. Kirk:

Los preliminares y las consecuencias de una muerte heroica *eran* importantes –en verdad, en la mortalidad heroica eran en muchos aspectos más importantes que la lucha misma. Luego, en el caso de Héctor, Aquiles, Patroclo y Áyax, no se tiene la sensación de que ser vencido sea en sí mismo un hecho desgraciado, o de que el duelo constituya una prueba crucial de *virilidad*. El sentido épico del destino lo impide. Un hombre moría cuando el destino o los dioses lo querían; su papel consistía en hacer lo más posible, luchar honorablemente (lo que significaba ser lo más desagradable posible para su enemigo sin ofender las convenciones básicas), no tener miedo... (Kirk 1985, p. 337).

De este modo, la muerte en combate se encuentra, para el héroe, dentro del ámbito de lo que “tendrá que ocurrir”. Además, es un hecho contingente que está fuera de su control, pues su acaecimiento es provocado por una fuerza trascendente e impersonal denominada μοῖρα. La μοῖρα no es en Homero, en el sentido estricto, una diosa<sup>51</sup>, sino un “poder” abstracto al que se le responsabiliza de la suerte de cada ser humano. Por eso, lo más adecuado es considerarla parte de los mecanismos de dominación ligados a la lógica de la ideología heroica. Esta palabra, habitualmente traducida como “hado” o destino”, deriva de la raíz indoeuropea \*smer- ‘partir’ y está emparentada con el sustantivo griego μέρος ‘parte, porción’, el verbo latino *mereo* ‘ganar, merecer’, el

---

<sup>51</sup> Posteriormente, esta noción será personificada en la forma de tres diosas, las Μοῖραι.

sánscrito *smárati* ‘recordar’, la raíz hitita *mark-* ‘dividir (un sacrificio)’ y el nombre galo *Rosmerta*, la diosa del abastecimiento y la previsión<sup>52</sup>. El significado de esta palabra pasó de designar una realidad concreta (la “parte” del botín, la “parte” de carne en el banquete) a nombrar, dentro de un contexto religioso, la fuerza divina (luego personificada en una divinidad hostil, casi demoníaca) que determina los momentos más sobresalientes de la existencia humana, desde el nacimiento hasta la muerte.

La μοῖρα es “la parte que me corresponde en la vida”, “lo que me toca vivir” y como tal, se encuentra dentro del ámbito de “lo que no puedo cambiar”, pues está fuera de las posibilidades humanas modificar su designio y, por lo tanto, es el mecanismo ideológico que impele a aceptar sin ningún tipo de cuestionamiento todas las situaciones que se encuentran bajo su poder. Entre este tipo de situaciones, sobresale el momento de la muerte. Que la muerte y la μοῖρα están íntimamente ligadas en la *Iliada* lo confirma el hecho de que el sintagma θάνατος καὶ μοῖρα aparece diez veces a lo largo de la obra<sup>53</sup>. En efecto, la μοῖρα es siempre la culpable de que la muerte “alcance” al héroe, casi puede decirse que es ella quien “asesina” al guerrero<sup>54</sup>. Así, por ejemplo, Licaón,

---

<sup>52</sup> Desde el punto de vista lingüístico, la palabra μοῖρα deriva de la raíz \*smer-, a la cual se le agregó el sufijo -ya. Por una metátesis que regularmente se da en griego en estos casos, \*mor-ya evoluciona a μοῖρα. Recuérdese que las raíces indoeuropeas, de forma regular, presentan una alternancia vocálica e/o.

<sup>53</sup> *Il.*, 3.101, 5.83, 16.334, 16.853, 17.478, 17.672, 20.477, 21.110, 22.436 y 24.132.

<sup>54</sup> Sobre el concepto de μοῖρα en Homero, sigue siendo indispensable el capítulo VI de *Death, Fate and Gods* de Bernard C. Dietrich.

al volver a caer en las manos de Aquiles, quien ya en una ocasión lo había capturado y vendido como esclavo, exclama con ánimo suplicante: “*de nuevo una moira perniciosa me ha puesto en tus manos*” (νῦν αὖ με τεῆς ἐν χερσὶν ἔθηκε μοῖρ' ὀλόη)<sup>55</sup>. En el canto XVI, Patroclo atribuye a esta misma moira perniciosa (μοῖρ' ὀλοή) la causa de su muerte<sup>56</sup> y Aquiles, más adelante, afirma que ni siquiera Heracles pudo librarse de ella, pues “*a él lo hizo sucumbir la moira y la nefasta cólera de Hera*” (ἐ μοῖρα δάμασσε καὶ ἀργαλέος χόλος Ἥρης)<sup>57</sup>.

Por lo tanto, para el héroe, sucumbir ante el combate es el único fin posible, pues es a cambio de su vida que se logra el κλέος, la recompensa que lo hará, al menos a nivel del relato, inmortal. La gloria se vuelve, entonces, la máxima aspiración del héroe, quien la asume como una forma de compensación o consuelo. Cualquier otro tipo de muerte es inadmisibile y oprobiosa. En el canto XXI, Aquiles, cuando teme morir ahogado porque siente que el río Escamandro está a punto de vencerlo, añora haber muerto en manos de Héctor, lo cual no hubiera implicado una muerte miserable (λευγαλέος θάνατος) como la que él supone que sufrirá:

ὥς μ' ὄφελ' Ἐκτωρ κτεῖναι ὃς ἐνθάδε γ' ἔτραφ' ἄριστος·  
 τῷ κ' ἀγαθὸς μὲν ἔπεφν', ἀγαθὸν δέ κεν ἐξενάριξε·  
 νῦν δέ με λευγαλέω θανάτῳ εἴμαρτο ἀλῶναι  
 ἐρχθέντ' ἐν μεγάλῳ ποταμῷ ὡς παῖδα συφορβόν,  
 ὃν ῥά τ' ἔναυλος ἀποέρση χειμῶνι περῶντα.

---

<sup>55</sup> *Il.*, 21.83-84.

<sup>56</sup> *Il.*, 16.849.

<sup>57</sup> *Il.*, 17.119.

¡Ojalá Héctor me hubiera  
 matado, el más valiente  
 de cuantos aquí al menos se criaron!  
 En tal caso, un valiente me habría  
 matado y a un valiente despojado.  
 En cambio, es ahora mi destino  
 ser atrapado por luctuosa muerte,  
 encerrado en las aguas de un gran río,  
 como a un niño porquero al que un torrente  
 consigo se llevó cuando intentaba  
 atravesarlo en tiempo de lluvias.<sup>58</sup>

La lógica que subyace en todo este proceso es la propia de los *sistemas de paliación*, los cuales, como se vio anteriormente, buscan paliar a través de diversas formas la muerte, la cual se asume como una forma, definitiva e inexorable, de acabamiento. En efecto, la ideología heroica se sustenta en promover un consuelo a la muerte, que es un destino cierto e ineludible para todo ser humano. El héroe sabe que de todas formas va a morir; así pues, lo mejor es “escoger” una muerte, que a diferencia de otras, le va a permitir lograr la gloria imperecedera que, de una u otra manera, constituye un paliativo ante su desgraciada condición humana.

No es difícil darse cuenta de que la lógica de dicho sistema involucra como consecuencias dos situaciones muy particulares: la instrumentalización de las prácticas poéticas y la desfiguración de la “vida” de ultratumba. Sobre lo primero, téngase presente que los sistemas

---

<sup>58</sup> *Il.*, 21.279-283.

de paliación requieren concretar, de alguna forma, la promesa de inmortalidad; para ello recurre a “algo” que perdure a lo largo del tiempo. Los monumentos funerarios, llamados por Homero σῆμα ‘señal, signo’ y posteriormente denominados μνημεῖα ‘signos que sirven de recuerdo’, forman parte de las estrategias para institucionalizar en la memoria colectiva el recuerdo del héroe. A ellos debe unirse, sin duda, el canto del aedo que constituye la principal materialización de la promesa de la gloria imperecedera. De este forma, tal y como lo ha señalado Jean-Pierre Vernant, el canto y la tumba se encuentran íntimamente ligados:

Esta inscripción en la memoria social implica dos aspectos, solidarios y parejos: el héroe es memorizado en el campo de lo épico que, con tal de celebrar su gloria inmortal, le pone bajo el signo de Memoria, convirtiéndole en memoria y haciéndole memorable; estará también el *mnêma*, el memorial constituido al finalizar los rituales funerarios por la edificación de la tumba y por la erección del *sêma*, recordando a los hombres del mañana (*essoménoisi*), como hace el canto épico, una gloria que así asegura su permanencia para siempre. (Vernant 2001a, p. 72).

De este modo, la finalidad de la poesía no es otra que preservar en la memoria la fama del héroe recordando sus empresas gloriosas, los κλέα ἀνδρῶν, justamente aquellas que Aquiles se encuentra cantando, al son de la lira, en el canto IX de la *Ilíada*<sup>59</sup>. Por eso, el poeta presenta el canto como una inspiración de las Musas, las cuales, según Hesíodo<sup>60</sup> eran hijas

---

<sup>59</sup> *Il.*, 9.185-189.

<sup>60</sup> *Th.*, 915-917.

de Zeus y Mnemosine, la “memoria” divinizada. Su función era entablar una comunicación particular con la Musa y su canto surge gracias a la intervención divina. De ahí se deduce que el poeta cumplía una función social y religiosa de resguardar y transmitir el pasado y, como tal, solo se lo puede considerar un propagador de la ideología dominante. El aedo era el δημιουργός depositario de la memoria colectiva y el partícipe de un conocimiento global que los demás no tenían. Su poesía, por lo tanto, conjugaba lo sagrado, el saber y el poder (Chirassi Colombo 2005, pp. 34-35). Esta concepción de la poesía homérica, demasiado servil para las consideraciones contemporáneas de la literatura, ha sido reproducida prácticamente por todos los estudiosos de la literatura griega<sup>61</sup> a pesar de que en ningún lugar de la *Iliada* o la *Odisea* se manifiesta cuál es el propósito que persigue el poeta con su canto<sup>62</sup>. Sin embargo, sugerir que este es el propósito implícito de Homero no está, como se verá luego, exento de rebatirse. De hecho, al contrastarse esta lectura tradicional de la obra homérica con el texto mismo, surgen contradicciones que ponen en duda esta situación.

Con respecto a la desfiguración de la vida ultraterrena, debe tenerse en cuenta que el sistema ideológico descrito necesita de una religión que

---

<sup>61</sup> Irene de Jong (2006, p. 188) lo manifiesta de esta manera y, al respecto, cita las palabras de Simon Godhill (1991, p. 166), quien considera que “*that the declaration and preservation of kleos is a crucial function of the poet’s voice in ancient Greek culture is a commonplace*”.

<sup>62</sup> Hacer perdurar en la memoria el renombre de algún hombre o algunos hechos es explícitamente señalado como finalidad de la poesía por los líricos corales (Íbico, *Oda a Policrates*, y Píndaro, *Ol.*, 4) y Heródoto (*Hist.*, 1.p.1-5).

propugne una exclusión de cualquier esperanza de vida ultraterrena, pues solo si se elimina la posibilidad de una vida en el “más allá”, el anhelo de una gloria inmortal resulta deseable. Por eso, el hecho de que la épica homérica presente la ultratumba de una forma horrible y oscura tiene que considerarse parte del entramado ideológico que se ha estado describiendo<sup>63</sup>. El Hades, el destino *post mortem* donde Aquiles no se siente a gusto<sup>64</sup>, es así una pieza más en el engranaje construido para conminar al guerrero a morir en la guerra.

Jean-Pierre Vernant ha supuesto que este reino de tinieblas y de sombras tan miserable podría interpretarse como una forma de atentar contra el ideal de la muerte heroica; por eso, ha sugerido la explicación de que este horripilante mundo más bien matiza y complementa la bella muerte del héroe. En palabras suyas: *“si la muerte no apareciera en la epopeya como el colmo del horror, si no tomara prestado el monstruoso rostro de Gorgo para representar lo que está al margen de los humano, esto es, lo inexpresable e impensable, la radical alteridad, no existiría el ideal heroico. No habría mérito alguno en el acto del héroe al afrontar la muerte, al elegirla, al hacerla suya”* (Vernant 2001a, p. 85). Sin embargo, parece más plausible considerar que la noción de ultratumba era una exigencia requerida por la lógica interna

---

<sup>63</sup> Fernando Díez de Velasco (1995) sugiere que el origen de este inframundo tan poco atractivo se encuentra en la necesidad de protección que los griegos sintieron por el miedo a los muertos y su posible regreso al mundo de los vivos. El sistema de creencias intentó, por eso, desposeer al muerto de presencia y considerarlo prisionero del más allá, lo cual terminó convirtiéndolo en un ser muy disminuido. El problema con dicha interpretación es que bien podría explicar el origen de las creencias griegas con respecto al εἶδος, pero no la menguada caracterización del Hades.

<sup>64</sup> *Od.*, 11.489-490.

del sistema ideológico. En efecto, si la lógica del constructo ideológico es la propia de los *sistemas de paliación*, esta debe volver poco atractivo cualquier elemento que sea susceptible de competir con la recompensa ofrecida por el sistema, en este caso, la gloria inmortal. En este sistema ideológico, una ultratumba paradisíaca entraría en contradicción, pues competiría con el paliativo que el sistema ofrece. ¿Quién querría morir por una gloria inmortal si el sistema de creencias religiosas le ofrece en el otro mundo una vida inmortal llena de dicha? Un “más allá” maravilloso es más propio de los *sistemas de esperanza*, que ofrecen la vida *post mortem* como recompensa misma, tal el caso del *Valhalla* de los germanos, restringido a los guerreros que morían en combate; el *Janna* coránico, reservado a los justos, o el *Reino de los Cielos*, al que solo accederán los que cumplan la moral cristiana.

El problema con esta concepción son sus efectos nefastos sobre la condición humana, la cual, como se ha visto, no puede ser más desvalida. Dodds (1986, pp. 40-41) ha denominado a esta circunstancia de inseguridad humana ἀμηχανία y la ha considerado propia de la literatura de la época arcaica, aunque ha señalado, con mucho acierto, que es posible ver un realce de ella a lo largo de su evolución histórica. En la *Iliada*, de hecho, ya hay suficientes atisbos de un pensamiento aciago de la existencia humana como para considerarla iniciadora de una tradición que gozará en la lírica arcaica de mucha popularidad. Las conocidas palabras con que Zeus lamenta haberle entregado los caballos inmortales

(Janto 'alazán' y Balio 'tordo') a un mortal (Peleo) son, sin lugar a dudas, testimonio de esto:

οὐ μὲν γάρ τί πού ἐστιν οἴζυρῶτερον ἀνδρὸς  
πάντων, ὅσά τε γαῖαν ἔπι πνεῖει τε καὶ ἔρπει.

Pues nada hay, en efecto, en parte alguna  
más miserable que el ser humano  
de entre todos los seres que alientan  
y se arrastran también sobre la tierra.<sup>65</sup>

Dentro de dicho contexto, debe ubicarse también el famosísimo pasaje, que Simónides, así como muchos otros después de él<sup>66</sup>, consideró el más hermoso (κάλλιστος) de Homero, en el que Glauco, ante la pregunta que le hace Diomedes sobre su identidad y su linaje, atinadamente le responde:

Τυδεΐδη μεγάθυμε τί ἡ γενεὴν ἐρεεῖνεις;  
οἴη περ φύλλων γενεὴ τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν.  
φύλλα τὰ μὲν τ' ἄνεμος χαμάδις χέει, ἄλλα δέ θ' ὕλη  
τηλεθώσα φύει, ἔαρος δ' ἐπιγίγνεται ὥρη  
ὡς ἀνδρῶν γενεὴ ἢ μὲν φύει ἢ δ' ἀπολήγει.

¡Oh magnánimo hijo de Tideo!,  
¿por qué razón preguntas mi linaje?  
Cual la generación es de las hojas,  
asimismo es también la de varones.  
Unas hojas al suelo esparce el viento,  
otras, en cambio, hace brotar el bosque  
al florecer con fuerza, y sobreviene  
entonces la sazón de la primavera;

---

<sup>65</sup> *Il.*, 17.446-447.

<sup>66</sup> Miguel Granada (1989) hace notar que el primer verso de este pasaje es citado por Schopenhauer en un capítulo de *El mundo como voluntad y representación*, precisamente el capítulo que Thomas Mann hace leer a uno de sus personajes con el fin de que encuentre el consuelo ante la muerte.

así ocurre también con los varones:  
este linaje brota, aquel fenece.<sup>67</sup>

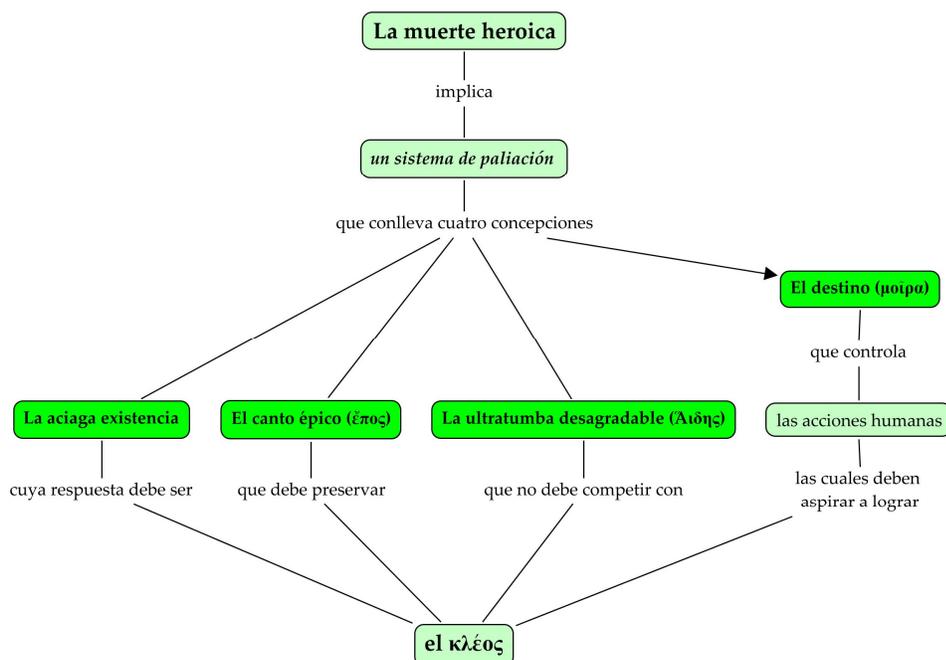
Miguel Granada ha sugerido que este pasaje “casi” representa una negación del ideal heroico de la permanencia por medio de la fama inmortal:

Efectivamente, esos versos casi podemos decir que refutan todo el esfuerzo heroico de los personajes de la epopeya, al identificar unos con otros a los seres humanos –como hojas del árbol– y reducirlos a todos a fugaces y equivalentes –indiferentes– momentos en la perpetuidad y perpetuación del linaje humano, lo único en realidad permanente a través de la serie de generaciones (como el árbol), sino es que lo único permanente es el sustrato último: la *sylva*, el bosque o la ὕλη. (Granada Martínez 1989, p. 72).

Sin embargo, este pasaje no hace más que confirmar que la literatura homérica manifiesta la fragilidad de la existencia humana de conformidad con la lógica del ideal de la muerte heroica. De ninguna forma parece constituir una reacción ante este ideal. De hecho, esta indefensión del hombre ante la muerte es más bien una consecuencia del sistema de paliación que sustenta este sistema ideológico. En efecto, como se señaló antes, el subrayar la condición mortal y la desesperanza de una vida *post mortem*, es un requisito necesario para insertar dentro de la mentalidad colectiva el anhelo de luchar por una forma de consuelo ante la muerte.

---

<sup>67</sup> *Il.*, 6.145-149.



MAPA CONCEPTUAL 5. Consecuencias conceptuales de la muerte heroica.

### 3. El poema de la fuerza

Jean-Pierre Vernant (2001b, p. 11) señaló que Aquiles constituye, tanto para los griegos antiguos como para nosotros, el ideal del héroe y la muerte heroica, porque “acepta” su destino inevitable, el cual le ha señalado una vida breve y una muerte hermosa, las cuales, aunque representan una existencia poco atractiva, le aseguran que su nombre nunca será olvidado. A partir de lo analizado anteriormente, se puede concluir que Aquiles, en lugar de ser el paradigma de la muerte heroica, es más bien su víctima más conspicua. El principal hecho que sustenta esta afirmación es que, al igual que los restantes héroes homéricos, prácticamente es obligado a morir contra su voluntad.

Debe reconocerse que la muerte es, para Aquiles, un estigma. A lo largo de la *Ilíada*, se menciona, en diversas ocasiones, que el destino le ha señalado una vida breve y, en todas ellas, hay un inevitable dejo de dolor. Casi podría decirse que hay, en la reiteración de este vaticinio, un sentimiento de incredulidad o, al menos, de rechazo. El ser mortal le “pesa” a Aquiles. De hecho, el mito recogido por Apolodoro<sup>68</sup>, narra cómo su madre intentó eliminar infructuosamente la condición mortal de este cuando era un recién nacido. Luego, cuando era adolescente, Tetis, enterada de que su hijo moriría en Troya, lo disfrazó de muchacha y lo escondió en el palacio de Licomedes, rey de Esciros, donde fue encontrado por Odiseo, Néstor y Áyax. Esta historia demuestra tanto el deseo de huir de la muerte como la imposibilidad de los seres humanos de contravenir a su propio destino, la impotencia de saberse determinado por un poder superior. Aquiles sabe que morirá. Al inicio de la *Ilíada*, cuando invoca a su madre Tetis, no deja de señalar con dolor que su vida está destinada a ser corta:

μητερ ἐπεὶ μ' ἔτεκές γε μινυνθάδιόν περ ἔόντα,  
τιμήν πέρ μοι ὄφελλεν Ὀλύμπιος ἐγγυαλίξαι  
Ζεὺς ὑψιβρεμέτης· νῦν δ' οὐδέ με τυτθὸν ἔτισεν·

Madre, pues me pariste,  
aunque para vivir bien corta vida,  
honor, al menos, debiera otorgarme  
el olímpico Zeus altisonante;  
en cambio, ni un poquito me ha pagado.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> *Bibl.*, 3.13.8.

<sup>69</sup> *Il.*, 1.352-354.

Nótese el sentido de reproche que posee la expresión, el cual está marcado con el clítico πέρ 'al menos'. Más adelante, la diosa se lamentará de haberle dado a luz para que viviera una vida corta y, ante Zeus, utiliza la breve existencia de Aquiles como argumento de causa para solicitarle a Zeus que otorgue la victoria a los troyanos hasta que le restituyan el honor a su hijo. Resulta, entonces, impropio suponer que la elección de la que habla Aquiles en su enconado discurso del canto IX tenga alguna validez. El problema con este pasaje es que no se ha valorado en su totalidad. Antes de señalar cuáles son sus dos destinos, Aquiles ha valorado la vida por encima de cualquier bien material y, luego de ello, recomienda a Odiseo y sus acompañantes que se embarquen y vuelvan a casa, que tengan una larga vida:

Ληϊστοὶ μὲν γάρ τε βόες καὶ ἴφια μῆλα,  
 κτητοὶ δὲ τρίποδες τε καὶ ἵππων ξανθὰ κάρηνα,  
 ἀνδρὸς δὲ ψυχὴ πάλιν ἔλθειν οὔτε λειστή  
 οὔθ' ἐλετή, ἐπεὶ ἄρ κεν ἀμείψεται ἔρκος ὀδόντων.  
 μήτηρ γάρ τέ μέ φησι θεὰ Θέτις ἀργυρόπεζα  
 διχθαδίας κῆρας φερέμεν θανάτοιο τέλος δέ.  
 εἰ μὲν κ' αὖθι μένων Τρώων πόλιν ἀμφιμάχωμαι,  
 ὄλετο μὲν μοι νόστος, ἀτὰρ κλέος ἄφθιτον ἔσται·  
 εἰ δέ κεν οἴκαδ' ἵκωμι φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν,  
 ὄλετό μοι κλέος ἐσθλόν, ἐπὶ δηρὸν δέ μοι αἰὼν  
 ἔσσεται, οὐδέ κέ μ' ὤκα τέλος θανάτοιο κιχείη.

Pues pueden conseguirse  
 como botín de guerra  
 los bueyes y las robustas ovejas,  
 y pueden adquirirse por la compra  
 trípodas y las rubias cabezas  
 de los caballos; en cambio, la vida  
 de un varón ya regresar no puede

ni cual botín de guerra ni cogida,  
 en el preciso punto que traspase  
 el cerco de los dientes.  
 Pues así, justamente, me lo dice  
 mi madre Tetis, diosa  
 de pies de plata: que son dos las Parcas  
 que a la meta me llevan de la muerte;  
 si quedándome aquí, por ambos lados  
 de la ciudad de los troyanos lucho,  
 se me acabó el regreso,  
 mas mi gloria será imperecedera;  
 en cambio si a mi casa yo me llevo,  
 a la querida tierra de mis padres,  
 se acabó para mí la noble fama,  
 mas durará mi vida largo trecho,  
 ni habrá de alcanzarme raudamente  
 la meta de la muerte.<sup>70</sup>

Por eso, este texto, en lugar de considerarse partidario de la ideología de la muerte heroica, debe verse como uno de sus principales reproches, lo cual, sin embargo, no puede interpretarse como una reacción homérica ante el ideal, pues debe recordarse que son las palabras de un hombre poseído por el sentimiento de la cólera, no son palabras que contextualmente se presenten como “sensatas”; pertenecen, más bien, al ámbito de lo volitivo, de la añoranza, pues tanto Aquiles, como el poeta y el auditorio saben que nada de lo que dice se va a materializar. En este discurso, Aquiles pide con el “ánimo exaltado” el derecho, que no tiene ni tendrá, de elegir su propia existencia. Al hablar de la posibilidad de “dos” destinos, Aquiles, en realidad, se está revelando ante el designio que le marcó como suyo un único destino.

---

<sup>70</sup> *Il.*, 9.406-416.

La gloria inmortal (κλέος ἄφθιτον) no parece, en lo absoluto, mover a Aquiles, pues habla de los dos destinos, no para quedarse y luchar, sino para justificar su retiro de la guerra. Hasta que ocurre la muerte de Patroclo, el héroe, al saber que su destino es inevitable y que la muerte definitivamente lo espera ante las murallas de Troya, acepta como suyo la determinación del Hado y, tras señalar el ejemplo de Heracles, que sirve en cierto sentido de consuelo y resignación, añora el κλέος:

ὥς καὶ ἐγών, εἰ δὴ μοι ὁμοίη μοῖρα τέτυκται,  
 κείσομ' ἐπεὶ κε θάνω· νῦν δὲ κλέος ἐσθλὸν ἀροίμην,  
 καὶ τινα Τρωϊάδων καὶ Δαρδανίδων βαθυκόλπων  
 ἀμφοτέρησιν χερσὶ παρειάων ἀπαλάων  
 δάκρυ' ὁμορξαμένην ἀδινὸν στοναχῆσαι ἐφείην,

De este modo también yo he de yacer  
 luego que muera, si está preparado  
 ya para mí un destino semejante;  
 pero ahora ¡ojalá yo conquistara  
 valioso renombre  
 y, así, impusiera a una que otra mujer  
 de entre las troyanas  
 o dardánidas de sinuosa veste,  
 la obligación de exhalar suspiros  
 abundantes tras haber enjugado  
 con entrambas sus manos  
 las lágrimas de sus tiernas mejillas!<sup>71</sup>

Y aún así, el héroe no se resigna del todo. En el canto XXI, Aquiles, quien poco antes fue enterado por su caballo Janto de que su muerte está

---

<sup>71</sup> *Il.*, 18.120-124.

cerca<sup>72</sup>, antes de asesinar a Licaón, le recrimina sus súplicas y señala con amargura cómo él también en algún momento encontrará la muerte:

ἀλλὰ φίλος θάνε καὶ σύ· τί ἦ ὀλοφύρεαι οὕτως;  
 κάτθανε καὶ Πάτροκλος, ὃ περ σέο πολλὸν ἀμείνων.  
 οὐχ ὀράας οἷος καὶ ἐγὼ καλὸς τε μέγας τε;  
 πατρὸς δ' εἴμ' ἀγαθοῖο, θεὰ δέ με γείνατο μήτηρ·  
 ἀλλ' ἔπι τοι καὶ ἐμοὶ θάνατος καὶ μοῖρα κραταιή·

Así, que ¡amigo!, muere tú también.  
 ¿Por qué de esa manera te lamentas?  
 También murió Patroclo, quien con mucho  
 era mejor que tú. ¿No estás viendo  
 cómo soy yo también  
 de apuesto y de alto?  
 Y yo procedo de un padre ilustre  
 y, por madre, una diosa me parió;  
 pero pueden sobre ti y sobre mí  
 la muerte y el imperioso destino.<sup>73</sup>

Esta amargura no desaparece ni siquiera al matar a Héctor, más bien, parece acentuarse. En el canto XXII, Aquiles le habla al cadáver de su enemigo, quien ya ha partido lamentándose hacia el Hades y, casi como una forma de reconfortar al muerto, vuelve a mencionar el triste destino que le espera:

τέθναθι· κῆρα δ' ἐγὼ τότε δέξομαι ὀππότε κεν δῆ  
 Ζεὺς ἐθέλη τελέσαι ἢ δ' ἀθάνατοι θεοὶ ἄλλοι.

Muerto quédate ahí, que yo el destino  
 de mi muerte habré de recibir  
 cuando dispongan darle cumplimiento

<sup>72</sup> *Il.*, 19.400-424.

<sup>73</sup> *Il.*, 21.104-110.

Zeus y los demás eternos dioses.<sup>74</sup>

Justamente por esto, la interpretación que hace Hannah Arendt de Aquiles no se sostiene. Esta autora supuso que Aquiles es el ejemplo típico de un ser humano que ha asumido una identidad incambiable por medio de una acción individualista. En palabras de esta autora, *“quienquiera que conscientemente aspire a ser “esencial”, a dejar tras de sí una historia y una identidad que le proporcione “fama inmortal”, no solo debe arriesgar su vida, sino elegir expresamente, como lo hizo Aquiles, una breve vida y prematura muerte. Solo el hombre que no sobrevive a su acto supremo es el indisputable dueño de su identidad y posible grandeza, debido a que la muerte se retira de las posibles consecuencias y continuación de lo que empezó. Lo que da a la historia de Aquiles su paradigmática eudaimonia solo puede adquirirse al precio de la vida...”* (Arendt 2005, pp. 220-221). El problema es que la palabra εὐδαιμονία no parece ni una sola vez en la *Iliada*. En ella, lo que impera es la desdicha. Emily Vermeule (1984, pp. 152-154), en un capítulo que irónicamente se llama “El héroe feliz”, señaló que los estudiosos de la épica se han preocupado poco por el goce que la guerra proporciona a sus participantes. Sin embargo, basta con recordar las palabras con que Odiseo increpa a Agamenón en el canto XIV para darse cuenta de que esta no es de ninguna forma agradable. En este pasaje, Odiseo no deja de mencionar su triste condición, la cual, por el designio de Zeus, es *“devanar guerras inmisericordes desde la juventud hasta que uno tras otro perezcamos”*

---

<sup>74</sup> *Il.*, 22.365-366.

(ἐκ νεότητος ἔδωκε καὶ ἐς γῆρας πολυπεύειν /ἀργαλέους πολέμους, ὄφρα φθιόμεσθα ἕκαστος)<sup>75</sup>.

Al contrario de lo que piensa Arendt, Aquiles no es, en lo absoluto, el dueño de su identidad; al contrario, es un ser alienado que se ve forzado a soportar una existencia inauténtica, en el sentido heideggeriano. Su cólera, que lo impulsa a tomar una decisión individual, es abatida por el destino y, al final, los sentimientos individuales del héroe deben ceder ante el destino colectivo. Su muerte, en este sentido, como él mismo se lo hizo notar a Licaón, no tiene nada de particular. Es una muerte más en el campo de batalla. Aquiles encarna el ejemplo de cómo la conciencia individual es sometida por la conciencia colectiva.

Pero no solo Aquiles sufre los embates del tener que declinar sus intereses por el hecho de ser parte de un cuerpo social. Héctor vive en carne propia esta experiencia. A pesar de la entereza con que asume la guerra, este héroe tiene momentos en los que desea verse libre de los combates y obviamente, no puede hacerlo. Al final del canto VIII, poco antes de que Aquiles exprese ante la embajada el discurso antes aludido, Héctor, al saber que al día siguiente se enfrentará a Diomedes y probablemente uno de los dos muera, solo atina a anhelar la vida de los dioses inmortales:

εἶσομαι εἰ κέ μ' ὁ Τυδεΐδης κρατερός Διομήδης  
παρ νηῶν πρὸς τεῖχος ἀπώσεται, ἢ κεν ἐγὼ τὸν  
χαλκῶ δηώσας ἔναρα βροτόεντα φέρωμαι.

---

<sup>75</sup> *Il.*, 14.86-87.

αὔριον ἦν ἀρετὴν διαείσεται, εἴ κ' ἐμὸν ἔγχος  
 μείνη ἐπερχόμενον· ἀλλ' ἐν πρώτοισιν οἴω  
 κείσεται οὐτηθείς, πολέες δ' ἀμφ' αὐτὸν ἑταῖροι  
 ἡελίου ἀνιόντος ἐς αὔριον· εἰ γὰρ ἐγὼν ὡς  
 εἶην ἀθάνατος καὶ ἀγήρως ἤματα πάντα,  
 τιόιμην δ' ὡς τίετ' Ἀθηναίη καὶ Ἀπόλλων,  
 ὡς νῦν ἡμέρη ἦδε κακὸν φέρει Ἀργείοισιν.

Voy a ver si a mí el hijo de Tideo,  
 el fuerte Diomedes, hasta el muro  
 me hace retroceder desde la nave,  
 o bien si con el bronce yo le mato  
 y, así, me llevo sus cruentos despojos.

Mañana su valor hará patente,  
 si aguanta la embestida de mi lanza;  
 pero yo creo que yacerá herido  
 entre los combatientes de vanguardia,  
 y a sus costados, muchos compañeros,  
 cuando el sol mañana se levante.

¡Ojalá inmortal yo así fuera  
 y sin vejez un día tras el otro,  
 y honrado fuera tal cual son honrados  
 Apolo y Atenea, como es cierto  
 que ya dentro de poco este día  
 acarrea perjuicio a los argivos!<sup>76</sup>

En relación con esto, no puede olvidarse que hay un pasaje excepcional en la *Ilíada*, durante el cual Héctor y su esposa, Andrómana, conversan justamente sobre la vida tan desdichada que ambos llevan. La esposa, llorosa, interpela con furia a su marido: “*¡Desgraciado! Tu valor te va a perder*” (δαμόνιε φθίσει σε τὸ σὸν μένος) y le pide que se quede con ella, pues es el único familiar que le queda. La respuesta de Héctor está signada por la impotencia, pues el troyano le contesta que la vergüenza

---

<sup>76</sup> *Il.*, 8.532-541.

no le permitiría escapar del combate como un cobarde. Y, entonces, se entristece al saber el duro destino que le espera a su esposa y le señala, por medio de una prolepsis, que, cuando caiga Troya, nada le será más doloroso, ni siquiera la muerte de su padre, su madre y sus hermanos, como el dolor que ella padecerá al sufrir “*muchas cosas contra tu voluntad, pues la dura necesidad se cierne sobre ti*” (πόλλ' ἀεκαζομένη, κρατερῇ δ' ἐπικείσεται ἀνάγκη)<sup>77</sup>. Este verso, que Simone Weil utilizará siglos después como lema de su diario titulado *La condición obrera* (1951), señala, de forma significativa, las limitaciones a que les impele la “necesidad”. En la *Iliada*, el ser humano es un ser condicionado, su existencia está determinada por principios trascendentes y valores morales. Lo único que les queda a los héroes homéricos es la entereza para soportar la adversidad. En este punto, uno no puede dejar de preguntarse hasta qué punto Homero es fiel a la ideología heroica, pues, a partir de los ejemplos anteriores, da la sensación de que más que cantar la gloria inmortal de los hombres, el poeta ciego canta las desgracias de la condición humana. Pero en la *Iliada* no hay rebeldía<sup>78</sup>; lo único que hay es sufrimiento. G. S. Kirk señaló, al respecto, que no es posible considerar la *Iliada* como un

---

<sup>77</sup> *Il.*, 6.458.

<sup>78</sup> Recientemente, Marlene K. Sokolon (2008) ha propuesto revisar algunos temas de la *Iliada* en el marco de la protesta política. Según ella, el tratamiento que en la obra se hace de la guerra y la violencia, la concepción del liderazgo y la justicia y la fragilidad de la condición humana, permiten considerar la posibilidad de leer la *Iliada* como un poema de protesta. Esta manera de ver la obra abre, sin lugar a dudas, una nueva vertiente analítica, al dejar de lado la interpretación tradicional, que ve la *Iliada* como una obra que celebra y promueve una cultura guerrera aristocrática.

reproche al modelo heroico, aun y cuando hay pasajes en ella que forman parte de una nueva actitud, la cual veía con ojos más críticos la antigua ideología:

Equivaldría a desnaturalizar el equilibrio del poema, pretender que lo que importa fundamentalmente es la historia espiritual y emocional de Aquiles; en cambio la transformación de su orgullo y cólera, primero en la duda acerca de todo el código heroico que ocurre en el episodio de la Embajada, luego en la indecisión y el compromiso que lleva a la muerte de Patroclo, después en el autoreproche y el dolor, en la locura obsesiva, y finalmente en una especie de aceptación a regañadientes de la leyes básicas de la sociedad –todo esto constituye el núcleo moral del poema entero, y es lo que lo eleva por encima del nivel de reiterada crueldad y muerte, hasta un plano más universal de orgullo, purificación y ley divina. Yo abrigo pocas dudas de que esta profundización de los temas de la guerra sea obra de Homero, el compositor principal del poema. Así, buena parte de la *Iliada* presenta la manera heroica de vida con aprobación implícita: esta era la tradición que descendía desde la edad heroica misma, y en cierto sentido el primer cuestionamiento de la perfección esencial de las pautas heroicas constituía, a la vez su consumación, el comienzo de la declinación de la épica. (Kirk 1985, p. 317).

Ante la imperiosidad, ante el designio infranqueable, la única salida que da Homero es el llanto. La *Iliada* cierra con una escena admirable que, como bien señala Vidal-Naquet (2002, p. 70), Shakespeare acertadamente denominó como “la leche de la ternura humana”. Es la escena donde el rey Príamo va a la tienda de Aquiles a suplicarle que le devuelva el cuerpo de su hijo. El anciano rey entra sin ser visto, abraza las rodillas de Aquiles y le besa las manos homicidas. Entonces, luego de la súplica de Príamo, que empieza con la frase “acuérdate de tu padre” (μνησῶαι

πατρὸς)<sup>79</sup>, ambos se ponen a llorar. El proceso analógico que subyace bajo este pasaje es claro: Príamo llora por su hijo muerto, Aquiles llora por su padre, llora al saber que Peleo sufrirá este mismo dolor tras su muerte. La situación en la que se encuentra Príamo será la misma que sufra su padre cuando él muera. Si bien no se dice de forma explícita, se puede interpretar que Aquiles llora su propia muerte y el aciago destino que le ha tocado vivir. El cadáver de Héctor es un anuncio. Aquiles ve a Príamo suplicante y recuerda a su padre; ve al héroe troyano abatido y se ve a sí mismo. Es el efecto del espejo que permite ver, en la condición del otro, la condición propia. Por eso, detrás de esta asimilación descansa una idea, luego desarrollada por la lírica, de que todos los seres humanos se encuentran en “igualdad de condiciones” ante la muerte y la sufrida existencia, lo cual se ve confirmado con la célebre frase con que Aquiles denuncia la triste condición humana:

ὥς γὰρ ἐπεκλώσαντο θεοὶ δειλοῖσι βροτοῖσι  
ζῶειν ἀχνυμένοις· αὐτοὶ δέ τ' ἀκηδέες εἰσί.

...que así hilaron los dioses el destino  
propio de los mortales infelices:  
es su hado vivir acongojados;  
ellos mismos, en cambio,  
libres están de cuitas y pesares.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> *Il.*, 24.486.

<sup>80</sup> *Il.*, 24.525-526.

Se ha discutido si la *Iliada* es un poema bélico, como piensa Moses L. Finley, o si, más bien, es un poema de muerte, como defiende Jasper Griffin. Vidal-Naquet (2002, p. 63) ha sido tajante al respecto; para él, "*L'Iliade est le poème de la guerre*". Sin embargo, existe un grupo de estudiosos (además de Griffin, cabe mencionar a Colin Macleod y Seth Schein) que ha señalado que la obra está completamente atravesada por el tema de la mortalidad del ser humano y, consecuentemente, por una concepción trágica de la existencia humana. Dicha línea se encuentra estrechamente relacionada con el trabajo de Redfield (1992), quien, a propósito del estudio del personaje de Héctor, consideró a la *Iliada* como una exploración de las contradicciones del ideal heroico.

En realidad, el problema es solo aparente, pues, toda guerra está ligada de forma indisoluble a la muerte, la violencia y la agresión. Los periodos de guerra son siempre periodos de muerte. Lo importante, en este caso, no es, por lo tanto, saber qué aspecto tiene preeminencia sobre el otro, sino cómo estas nociones se relacionan desde un punto de vista ideológico. Según Morin (1974, p. 42), la guerra disuelve la presencia de la muerte. Esta se difumina ante el endurecimiento que experimentan las sociedades en guerra: "*De esta forma en el momento de la tensión heroica de la batalla, todo lo que es la humanidad de la muerte (conciencia, traumatismo, inmortalidad) puede ser abolido con lo humano mismo*". Resulta sumamente singular, entonces, que, en la épica homérica, no se produzca un ocultamiento de la muerte y la violencia, las cuales no constituyen una

presencia desfigurada en la *Ilíada*; de hecho, ni siquiera se les ha atenuado su atrocidad. Pero lo que parece estar detrás de esto no es una muestra literaria de rebeldía política, tal y como lo ha defendido Sokolon (2008)<sup>81</sup>, sino la idea, ya señalada por Aquiles al final de la *Ilíada*, de que los seres humanos están destinados por los dioses (es decir, indefectiblemente forzados) a sufrir la violencia y las crueldades de la guerra, de lo cual la misma historia de Aquiles es ejemplo.

En este sentido, lo más adecuado, con respecto a la *Ilíada*, es reivindicar, de la misma forma que lo ha hecho Bruce Lincoln (1991, p. 144), el ensayo que hizo Simone Weil sobre esta obra en 1940, mientras Francia padecía la ocupación nazi. En este texto, esta autora afirma que la *Ilíada* es el “poema de la fuerza”. Con ello, plantea la idea de que en el poema se subraya la impotencia y la indefensión de los seres humanos ante las atrocidades de la guerra:

Le vrai héros, le vrai sujet, le centre de l'*Illiade*, c'est la force. La force qui est maniée par les hommes, la force qui soumet les hommes, la force devant quoi la chair des hommes se rétracte. L'âme humaine ne cesse pas d'y apparaître modifiée par ses rapports avec la force, entraînée, aveuglée par la force dont elle croit disposer, courbée sous la contrainte de la force qu'elle subit. [...] La force, c'est ce qui fait de quiconque lui est soumis une chose. Quand elle s'exerce jusqu'au bout, elle fait de l'homme une chose au sens le plus littéral, car elle en fait un cadavre. Il y avait quelqu'un, et, un instant plus tard, il n'y a personne. C'est un tableau que l'*Illiade* ne se lasse pas de nous présenter. [...] Le héros est une chose traînée derrière un char dans la poussière. (Weil, 1953, pp. 11-12).

---

<sup>81</sup> En palabras de esta autora, “Homer’s innumerable examples of bloody, gruesome deaths are not simply celebrating war, but revealing the horror brought on by violence” (Sokolon 2008, p. 58).

De este modo, aunque no procede, de ninguna forma, reducir a la *Iliada* a un poema que canta los grandes hechos de los hombres (los κλέα ἄνδρῶν) con el fin de inducir el deseo por la guerra, la violencia y la destrucción, tampoco cabe verla como un poema que reivindique a las víctimas de la injusticia y la opresión bélicas. En este momento, lo más apropiado es considerar que la *Iliada* es el poema de la impotencia, el poema que, dentro del marco de la guerra, *relata* (pues decir *denuncia* sería, a todas luces, inapropiado) la amarga existencia del guerrero. Desde este punto de vista, Aquiles no es el paradigma de la muerte heroica en el sentido de que su historia constituya un modelo que mueva a la acción, es decir, que induzca en otros el anhelo de morir en la guerra igual que él; más bien, constituye el modelo del ser humano que se ve constreñido a morir en la guerra y, como tal, es la imagen de la incapacidad humana de ir más allá de lo que le corresponde.<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Dicha impotencia, desde un punto de vista ideológico, lleva a la desmovilización, pues implanta la idea de que ante dichas atrocidades el ser humano “no puede hacer nada”.

# El llanto de Odiseo



Odiseo conversa con  
Elpénor en el Hades

## 1. Escapando de la amarga muerte

La muerte ocupa en la *Odisea*, al igual que en la *Iliada*, un papel preponderante. De hecho, como lo señala Mercedes Aguirre Castro (1999, p. 9), el viaje de Odiseo desde Troya hasta Ítaca no es más que una serie de aventuras en las que el héroe debe enfrentarse, una y otra vez, al peligro de la muerte. Sin embargo, existen, entre ambas epopeyas, diferencias sustanciales. Precisamente, Vidal-Naquet (2002, pp. 72-74) ha señalado que aquello que es excepción en una, se convierte en regla en la otra. En efecto, en la *Iliada*, predomina la muerte en combate, pues su contexto es la guerra. En la *Odisea*, en cambio, esta forma de muerte solo aparece en una ocasión, cuando Odiseo y sus compañeros se enfrentan a los cicones, pueblo tracio que los vence y los obliga a huir<sup>83</sup>. A excepción de quienes mueren en esta batalla, todos los demás tendrán muertes fuera de la guerra (devorados, ahogados, masacrados, etc.). Todas estas formas de morir son lo contrario a la “bella muerte”, la cual, como se mostró anteriormente, es el pilar de la ideología heroica presente en la *Iliada*. Por lo tanto, una de las primeras interrogantes que surge con respecto a la *Odisea* es qué papel juega esta obra dentro del entramado ideológico que promovía la muerte en la guerra como la máxima aspiración del héroe. En otras palabras, cabe preguntarse hasta qué punto la *Odisea* es fiel al sistema de representaciones de esta ideología. Comúnmente, se ha

---

<sup>83</sup> *Od.*, 9.39-61.

considerado que la *Odisea* no solo se contrapone a la *Iliada*, sino que, en ocasiones, critica de forma explícita la estructura ideológica de esta. Al respecto, el estudio más importante es la revisión hecha por Segal (1994, pp. 85-109) de las diferencias existentes entre ambas obras épicas acerca de la concepción del κλέος. Según Segal, en la *Odisea*, se pueden encontrar diferentes tipos de κλέος (entre otros, el creado por la habilidad de pelear, el otorgado por el canto del aedo, el producido por hazañas bélicas y el que surge a partir de los ardides y engaños de Odiseo), lo cual es prueba de que, en esta obra, operan ambigüedades con respecto a este concepto que se relacionan con la redefinición de la heroicidad:

The peculiarities in the language of *kleos* which we have studied here suggest that the poet of the *Odyssey* was aware of the ambiguities attaching to his hero "of many turns". He deliberately plays off against one another different perspectives on the heroic tradition. Composing, probably, at time when the heroic ideal is itself undergoing change and redefinition, and when, possibly, epic language is becoming more and more fluid, he uses traditional elements in new ways and refashions a hero and style where nonheroic values and fresh social, ethical, and aesthetic currents make themselves felt. (Segal 1994, p. 109).

No obstante, existe evidencia suficiente que sugiere que la *Odisea* se ha construido, implícitamente, sobre la misma ideología que la *Iliada*, pero no con el fin de mostrar el ideal, sino de señalar su contrapartida. En otras palabras, la *Odisea* no presenta la muerte heroica a la que se debe aspirar; al contrario, narra las muertes "vulgares" que deben evitarse. Desde un punto de vista ético, la obra no señala cómo debe morirse, sino cómo no

debe morir. De esta forma, se explica su emparejamiento con la *Ilíada*; la continuidad entre ambas obras no es diegética, sino temática; ambas muestran, como caras distintas de una misma moneda, dos manifestaciones diferentes del mismo sistema axiológico.

Hay diversos pasajes que confirman la fidelidad de los personajes de la *Odisea* con la ética guerrera que promovía la muerte en el combate como la mejor muerte posible. Al inicio de la obra, Telémaco, al ser interrogado por la diosa Atenea sobre su linaje, lamenta ser el hijo de un hombre que no tuvo una gloriosa muerte en la guerra:

ἐπεὶ οὐ κε θανόντι περ ᾧδ' ἀκαχοίμην,  
εἰ μετὰ οἷσ' ἑτάροισι δάμη Τρώων ἐνὶ δήμῳ,  
ἢ ἐ φίλων ἐν χερσίν, ἐπεὶ πόλεμον τολύπευσε.  
τῷ κέν οἱ τύμβον μὲν ἐποίησαν Παναχαιοί,  
ἠδὲ κε καὶ ᾧ παιδὶ μέγα κλέος ἦρατ' ὀπίσσω.  
νῦν δέ μιν ἀκλειῶς Ἀρπυιαὶ ἀνηρέψαντο·

No me lamentaría yo tanto por él aunque estuviera muerto, si hubiera sucumbido entre sus compañeros en el pueblo de los troyanos o entre los brazos de los suyos, una vez que hubo cumplido la odiosa tarea de la guerra. En este caso le habría construido una tumba el ejército panaqueo y habría cosechado para el futuro un gran renombre para su hijo. Sin embargo, las harpías se lo han llevado sin gloria.<sup>84</sup>

En este pasaje, Telémaco no añora tanto la supervivencia de su padre como la gloria, el κλέος que pudo haber conquistado si hubiera

---

<sup>84</sup> *Od.*, 1.236-241. Utilizamos en este pasaje así como en los restantes la traducción José Luis Calvo. La idea en general expresada y los últimos tres versos de este pasaje aparecen repetidos en boca de Eumeo en 16.366-371.

muerto peleando en Troya. Con ello, el muchacho se manifiesta partidario de la ideología heroica, la cual, como se explicó páginas atrás, promueve la consecución del κλέος como una forma de paliar la desfavorable condición humana. De ahí que pueda interpretarse que el objetivo del poema no es mostrar cómo Odiseo escapa de la muerte a través de su astucia, pues no es propio de la condición humana lograr tal proeza; la lucha de Odiseo tiene que ver, más bien, con eludir una serie de muertes oprobiosas, que no comportan renombre, en otras palabras, muertes carentes de gloria (ἀκλειῶς). Incluso el mismo Odiseo, cuando está a punto de morir ahogado por la tempestad provocada por Posidón, manifiesta, de forma muy semejante a Aquiles cuando cree que perecerá en las aguas del Escamandro<sup>85</sup>, el deseo de haber muerto en la guerra de Troya y no sucumbir ante una muerte miserable (λευγαλέος θάνατος):

...νῦν μοι σῶς αἰπὺς ὄλεθρος.  
 τρις μάκαρες Δαναοὶ καὶ τετράκις, οἳ τότε ὄλοντο  
 Τροίῃ ἐν εὐρείῃ, χάριν Ἀτρεΐδῃσι φέροντες.  
 ὡς δὴ ἐγὼ γ' ὄφελον θανέειν καὶ πότμον ἐπισπεῖν  
 ἧματι τῷ ὅτε μοι πλεῖστοι χαλκήρεα δοῦρα  
 Τρῶες ἐπέρριψαν περὶ Πηλεΐῳ θανόντι.  
 τῷ κ' ἔλαχον κτερέων, καὶ μευ κλέος ἦγον Ἀχαιοί·  
 νῦν δέ με λευγαλέω θανάτῳ εἴμαρτο ἀλῶναι.

Seguro que ahora tendré una terrible muerte.  
 ¡Felices tres y cuatro veces los dánaos que murieron  
 en la vasta Troya por dar satisfacción a los Atridas!  
 Ojalá hubiera muerto yo y me hubiera enfrentado  
 con mi destino el día en que tantos troyanos

---

<sup>85</sup> *Od.*, 5.312. No puede dejarse de mencionar que el verso 281 de este pasaje de la *Iliada* es el mismo verso que aparece en *Il.*, 21.279-283.

lanzaban contra mí bronceas lanzas alrededor del Pelida muerto! Allí habría obtenido honores fúnebres y los aqueos celebrarían mi gloria, pero ahora está determinado que sea sorprendido por una triste muerte.<sup>86</sup>

En este punto, no se puede dejar de preguntar por qué a los ojos de los personajes homéricos ahogarse constituye una muerte indigna. La razón está explícita en los pasajes anteriores. El héroe, tal y como lo manifiestan Telémaco y Odiseo, tras su muerte, requiere honras fúnebres (κτέρεα) y una tumba (τύμβος) que recuerde a las generaciones venideras su existencia. Ha sido común interpretar la *Odisea* resaltando el papel que cumple en la estructura narrativa de la obra la oposición entre memoria y olvido. En este caso, esta idea concuerda con dicha interpretación. El héroe anhela pervivir en la memoria colectiva, desea perpetuarse por medio del recuerdo. La tumba es un recordatorio, una “señal” que marca el destino final del cuerpo. Es, por así decirlo, la salvaguarda del recuerdo del héroe. Esto explica por qué la muerte en las aguas es tenida por una de las peores. Al ahogarse, el cuerpo se pierde en la inmensidad del océano. La muerte en el mar no permite construir una tumba que sirva de recordatorio del héroe desaparecido. Dentro de esta lógica, en la que la verdadera muerte es asimilada con el olvido, la muerte en el mar equivale a la desaparición total sin dejar ningún tipo de huella o marca.

---

<sup>86</sup> *Od.*, 5.305-312.

La importancia de la tumba y la función que cumple está explícita en el pasaje donde Elpenor le solicita a Odiseo que no lo deje insepulto. Como se sabe, este personaje, uno de los ἑταῖροι de Odiseo, había muerto en el palacio de Circe tras caer de la terraza en que se encontraba durmiendo la borrachera del día anterior<sup>87</sup>. Cuando Odiseo convoca a los espíritus de los muertos, Elpenor es el primero que se le aparece con el fin de solicitarle las honras fúnebres correspondientes:

ἔνθα σ' ἔπειτα, ἄναξ, κέλομαι μνήσασθαι ἐμεῖο.  
 μή μ' ἄκλαντον ἄθραπτον ἰὼν ὄπιθεν καταλείπειν  
 νοσφισθεῖς, μή τοί τι θεῶν μῆνιμα γένωμαι,  
 ἀλλά με κακκῆαι σὺν τεύχεσιν, ἄσσα μοί ἐστι,  
 σῆμά τέ μοι χεῦναι πολιῆς ἐπὶ θινὶ θαλάσσης,  
 ἀνδρὸς δυστήνοιο, καὶ ἐσσομένοισι πυθέσθαι·  
 ταῦτά τέ μοι τελέσαι πῆξαι τ' ἐπὶ τύμβῳ ἔρετμόν,  
 τῷ καὶ ζωὸς ἔρεσσον ἐὼν μετ' ἐμοῖσ' ἑτάροισιν.

Te pido, soberano, que te acuerdes de mí allí, que no te alejes dejándome sin llorar ni sepultar, no sea que me convierta para ti en una maldición de los dioses. Antes bien, entiérrame con mis armas, todas cuantas tenga, y acumula para mí un túmulo sobre la ribera del canoso mar –¡desgraciado de mí!– para que lo sepan también los venideros. Cúmpleme esto y clava en mi tumba el remo con el que yo remaba cuando estaba vivo, cuando estaba entre mis compañeros.<sup>88</sup>

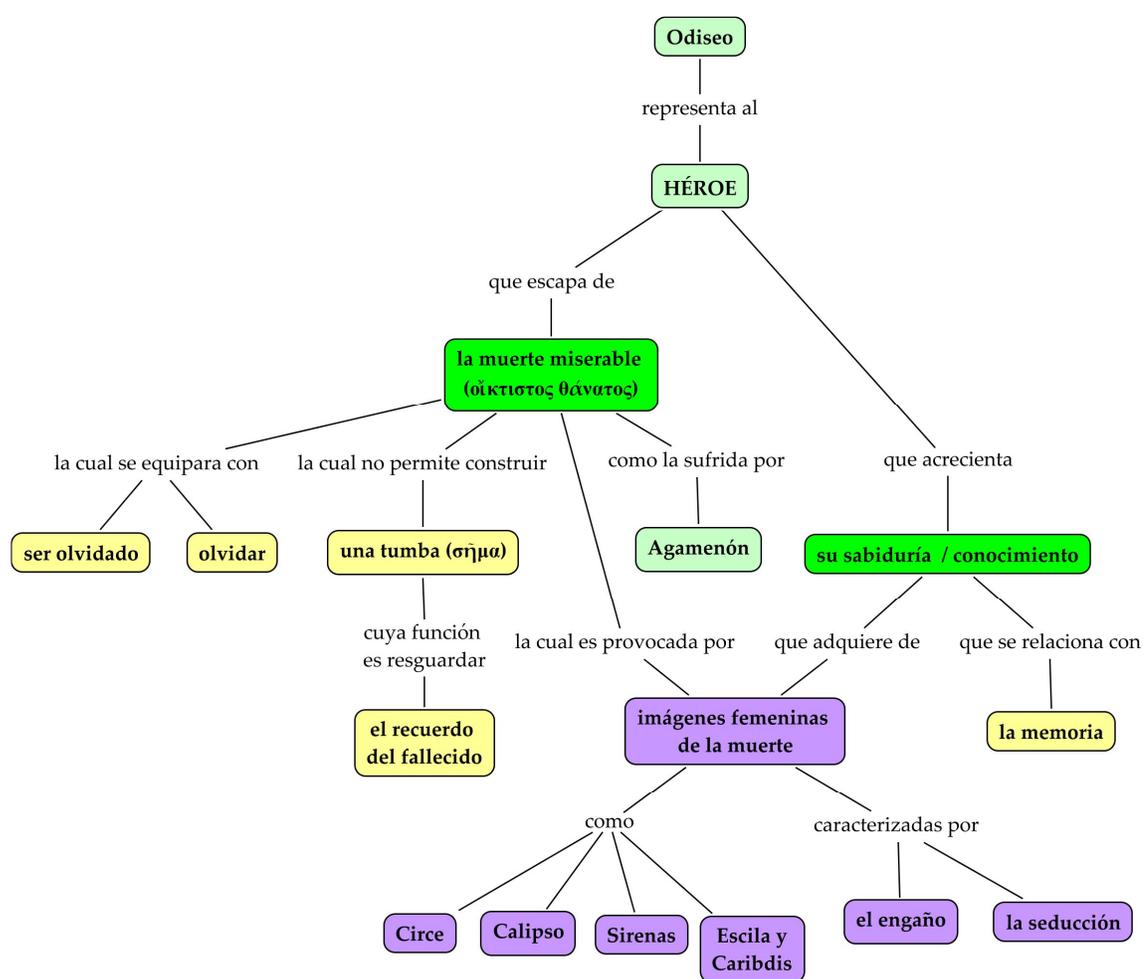
Nótese que Elpenor le pide explícitamente a Odiseo que se acuerde de él (μνήσασθαι ἐμεῖο). El verbo μιμνήσκω remite a tener presente en el pensamiento, en la mente. El túmulo (σῆμα) se construye, según él, para

---

<sup>87</sup> *Od.*, 10.550-560.

<sup>88</sup> *Od.*, 11.171-178.

que los hombres que vengan (ἔσσομένοισι) *tengan noticia, se den cuenta* (he ahí el sentido del verbo πυνθάνομαι) de la existencia del fallecido. A fin de cuentas, se trata, como se analizó en el capítulo anterior, de la lógica de los sistemas de paliación, tan importante en el pensamiento religioso de la Grecia arcaica.



MAPA CONCEPTUAL 6. Dinámica de la muerte, la memoria y el olvido en la *Odisea*.

Si se acepta esta interpretación de que la *Odisea* tiene como finalidad mostrar las muertes oprobiosas, a diferencia de la *Iliada*, que manifiesta, más bien, las muertes dignas, no puede dejar de notarse que Odiseo constituye el paradigma del héroe que, gracias a su astucia, “escapa” de las muertes deshonrosas. Dentro de dicho contexto, no deja de ser curioso que, tal y como se desprende del análisis hecho por Manuel Alvarado (2002, pp. 176-236), a lo largo del viaje de Odiseo, todas estas muertes ignominiosas hubieran sido causadas de una u otra forma por una mujer (Circe, Sirenas, Caribdis, etc.) o un agente ligado con el simbolismo femenino (los lotófagos, Polifemo, etc.). Tal parece que, detrás de los mortales peligros que Odiseo sorteas, se esconde siempre una presencia femenina, lo cual implica que, dentro del contexto patriarcal en que desarrolla la obra, la muerte del héroe (o sea, del varón) a manos de una mujer es considerada como el peor de los destinos posibles.

Las referencias a Agamenón y su asesinato, que aparecen en diversos pasajes a lo largo de la *Odisea*<sup>89</sup>, parecen confirmar esta idea. En el diálogo que este sostiene en el Hades con Odiseo<sup>90</sup>, el Atrida narra cómo fue muerto por Egisto en complicidad con su funesta esposa (οὐλομένη ἄλοχος) y compara su acción con la de “aquel que mata un

---

<sup>89</sup> La muerte de Agamenón y la venganza de Orestes es prácticamente un *leit-motiv* en la *Odisea*, donde en diversas ocasiones Orestes es presentado a Telémaco como ejemplo y Clitemnestra, opuesta moralmente a Penélope. Al respecto, véanse 1.535-41, 3.193-198, 3.230-310, 4.512-537, 11.387-461, 24.20-34, 24.95-97 y 24.192-202.

<sup>90</sup> *Od.* 11.397-464.

*novillo junto a un pesebre*” (τίς τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτνῃ)<sup>91</sup>. Esta es, como el mismo Agamenón lo indica, una muerte miserable (οἴκτιστος θάνατος). De hecho, en el canto XIV de la *Odisea*<sup>92</sup>, de forma explícita, esta muerte es opuesta a la gloriosa muerte que tuvo Aquiles en Troya. Al inicio de este pasaje, Aquiles deplora la suerte del Atrida y le manifiesta:

ὥς ὄφελος τιμῆς ἀπονήμενος, ἧς περ ἄνασσεσ,  
 δῆμῳ ἔνι Τρώων θάνατον καὶ πότμον ἐπισπεῖν·  
 τῷ κέν τοι τύμβον μὲν ἐποίησαν Παναχαιοί,  
 ἠδέ κε καὶ σῶ παιδὶ μέγα κλέος ἦρα' ὀπίσσω·  
 νῦν δ' ἄρα σ' οἴκτιστῳ θανάτῳ εἴμαρτο ἀλῶναι.  
 ¡Ojalá hubieras obtenido muerte y destino en el  
 pueblo de los troyanos disfrutando de los honores  
 con los que reinabas! Así te hubiera levantado una  
 tumba el ejército panaqueo y habrías cobrado gran  
 gloria también para tu hijo. Sin embargo, te había  
 tocado en suerte perecer con la muerte más  
 lamentable.<sup>93</sup>

La respuesta de Agamenón no es más que un asentimiento a lo dicho por Aquiles. “*Dichoso*” (ὄλβιε), le dice, “*tú que pereciste en Troya, lejos de Argos*” (ὄς θάνες ἐν Τροίῃ ἐκὰς Ἄργεος)<sup>94</sup>. De esta forma, puede afirmarse que la muerte en el combate es superpuesta a las otras formas de muerte, especialmente a aquellas donde se ve involucrada una figura femenina, en este caso Clitemnestra. En ello debe reconocerse que existe

---

<sup>91</sup> *Od.*, 11.411.

<sup>92</sup> Desde la época alejandrina, este canto ha sido considerado con mucha razón un añadido. Sin embargo, es claro que la ideología que manifiesta esta parte está en consonancia con el resto de la obra.

<sup>93</sup> *Od.*, 24.30-34. Los versos 32 y 33 son los mismos que Telémaco ha dicho en 1.239-240.

<sup>94</sup> *Od.*, 24.36-37.

un sesgo de carácter patriarcal. En efecto, al ser la guerra una actividad exclusivamente masculina, la muerte en combate implica sucumbir ante un varón, o sea, ante un igual. Sin embargo, las muertes de las que escapa Odiseo y el asesinato de Agamenón constituyen casos en los que se moriría a instigación o bajo el dominio de una mujer, lo cual, a las luces de la moral patriarcal, es sumamente deplorable.

Lo anterior confirma que la *Odisea* manifiesta la ideología heroica no tanto por mostrar modelos éticamente ejemplares, sino por medio de “contramodelos”. En otras palabras, este entramado ideológico que se ha venido examinando no solo se sostiene en la institución de paradigmas, también se sustenta en el hecho de crear un sentido de irreprochabilidad a ciertos tipos de muerte. Con ello, busca reafirmar su objetivo de constreñir las posibilidades de muerte de los individuos, los cuales, como se ha visto, prácticamente no tienen otra opción que morir combatiendo en la guerra.

## **2. Los secretos de Calipso**

Dentro del contexto general de la *Odisea*, sobresale, sin lugar a dudas, el episodio de la ninfa Calipso, el cual, al contrastarse con el objetivo primordial de Odiseo, esto es, escapar de la muerte, parece ser incoherente. Ello se debe a que esta diosa, según el mismo Odiseo le confiesa a la reina Arete y a Penélope, le manifestó, en diversas ocasiones, su intención de “*hacerlo inmortal y libre de la vejez para siempre*” (θήσειν

ἀθάνατον καὶ ἀγήραον ἦματα πάντα)<sup>95</sup>. Sin embargo, él no se dejó persuadir. Esto es aparentemente inconsistente con el principal objetivo del héroe, el cual es, como se dijo, alcanzar la inmortalidad.

En otras palabras, ¿por qué rechazó Odiseo la oferta de la diosa? Jean-Pierre Vernant, quien ha reconocido al igual que la gran mayoría de los estudiosos la relación entre esta diosa y la muerte, ha considerado que la clave para comprender este hecho, en apariencia inexplicable, se encuentra en el nombre de esta deidad. Como se sabe, Καλυψώ deriva del verbo καλύπτω ‘cubrir, ocultar’ y puede significar tanto “la escondida” como “la que esconde”. Para este autor, la aceptación de la propuesta de Calipso implicaría para Odiseo quedar “oculto, escondido” de la memoria colectiva, lo cual implicaría la renuncia a su condición de héroe inmortalizado por el canto:

Compartir en brazos de la ninfa la inmortalidad divina equivaldría para Ulises a renunciar a su destino de héroe épico. Que no pareciera su nombre como modelo de resistencia en el texto de la *Odisea* que celebre sus proezas significaría aceptar ser borrado de la memoria de los hombres del mañana, ser desposeído de celebridad póstuma, quedar sepultado, pese a permanecer con vida por toda la eternidad, por el oscuro olvido: si da su consentimiento a la propuesta de Calipso, en el fondo disfrutaría de una inmortalidad anónima, pues anónima es la muerte de los humanos que no han sido capaces de asumir destinos heroicos y que constituye en el Hades la informe masa de los “sin nombre”, de los *nónymoi*, engullidos por el silencio de la noche en el que permanecerán para siempre “encerrados”. (Vernant 2001a, p. 145).

---

<sup>95</sup> Este verso aparece en la *Odisea* en tres pasajes diferentes. Es parte de la airada respuesta que Calipso da a Hermes cuando este le comunica la decisión de Zeus (5.136). Además, aparece en boca de Odiseo en dos ocasiones, cuando este le narra su historia a la reina Arete (7.257) y, cuando tras la matanza de los pretendientes, le refiere sus aventuras a Penélope (23.336).

En realidad, parece poco probable que la inmortalidad del nombre, ofrecida a través del canto épico, sea lo suficientemente tentadora como para rechazar una inmortalidad "real". De hecho, como se vio anteriormente, más bien, el sistema de paliación de la Grecia arcaica tendió a eliminar la posibilidad de una vida *post mortem*, con el fin de que la promesa de la gloria inmortal fuera acogida. La fama es, por así decirlo, el "premio de consolación" del héroe ante la imposibilidad de obtener algo mejor. Las declaraciones de Sarpedón a Glauco<sup>96</sup>, analizadas en el capítulo anterior, así parecen confirmarlo. En este sentido, parece más apropiado considerar que la promesa de inmortalidad de Calipso está teñida de dolo y que la estancia de Odiseo en la isla de Ogigia constituye un enfrentamiento más del héroe con la muerte, desafío que el Laertiada logra superar satisfactoriamente.

No cabe la menor duda de que, como lo han reconocido prácticamente todos los estudiosos de la *Odisea*, Calipso es una divinidad de la muerte y que la isla donde vive es una especie de "más allá". De hecho, hay muchos elementos presentes en la historia contada en la *Odisea* que así lo confirman. Calipso es considerada hija de Atlante<sup>97</sup>, quien sostiene la bóveda del cielo en los confines de la tierra, muy cerca de las Hespérides, las ninfas del ocaso, las cuales, en ciertas versiones, son

---

<sup>96</sup> *Il.*, 12.310-328.

<sup>97</sup> *Od.*, 1.52 y 7.245.

consideradas hijas suyas y en otras, hijas de la Noche<sup>98</sup> y, por lo tanto, hermanas de las deidades relacionadas con la muerte (Tánato, las Keres, las Moiras). En el himno homérico a Deméter, se menciona que Calipso es compañera de Perséfone<sup>99</sup>. Por otro lado, la isla donde vive Calipso tiene todas las características de “jardín de la muerte”, uno de los arquetipos del “más allá” que también se manifiesta en el jardín de las Hespérides, el cual, como se sabe, resguardaba las manzanas de oro. El aedo, al inicio del canto V de la *Odisea*, brinda la siguiente descripción del hogar de la diosa:

ἀλλ' ὅτε δὴ τὴν νῆσον ἀφίκετο τηλόθ' ἐοῦσαν,  
 ἔνθ' ἐκ πόντου βὰς ἰοειδέος ἠπειρόνδε  
 ἦϊεν, ὄφρα μέγα σπέος ἵκετο, τῶ ἔνι νύμφη  
 ναῖεν ἐϋπλόκαμος· τὴν δ' ἔνδοθι τέτμεν ἐοῦσαν.  
 πῦρ μὲν ἐπ' ἐσχαρόφιν μέγα καίετο, τηλόσε δ' ὀδμή  
 κέδρου τ' εὐκεάτοιο θύου τ' ἀνὰ νῆσον ὀδώδει  
 δαιομένων· ἢ δ' ἔνδον ἀοιδιάουσ' ὀπὶ καλῆ  
 ἰστόν ἐποιχομένη χρυσεῖη κερκίδ' ὕφαινεν.  
 ὕλη δὲ σπέος ἀμφὶ πεφύκει τηλεθώσασα,  
 κλήθρη τ' αἰγειρός τε καὶ εὐώδης κυπάρισσος.  
 ἔνθα δέ τ' ὄρνιθες ταυσιίπτεροι εὐνάζοντο,  
 σκῶπές τ' ἰρηκές τε τανύγλωσσοί τε κορῶναι  
 εἰνάλια, τῆσιν τε θαλάσσια ἔργα μέμηλεν.

Pero cuando llegó [Hermes] a la isla lejana salió del ponto color violeta y marchó tierra adentro hasta que llegó a la gran cueva en la que habitaba la ninfa de lindas trenzas. Y la encontró dentro. Un gran fuego ardía en el hogar y un olor de quebradizo cedro e incienso se extendía al arder a lo largo de la isla. Calipso tejía dentro con lanzadera de oro y cantaba con hermosa voz mientras trabajaba en el telar. En torno a la cueva había nacido un florido bosque de alisos, de chopos negros y olorosos cipreses, donde anidaban las

<sup>98</sup> *Th.*, 215.

<sup>99</sup> *Himno a Deméter*, 422.

aves de largas alas, los búhos y halcones y las cornejas marinas de afilada lengua que se ocupan de las cosas del mar.<sup>100</sup>

Nótese que la gruta (σπέος) que habita Calipso está rodeada de un bosque de alisos (κλήθρη) y cipreses (κυπάρισσος)<sup>101</sup>. Robert Graves (1997, p. 469) asegura que los alisos eran árboles consagrados al dios de la muerte. El ciprés, por su parte, es, desde la época prehelénica, un árbol funerario íntimamente relacionado con los cultos del mundo subterráneo (Biedermann 1993, pp. 108-109). Las aves que se mencionan en el pasaje anterior también confirman que Calipso es una diosa de la muerte. El búho (σκῶψ), el halcón (ἵρηξ) y la corneja<sup>102</sup> (κορώνη) son, según Gimbutas (1997, p. 51), aves que acompañan a la diosa en su faceta de “anunciadora de la muerte”: *“La Diosa que distribuye la muerte es la contrapartida del Destino que otorga la vida. Como búho o cuervo profetiza la muerte, y como mujer vestida de blanco (o tres mujeres) aparece como Diosa de la muerte. [...] Las principales manifestaciones de la Diosa de la muerte neolítica son el buitre y el búho...”*. Finalmente, no puede dejar de mencionarse que, etimológicamente, el nombre de la diosa está relacionado con el de la divinidad germánica Hel, diosa de los muertos y el mundo subterráneo. En efecto, tanto Καλυψώ como el verbo griego καλύπτω proceden de la

---

<sup>100</sup> *Od.*, 5.55-67.

<sup>101</sup> Braga (2002) presenta un análisis detallado de la descripción hecha por Homero de la gruta de Calipso.

<sup>102</sup> De acuerdo con Biedermann (1993, p. 124), la corneja es un “pájaro que en el simbolismo no se diferencia del cuervo”.

raíz indoeuropea \*kel- ‘cubrir’, de la que derivan, entre otras formas, el verbo latino *occulto* ‘ocultar’ (que procede de \*ob-kel-o), la palabra irlandesa *celim* ‘oculto’ y la formas germanas *helan* ‘encubrir’ y *hella* ‘infierno’ (Grandsaignes d’Hauterive 1948, p. 83). En la mitología nórdica, la diosa Hel era, junto con la serpiente Jormangand y el lobo Fenrir, hijos del malvado dios Loki y la gigante Angrboda. Se dice que era feísima y que la mitad de su cuerpo estaba putrefacto. Odín la envió a Niflheim, la tierra de los muertos, que por extensión pasó a conocerse con su nombre, como lo recuerdan la palabra inglesa *Hell* y el moderno alemán *Hölle* (Scott Littleton 2007, p. 310). De ahí que el más apropiado significado del nombre Calipso es “la que esconde (el cadáver en la tumba)”. En su obra *Kalypso* (1919), Hermann Güntert consideró oportuno reconstruir una diosa indoeuropea de la muerte, a la que denominó \*Kolyo, “la Cubridora”. Ella era una personificación de la tumba y la descomposición (Lincoln 1991, p. 15).

Así pues, la llegada de Odiseo a la isla de Calipso debe interpretarse como el encuentro del héroe con una diosa de la muerte que trata de embaucarlo. En este sentido, Vernant (2001a, p. 139) ha relacionado, muy acertadamente, el episodio de Calipso con el de las Sirenas, las cuales curiosamente viven en unos “*prados floridos*” (λειμών’ ἀνθεμόεντα)<sup>103</sup>. En ambos casos, se trata de “huir” de la seductora

---

<sup>103</sup> *Od.*, 12.159. La pradera florida es un elemento constante en el “otro mundo” helénico. El Hades (Αἴδης), por ejemplo, a pesar de su carácter sombrío, es, al igual que el sitio que habitan las Sirenas, un λειμών, es decir, “una pradera húmeda”. De hecho, uno de los pocos epítetos del

llamada de la diosa de la muerte, que bien podría equipararse con la “tentación” en el jardín del Edén del mito judeocristiano. En realidad, como ha notado Emily Vermeule<sup>104</sup>, todas las manifestaciones femeninas de la muerte en la Grecia arcaica se corresponden con el mismo principio. Las Sirenas, las Harpías, la Esfinge (y sin lugar a dudas, habría que agregar aquí a las Hespérides) son divinidades mortuorias que combinan el encanto característico de las mujeres y el simbolismo de las aves rapaces. Encantan al difunto con sus voces, como las Sirenas, que poseen un “canto melodioso” (ἐντυνον ἀοιδήν)<sup>105</sup>, o las Hespérides, las cuales según Hesíodo, son “de agradable voz” (λιγύφωνοι)<sup>106</sup>. Se trata, en conclusión, de imágenes de la muerte seductora<sup>107</sup>.

También Calipso intenta cautivar a Odiseo por medio de la voz. No es de extrañar que él la califique de “engañosa” (δολόεσσα) y de “diosa terrible” (δεινὴ θεός) y asegure que “ninguno de los dioses ni de los hombres

---

dios Hades en la poesía homérica es κλυτόπωλος, esto es, “el de famosos caballos”, lo cual parece sugerir que en las creencias escatológicas los caballos eran parte del mundo de los muertos. Al respecto, véase el trabajo de Velasco López (2001).

<sup>104</sup> Véase al respecto, el capítulo de su libro titulado “En alas de la mañana: La pornografía de la muerte” (Vermeule 1984, pp. 245-293). También resulta indispensable el capítulo 7 de Vernant (2001a), titulado precisamente “Figuras femeninas de la muerte en Grecia”. Sheila Murnaghan (1992) ha explorado las relaciones entre muerte y feminidad desde una perspectiva diferente. Su estudio analiza las relaciones que existen en la poesía homérica entre la muerte y la maternidad y concluye que las madres juegan un papel significativo en la transmisión del conocimiento de la mortalidad a sus hijos.

<sup>105</sup> *Od.*, 12.183.

<sup>106</sup> *Th.*, 275 y 518.

<sup>107</sup> Sin lugar a dudas, las mujeres irresistibles y despiadadas del cine negro, comúnmente conocidas por el apelativo de *femme fatale* constituyen imágenes contemporáneas de esta muerte seductora. Claro está, estas representaciones se encuentran inmersas dentro de una lógica patriarcal, pues, tras estas imágenes, se encuentra la idea de que la mujer no solo es el objeto del deseo y el amor del hombre, sino también el agente activo de su sufrimiento y perdición.

*mortales tienen trato con ella*” (οὐδέ τις αὐτῇ μίσγεται οὔτε θεῶν οὔτε θνητῶν ἀνθρώπων)<sup>108</sup>. Según cuenta Atenea al inicio de la *Odisea*, la ninfa “*trata continuamente de hechizarlo con suaves y astutas razones para que se olvide de Ítaca*” (αἰεὶ δὲ μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι θέλγει, ὅπως Ἰθάκης ἐπιλήσεται)<sup>109</sup>. En este pasaje, el olvido de Ítaca, la tierra en la que se encuentran sus allegados, cobra gran relevancia, pues confirma que el peligro que el héroe enfrenta es la muerte, la cual, como se ha venido explicando, suele ser vista como un olvido. Mircea Eliade (1978b, p.129) se ha referido a esto al manifestar que “*en la medida en que el “pasado” – histórico o primordial– se “olvida”, se le equipara a la muerte*”. Para el mitólogo rumano, “*los difuntos son aquellos que han perdido la memoria*”. Por lo tanto, Odiseo en la isla de Ogigia se enfrenta al mismo peligro que corrió en la tierra de los lotófagos, el olvido de su existencia anterior. En la Grecia antigua, se consideraba que los difuntos, al descender al inframundo, tomaban agua en una fuente ubicada en la Λήθης πεδῖον, la llanura del olvido, con el fin de olvidar su vida terrestre. Aunque en la *Odisea* dicha fuente no aparezca<sup>110</sup>, hay un germen de esta idea cuando se menciona que Tiresias, por un favor especial de Perséfone, es el único muerto que

---

<sup>108</sup> *Od.*, 7.245-247.

<sup>109</sup> *Od.*, 1.56-57.

<sup>110</sup> La primera referencia a la llanura del olvido se encuentra en Aristófanes (*Ranas*, 186). Como se sabe, la principal referencia mítica a este lugar se encuentra en Platón, en el mito de Er, que se encuentra al final de su *República*, a partir de 614b. La sección en la que se habla de la fuente corresponde a la clausura del texto, a partir de 621a.

tiene *vóος*, palabra cuyo significado refiere a la inteligencia, la conciencia, el pensamiento, la razón, en fin, las capacidades mentales en general.

Por otro lado, el papel simbólico que juegan la memoria y el olvido en las concepciones religiosas mediterráneas está bien definido. Bruce Lincoln (1991, p. 57), por ejemplo, ha señalado que en el inframundo indoeuropeo es posible localizar dos fuentes: la fuente del olvido, que se manifiesta claramente en el modelo griego de Λήθη, y la fuente de la memoria, cuyo paradigma es la fuente de Mimir, el manantial nórdico de la sabiduría que surgía de una de las raíces de Yggdrasill, el fresno gigante que soportaba el universo<sup>111</sup>. No obstante, dicha generalización debería revisarse, pues la sabiduría o el olvido no solo se obtienen bebiendo agua, también se pueden lograr comiendo algo. En la tierra de los lotófagos, el olvido se logra consumiendo la flor del loto y, en el jardín del Edén, el conocimiento se logra ingiriendo el fruto de un árbol. Debería, por lo tanto, hablarse de la ingestión de una sustancia en lugar de beber agua. Además, dicha tradición no solo se encuentra en pueblos indoeuropeos, también es posible ubicarla en mitos semitas. El mito acadio de Adapa, por ejemplo, cuenta cómo este personaje, que ejerce de sacerdote en Eridu, pierde la inmortalidad al rechazar *el agua y el pan de la vida* que le ofrece el dios Anu, pues, de forma equivocada, cree que el

---

<sup>111</sup> Fue en esta fuente donde Odín dejó uno de sus ojos en pago por haber podido beber un trago, gracias al cual obtuvo tanto la sabiduría como la capacidad de ver el futuro. Al respecto, véase Scott Littleton (2007, p. 281 y 286).

alimento que se le ofrece es *el agua y el pan de la muerte*<sup>112</sup>. Por último, no debe olvidarse que Jesucristo, durante uno de sus viajes, se encuentra en el pozo de Jacob con una samaritana a quien le ofrece el agua viva (ὕδωρ ζῶν) que le permitirá tener una vida eterna (ζωὴν αἰώνιον)<sup>113</sup>.

De este modo, Odiseo, al rechazar la propuesta de Calipso, hace alarde de su prudencia y sagacidad características y se convierte en el paradigma del héroe vencedor de la “tentación”, que rechaza la maligna fascinación de la mujer<sup>114</sup>, la cual le habría significado una muerte deshonrosa, como todas aquellas que son provocadas o instigadas por un agente femenino. De esta forma, su figura debe incluirse dentro de los personajes masculinos que rechazan el embate tentador de la mujer, entre los cuales se encuentran Gilgamesh, quien, luego de abatir al monstruo Hūwawa, rechaza los requerimientos de la diosa Ishtar (la Inana de los sumerios)<sup>115</sup>, y el personaje prototipo que se encuentra tras la historia de José y la esposa de Putifar<sup>116</sup>, la cual tiene en Grecia varias versiones<sup>117</sup> y

---

<sup>112</sup> Al respecto, véase Cotterell (2004, p. 19).

<sup>113</sup> *Jn.*, 4.4-15.

<sup>114</sup> En todo esto, hay muchos paralelos con la historia bíblica. Recuérdese que, en la mitología judeocristiana, Eva, tentada por una serpiente (que bien podría vincularse con la diosa serpiente neolítica que regulaba los ciclos de muerte y renacimiento), es la causante de que Adam coma del fruto prohibido. No deja de ser significativo que el castigo por esta profanación sea la muerte.

<sup>115</sup> *Gilg.*, SB VI i.

<sup>116</sup> *Gen.*, 39.1-23.

<sup>117</sup> La más conocida es la historia de Fedra e Hipólito, pero también protagonizaron la misma historia Belerofonte y Estenebea, a quien Homero llama Antea (*Il.*, 6.155-170).

cuya versión más antigua se remonta al relato egipcio titulado *Historia de los dos hermanos*<sup>118</sup>.

En este sentido, Manuel Alvarado (2002, pp. 267-271) ha explicado muy bien el viaje iniciático de Odiseo al enmarcarlo dentro de un contexto de la lucha contra elementos simbólicos femeninos y la obtención de sabiduría. De hecho, dicha interpretación permite comprender la dinámica que el olvido y la memoria desempeñan en la obra. A lo largo de la obra, las deidades femeninas se ven eclipsadas por el varón astuto, que logra evitar la muerte (el olvido), como en el episodio de los lotófagos, y logra hacerse con la sabiduría (la memoria) de estas diosas, por ejemplo, cuando escucha el canto de las Sirenas o, claro está, cuando visita el “más allá” en busca del conocimiento que le proporcionará Tiresias.

De este modo, en la *Odisea*, la memoria y el olvido se utilizan como elementos que permiten regular las relaciones simbólicas entre la vida y la muerte. En la *Ilíada*, el héroe ansía volverse inolvidable; en la *Odisea*, el héroe ansía no olvidar; de hecho, más bien busca incrementar su caudal de conocimiento, su memoria.

---

<sup>118</sup> La *historia de los dos hermanos* se conserva en el Papiro D’Orbiney, un manuscrito que puede datarse hacia el 1225 a.C., durante la décimo novena dinastía. La historia es protagonizada por dos hermanos, Anubis y Bata, y narra cómo el hermano más joven, al rechazar los requerimientos de su cuñada, es acusado falsamente de adulterio por ella.

### 3. Desconsuelo y resistencia

Pero el episodio que ha sido considerado el principal reproche al ideal heroico es, sin lugar a dudas, el famosísimo encuentro de Odiseo con Aquiles en el Hades. Durante este, el primero, al contarle al segundo el motivo por el cual ha ido al inframundo, compara su triste deambular que solo le ha comportado desgracias (κακά), con la situación afortunada del Pelida. A este Odiseo explícitamente le expresa: “ningún hombre es más feliz que tú, ni de los de antes ni de los que vengan” (οὐ τις ἀνὴρ προπάροικε μακάρτερος οὔτ' ἄρ' ὀπίσσω)<sup>119</sup>. Por lo tanto, le sugiere no entristecerse por haber muerto. La respuesta de Aquiles es una de las citas más célebres de la literatura griega:

μη δὴ μοι θάνατόν γε παραύδα, φαίδιμ' Ὀδυσσεῦ.  
 βουλοίμην κ' ἐπάρουρος ἑὼν θητευέμεν ἄλλω,  
 ἀνδρὶ παρ' ἀκλήρῳ, ᾧ μὴ βίωτος πολὺς εἶη,  
 ἢ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν.

No intentes consolarme de la muerte, noble Odiseo. Preferiría estar sobre la tierra y servir en casa de un hombre pobre, aunque no tuviera gran hacienda, que ser el soberano de todos los cadáveres de los muertos.<sup>120</sup>

Estas palabras de Aquiles, por lo general, se consideran una declaración contraria a los ideales heroicos defendidos en la *Iliada*. Son pocos los autores contemporáneos que consideran el Aquiles que se

---

<sup>119</sup> *Od.*, 11.483.

<sup>120</sup> *Od.*, 11.488-491.

perfila en el episodio de la νέκυια no es significativamente diferente al descrito en la *Iliada*. Uno de ellos es Griffin (1980, pp. 100-102). Según este autor, tanto en una obra como en la otra, Aquiles expresa un marcado desencanto por la gloria que se ofrece como recompensa por la muerte del héroe; sin embargo, en ningún momento abandona su condición heroica. De esta forma, el pasaje en cuestión, básicamente sirve para aclarar que, en el pensamiento griego, la consolación definitiva y última para la muerte no existe.

Sin embargo, como se dijo, la opinión más generalizada es que las palabras de Aquiles constituyen un rechazo explícito de los valores heroicos. Según Vernant (2001a, p. 86), *“este episodio parece constituir, dentro de la epopeya misma, la más radical negación de esa muerte heroica que el canto del aedo ha presentado como la única manera de sobrevivir en la plenitud característica de la gloria imperecedera”*. Normalmente, este rechazo de los ideales épicos se ha relacionado con el hecho de que la *Odisea* y la *Iliada* presentan visiones contrapuestas del heroísmo. Simon Goldhill (1991, p. 105), por ejemplo, no duda en sugerir que la intervención de Aquiles en el Hades constituye una retractación de la posición del héroe en la *Iliada*, pues este prácticamente se arrepiente de haber dado su vida por la gloria: *“The hero who willingly chooses to end his life for kleos and who brings about great destruction because of a slight to his timē, his social status and honour, now regrets death to such degree that he would prefer life without any timē”*.

En esta misma línea, Anthony Edwards (1985a), que ha hecho el análisis más exhaustivo de la presencia de Aquiles en el Hades, considera que el heroísmo de la *Ilíada* y la *Odisea* son diferentes, pues mientras Aquiles ofrece un modelo heroico marcado por la presencia de la βία y las intensas reacciones emocionales, Odiseo es el prototipo del héroe caracterizado por su resistencia, adaptabilidad y habilidad para posponer, es decir, por la consecución de objetivos mediante la μῆτις. De esta forma, en el episodio de la νέκυια, se da una inversión de posiciones entre Odiseo y Aquiles. El primero deplora los sufrimientos de su νόστος y exalta el κλέος, mientras el segundo, al preferir ser un θής que el señor de los muertos, implícitamente desea un νόστος y rechaza el κλέος<sup>121</sup>. Esta posición, sin embargo, no está exenta de discusión. Assunção (2003) considera inapropiada la hipótesis de la inversión de posiciones entre Aquiles y Odiseo, la cual fue originalmente propuesta por Klaus Rüter y retomada tanto por Anthony T. Edwards como Gregory Nagy. Para él, Odiseo nunca ha tenido que escoger entre el νόστος y el κλέος, pues en él, como en muchos otros héroes, estos conceptos no son incompatibles. Según él, lo apropiado sería contraponer al Aquiles de la *Ilíada* con el de la *Odisea*.

En realidad, debe tenerse presente que no existen razones suficientes ni para hablar de una oposición entre estos personajes ni para

---

<sup>121</sup> En concordancia con esta visión, Segal (1994) ha propuesto que ambas epopeyas están en desacuerdo con la noción de κλέος, pues en la *Ilíada* este término alude de forma exclusiva a la muerte en batalla, mientras que en la *Odisea* es reconceptualizado y abarca otras posibilidades.

defender un cambio de actitud en Aquiles. De hecho, no es del todo seguro que la *Odisea* sea una reevaluación de la *Iliada*, ni que una esté contrapuesta a la otra desde un punto de vista ideológico. Como se ha venido sosteniendo, es posible sugerir que ambas epopeyas se han constituido a través del mismo sistema ideológico y que el episodio de la *véκνια*<sup>122</sup> no formula ninguna oposición a los valores propuestos en la *Iliada*. Como bien lo ha señalado Manuel Alvarado (2002, p. 206), la *véκνια* forma parte de los episodios mediante los cuales Odiseo busca hacerse con la sabiduría femenina, justamente por eso, el héroe va a consultar a Tiresias, quien posee estrechas relaciones con el simbolismo ctónico y materno. Visto de esta forma, este pasaje puede interpretarse como el proceso mediante el cual Odiseo adquiere pleno conocimiento de la triste realidad que le espera a los seres humanos tras la muerte. De esta forma, las palabras de Aquiles vienen a ser la confirmación de que, en la épica homérica, no cabe la posibilidad de ver de forma positiva a la muerte. Ello, no obstante, no debe verse como un reproche a la ideología que promovía la muerte heroica; al contrario, tal y como se analizó en el capítulo anterior, dicha ideología, al sustentarse en un sistema de paliación, estratégicamente desfiguró la ultratumba griega con el fin de que la esperanza de una vida *post mortem* no llegara a ser una competencia al *κλέος*, el paliativo ofrecido por sistema. Así, en este episodio, lo que se

---

<sup>122</sup> Da Rocha (2002, pp. 60-61) presenta, de forma sucinta, algunas interpretaciones que este pasaje ha suscitado dentro de la crítica contemporánea.

muestra es que los héroes homéricos, de ninguna manera, pueden aspirar a tener una inmortalidad “física”. Ciertamente, la reacción de Aquiles ante las palabras de Odiseo es obstinada y, en cierto sentido, violenta; sin embargo, esto no está en discrepancia con el carácter que manifiesta el héroe en la *Iliada*, obra en la que este manifiesta un rechazo vehemente a su condición mortal.

Que las declaraciones de Aquiles no son un reproche al ideal heroico se confirma con la pregunta hecha por este a Odiseo inmediatamente después de rechazar su intento de consuelo: “*Pero, vamos, dime si mi hijo ha marchado a la guerra para ser el primer guerrero o no*” (ἀλλ' ἄγε μοι τοῦ παιδὸς ἀγαθοῦ μῦθον ἐνίσπες, ἧ ἔπετ' ἐς πόλεμον πρόμος ἔμμεναι ἦε καὶ οὐκί)<sup>123</sup>. Al preguntar si su hijo Neoptólemo ha sobresalido en la guerra, implícitamente está aceptando la ética guerrera de la *Iliada*. De hecho, más adelante, una vez que Odiseo le ha referido las extraordinarias hazañas de su hijo, “*el alma del Eácida de pies veloces marchó a grandes pasos a través del prado de asfódelo, alegre porque le había dicho que su hijo era insigne*” (ψυχῆ δὲ ποδώκεος Αἰακίδαο φοίτα μακρὰ βιβᾶσα κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα, γηθοσύνη, ὅ οἱ υἱὸν ἔφην ἀριδείκετον εἶναι)<sup>124</sup>. En efecto, si Aquiles en este episodio rechaza el ideal heroico, tal y como se ha propuesto, ¿por qué su alma estaría alegre (γηθοσύνη) de que su hijo hubiera sobresalido en la guerra? Por lo tanto, como bien lo expresa

---

<sup>123</sup> *Od.*, 11.492-493.

<sup>124</sup> *Od.*, 11.538-540.

Robert Schmiel (1987), lo que el Pelida manifiesta en este pasaje es el estatus de penalidad en que se encuentran las almas en el Hades y no la negación del ideal heroico. Las palabras del héroe, entonces, se limitan a indicar que:

...the lowest position on earth would be preferable to the highest position in the Underworld, two theoretical possibilities, neither experienced by Achilles. It is not a question of life without honor as against death with honor. Achilles sets Odysseus right in no uncertain terms. He does not dwell on his condition, much less indulge in maudlin sentiment or bitterness, but he goes on to show his concern for his father and son, and can even find a measure of satisfaction in his son's heroic accomplishments. He does not say or suggest that he has made a foolish mistake. He does not say or suggest that Odysseus has chosen the better part. He does insist that the poorest man on earth is better off than even a lord of the dead (all other considerations excluded), but he does not say that his κλέος is not worth the price he is paying. (Schmiel 1987, p. 37).

De esta forma, la νέκυια confirma la necesaria implicación del sistema de paliación involucrado en la muerte heroica: el héroe, tras su muerte, deviene objeto de conmemoración y es inmortalizado a través del relato, pero su alma irá, irremediabilmente al Hades, donde se convertirá en una sombra sin sensaciones ni memoria. Además, dicha confirmación parece estar relacionada con un cambio en las creencias religiosas relacionado con la emergencia de un sistema de esperanza. Cuando se compone la *Odisea*, todo apunta a que, en el plano religioso, se estaba desarrollando una confrontación entre el sistema de paliación al que se ha

venido haciendo referencia y un sistema de esperanza cuyo origen no está del todo claro<sup>125</sup>.

Una prueba de esta situación es la conocida interpolación con respecto al destino final de Heracles. Este héroe, en la *Iliada*, es considerado mortal<sup>126</sup> y la *Odisea* parece concordar con ello, excepto por el pasaje, a todas luces agregado con posterioridad, en que se explica que la presencia de Heracles en el Hades es “aparente” y que él “goza de los banquetes entre los dioses inmortales” (μετ' ἀθανάτοισι θεοῖσι τέρεται ἐν θαλίῃς)<sup>127</sup>. En realidad, lo que sucede, es que, en el sistema de creencias de un intérprete posterior, resultaba inconcebible que Heracles estuviera en el Hades, tal y como se encontraba planteado originalmente en la *Odisea*, y vio la necesidad de introducir esta aclaración. Lo mismo sucedió con la figura de Aquiles, tal y como se desprende del estudio hecho por Anthony Edwards (1985b) sobre los diferentes destinos *post mortem* de este personaje, los cuales varían dramáticamente de una obra épica a otra. Así, en la *Etiópida*<sup>128</sup>, se dice que Tetis lleva a su hijo a la Isla Blanca (Λευκὴ νῆσος), con el fin de que viva una existencia similar a la de los

---

<sup>125</sup> Trasciende los límites de este estudio determinar los orígenes de la ideología heroica y sus consecuentes relaciones con la modificación del sistema de creencias prehelénico. No obstante, no puede dejarse de observar que la opinión tradicional, que remitía el origen de las creencias religiosas y valores de la épica homérica al estrato indoeuropeo, hoy día debe ser desechada. De hecho, los últimos estudios hechos al respecto, sugieren que los indoeuropeos, al igual que otros pueblos del Medio Oriente, tenían un sistema de esperanza democrático, el cual proponía que el alma del muerto, tras un viaje, descansaba en un más allá paradisíaco comúnmente concebido como un jardín. Al respecto, véase Lincoln (1991), García Teijeiro (2005), Bernabé (2006).

<sup>126</sup> *Il.*, 18.117-119.

<sup>127</sup> *Od.*, 11.602-603.

dioses. Dicha versión es radicalmente diferente a la manejada por la *Odisea*, que, como se sabe, lo coloca en el inframundo. Según Edwards, esto corrobora que existían diferentes versiones sobre el destino *post mortem* de los héroes que estaban en competencia entre sí. De esta forma, mientras en la *Iliada* se presupone que todos terminarán en el Hades, en la *Odisea* se menciona como excepción a Menelao, quien por ser yerno de Zeus será enviado al Ἠλύσιον πεδίων y, en Hesíodo<sup>129</sup>, se habla de que algunos miembros de la generación de los héroes fueron llevados a las μακάρων νήσοι<sup>130</sup>. Lo anterior es un indicio claro de que, en ese momento, se estaba desarrollando una confrontación entre la visión que ofrecía un paliativo ante la muerte y la que prometía, más bien, una esperanza ultraterrena. El encuentro de Odiseo con Aquiles, puede verse, entonces, como una prueba de que la *Odisea*, de forma consciente, rechaza la versión de la *Etiópida* y se alinea, desde un punto de vista ideológico, junto a la *Iliada*, tal y como lo ha sugerido Edwards (1985b, p. 226): “the

---

<sup>128</sup> Obra de Arctino de Mileto compuesta hacia finales del s. VIII a. C. Era, básicamente, una continuación de la *Iliada* en la que se narraban las últimas hazañas y la muerte de Aquiles.

<sup>129</sup> *Op.*, 156-173. En realidad, como la opinión más aceptada es que el verso 166 es una interpolación, puede asegurarse Hesíodo considera que toda la generación de los héroes fue llevada a estas islas.

<sup>130</sup> Nótese que estos tres paraísos al igual que el Hades, son islas, lugares que se encuentran más allá del océano o sitios a los que se llega cruzando un río. Bruce Lincoln (1991, pp. 49-57), al hablar sobre la ultratumba indoeuropea, ha señalado que el único elemento que es posible reconstruir es el hecho de que esta geográficamente se encontraba rodeada de agua. Sin embargo, es difícil restringir esta concepción al mundo indoeuropeo, pues muchas otras culturas mediterráneas contienen esta idea. Los egipcios, por ejemplo, creían que el *ba*, el alma que contenía la personalidad, debía hacer un viaje hasta el más allá, el *Duat*, el cual tenía un río con arena en sus orillas. El recorrido era analógico al que Ra, el sol, hacía todas las noches en su *mesketet*, la “barca de los millones”.

*evidence thus indicates that in its portrayal of Achilles' fate the Odyssey consciously chooses to follow the version known to the Iliad in preference to that of the Aethiopis".*

#### **4. El canto del aedo**

Entonces, ¿constituye la *Odisea* al igual que la *Iliada* un poema épico constituido a partir del asentimiento tácito de la misma ideología heroica? Todo parece indicar que sí. De hecho, es factible considerar que ambas obras tienen un punto de unión al manifestar un conflicto abrupto entre la dimensión volitiva y la dimensión deóntica del individuo, el cual, en la épica homérica, siempre se resuelve a favor de la última. Del mismo modo que Sarpedón, quien, a pesar de sus deseos, debe ir a la vanguardia del contingente licio; Héctor, que se ve impelido por la vergüenza a aceptar morir en batalla, aun y cuando conoce las desagradables consecuencias que esto implicará para su hijo y su esposa, y Aquiles, quien, en su cólera, desea tener un destino diferente al de morir en la guerra, Odiseo es un ejemplo más del hombre que se ve obligado a soportar las calamidades producidas por la guerra, ante las cuales no cabe realizar ningún acto de rebeldía; ni siquiera, como se verá más adelante, es factible *esperar* algo que no sea la fama póstuma. Así pues, tal y como se señaló antes, la única salida que Homero da al dilema humano del sufrimiento es el llanto (γοός). Hay, en este sentido, un episodio en la *Odisea* análogo al encuentro que, en el último canto de la *Iliada*, se da entre Aquiles y Príamo: el

momento en que Odiseo, huésped de los feacios, escucha a Demódoco cantar su propia historia. No deja de asombrar que, de la misma forma, este pasaje se “resuelve” por medio de las lágrimas. En este conocido pasaje del canto VIII, el aedo entona tres canciones diferentes durante el banquete que el rey Alcínoo ofrece a su invitado. La primera de ellas<sup>131</sup> narra el νεῖκος entre Aquiles y Odiseo. Es un pasaje problemático dentro de la tradición épica, sobre todo porque es la única referencia que existe a un altercado entre estos dos personajes, a los cuales tanto antiguos como modernos han considerado los representantes por excelencia de dos paradigmas diferentes del heroísmo. De hecho, los escoliastas explican que la causa del pleito, que Homero no menciona, era justamente una diferencia con respecto a la estrategia que debía seguirse para tomar Troya. Aquiles sugería tomarla por medio de la fuerza, utilizando la ἀνδρεία (a través de la βίη), mientras que Odiseo abogaba por utilizar una treta, por utilizar la σύνεσις (o sea, recurrir a la μῆτις)<sup>132</sup>. La reacción ante este canto no deja de sorprender, pues, a pesar de que explícitamente se menciona que el aedo entonaba “*un canto cuya fama llegaba entonces al ancho cielo*” (οἴμης, τῆς τότ' ἄρα κλέος οὐρανὸν εὐρὸν ἵκανε)<sup>133</sup>, Odiseo, como lo recuerda Fränkel (2004, p. 32), en lugar de “*iluminar su rostro con orgullo y felicidad*”, llora. Y cada vez que Demódoco cantaba, “*Odiseo se cubría nuevamente la cabeza y lloraba*” (ἄψ Ὀδυσσεὺς κατὰ κροῖτα

---

<sup>131</sup> *Od.*, 8.73-95.

<sup>132</sup> Al respecto, véase Broeniman (1996, p. 5).

<sup>133</sup> *Od.*, 8.74.

καλυψάμενος γοάσκειν)<sup>134</sup>. En principio, dicha actitud resulta incomprensible dentro del contexto ideológico que defiende la inmortalización del héroe a través de la poesía. De hecho, esta reacción podría llegar a considerarse incluso un reproche explícito hacia este sistema ideológico. Por eso, no es de extrañar que, como sucede con otros muchos pasajes, la interpretación de este hecho haya sido controvertida, aunque la mayoría concuerda en que el episodio constituye, de alguna forma, una “respuesta” a la *Ilíada*. Gregory Nagy (1979), por ejemplo, ha sugerido que esta canción es, a propósito, una distorsión de la *Ilíada*. Esto, sin embargo, ha sido negado por Margalit Finkelberg (1987b), quien considera que el episodio ha sido inventado por el poeta para enfatizar el papel de Odiseo en la guerra de Troya como una forma de anticipación a su reconocimiento.

Esta respuesta impulsiva contrasta notoriamente con la que ocurre con la segunda canción, la cual narra los amores adúlteros de Afrodita, esposa de Hefesto, con Ares, dios de la guerra. Según la *Odisea*, cuando Demódoco cantaba este relato, “*Odiseo gozaba en su interior al oírlo*” (αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς τέρεπετ' ἐνὶ φρεσὶν ἦσιν ἀκούων ἠδὲ)<sup>135</sup>. Sin embargo, este gozo es momentáneo, pues cuando se entona el tercer canto, el héroe volverá a llorar. Y, en este caso, el llanto es aún más paradójico que antes, pues la última canción de Demódoco cuenta, a petición expresa de

---

<sup>134</sup> *Od.*, 8.93.

<sup>135</sup> *Od.*, 8.367-368.

Odiseo, la treta del caballo de madera (ἵππου δουρατέου κόσμος)<sup>136</sup>. Finalmente, cierra esta serie de hechos, en apariencia discordantes con el ideal heroico, la analogía que hace el poeta entre las lágrimas del héroe con los dolorosos lamentos de una mujer que ha perdido a su marido en la guerra:

ταῦτ' ἄρ' ἀοιδὸς ἄειδε περικλυτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς  
 τήκετο, δάκρυ δ' ἔδευεν ὑπὸ βλεφάροισι παρειάς.  
 ὡς δὲ γυνὴ κλαίῃσι φίλον πόσιν ἀμφιπεσοῦσα,  
 ὅς τε ἐῆς πρόσθεν πόλιος λαῶν τε πέσησιν,  
 ἄστει καὶ τεκέεσσιν ἀμύνων νηλεὲς ἤμαρ·  
 ἢ μὲν τὸν θνήσκοντα καὶ ἀσπαίροντα ἰδοῦσα  
 ἀμφ' αὐτῷ χυμένη λίγα κωκύει· οἳ δέ τ' ὄπισθε  
 κόπτοντες δούρεσσι μετάφρενον ἠδὲ καὶ ὤμους  
 εἴρερον εἰσανάγουσι, πόνον τ' ἐχέμεν καὶ οἴζύν·  
 τῆς δ' ἐλεεινοτάτῳ ἄχεϊ φθινύθουσι παρειαί·  
 ὡς Ὀδυσσεὺς ἐλεεινὸν ὑπ' ὀφρύσι δάκρυον εἶβεν.

Esto es lo que cantaba el insigne aedo, y Odiseo se derretía: el llanto empapaba sus mejillas deslizándose de sus párpados. Como una mujer llora a su marido arrojándose sobre el caído ante su ciudad y su pueblo por apartar de esta y de sus hijos el día de su muerte –ella lo contempla moribundo y palpitante, y tendida sobre él llora a voces; los enemigos cortan con sus lanzas la espalda y los hombros de los ciudadanos y se los llevan prisioneros para soportar el trabajo y la pena, y las mejillas de esta se consumen en un dolor digno de lástima–, así Odiseo destilaba bajo sus párpados un llanto digno de lástima.<sup>137</sup>

<sup>136</sup> Broeniman (1996) considera que la primera y la tercera canción de Demódoco están estrechamente relacionadas. El último canto es sugerido a propósito por Odiseo con el fin de responder al conflicto narrado en la primera intervención del aedo. Así, el νεῖκος se resuelve a favor de la μητις, que, de esta forma, prevalece sobre la βίη.

<sup>137</sup> *Od.*, 8.521-531.

Desde nuestro punto de vista, el parangón entre el llanto de Odiseo y el lamento por la muerte en lugar de oscurecer el pasaje, ayuda a esclarecer el sentido ideológico implícito en este. De hecho, este pasaje recuerda el proceso analógico similar que ocurre en el último canto de la *Iliada*, cuando Aquiles llora con Príamo al recordar a su padre. Odiseo, en este pasaje, llora al escuchar su propia vida transformada en canto, es decir, al ver materializado el ideal heroico de perpetuar su memoria a través del canto. Mientras que los feacios presentes en el festejo responden con el mismo placer ante las tres canciones de Demódoco, Odiseo fluctúa del llanto al placer al recordar las penalidades de su vida perpetuadas por medio del canto épico. Por eso, su llanto es semejante al lamento mortuario, pues la representación poética del héroe implica, necesariamente, la desaparición física de este, su disolución en las tinieblas del Hades, tal y como lo hace ver Michel Foucault (1999, p. 181), al afirmar que Odiseo “*cuando, como extranjero entre los feacios, oye por boca de otra voz, ya milenaria, su propia historia, es como su propia muerte lo que oye*”. Ahora bien, ¿constituye este llanto un rechazo al ideal heroico? ¿Aluden, como se ha querido ver, estas canciones a la *Iliada*? Recientemente, Yoav Rinon (2006) ha tratado de responder estas interrogantes por medio del concepto de *mise en abyme*, noción que fue introducida por André Gide en 1893, pero que ha sido desarrollada modernamente por diversos teóricos. En un principio, *mise en abyme* designa la experiencia visual de colocarse entre dos espejos y mirar la

reproducción infinita de la imagen propia. En el arte, el concepto designa la parte de una obra artística que representa al trabajo como un todo. En pintura, por ejemplo, se denomina de esta forma el efecto que se produce cuando una imagen tiene una pequeña parte de sí misma, repitiendo la secuencia aparentemente hasta el infinito. En literatura, el *mise en abyme* ocurre cuando en un texto hay imágenes o conceptos que refieren al conjunto textual como un todo. Desde un punto de vista narratológico, es un tipo de “historia dentro de la historia” en la que la historia contada en el nivel inferior resume de alguna forma la historia general.

Según Rinon (2006), cada una de las canciones de Demódoco funcionan como un *mise en abyme* diferente:

1. El primer canto es un *mise en abyme* utilizado para marcar el diálogo interépico entre la *Iliada* y la *Odisea*.
2. El segundo es un sofisticado *mise en abyme* de los temas y motivos de la *Odisea*.
3. En el tercero, finalmente, hay un *mise en abyme* en las reacciones que el canto produce en Odiseo y los feacios, las cuales representan los posibles entendimientos de la obra por parte de su audiencia.

Esta última posibilidad viene a ser sumamente sugestiva, pues propone el desconsuelo como una de las dos posibles reacciones ante el canto épico (la otra sería el disfrute, representado en la *Odisea* por los nobles feacios). De esta forma, este pasaje recuerda que el canto épico genera una reacción emocional y cognitiva en sus oyentes, la cual, como en el caso de Odiseo, puede implicar una comprensión del sentido trágico

de la existencia humana. Desde este punto de vista, la épica juega un papel similar al de la tragedia, pues genera en la audiencia sentimientos, emociones (lo que Aristóteles llama *πάθημα*). De hecho, Fränkel (2004, p. 32), al describir los elementos fundamentales de la épica, considera como un elemento primordial de esta referirse a “muchos sufrimientos” con el fin de despertar compasión en el auditorio. En palabras suyas, *“lo que pretende el cantor homérico es suscitar sentimientos de piedad y temor mediante la participación imaginada en acontecimientos trágicos”*. Así pues, la manera como Odiseo reacciona ante el canto es comprensible, incluso podría calificarse de “natural”. El pasaje, por lo tanto, no constituye una “respuesta” a la *Ilíada*. La función que cumple el llanto de Odiseo no es otra que recordar el sufrimiento connatural a la existencia. Sus lágrimas no se encuentran signadas por un rechazo al ideal épico; son, más bien, lágrimas de impotencia, lágrimas que recuerdan la triste condición humana sin llegar a cuestionar en absoluto esta visión.

La épica enfatiza las penalidades de los seres humanos, la poesía homérica recuerda con insistencia la desventura de la humanidad, pero no alza su voz en contra de esta manera de ver la existencia. Al contrario, dicha actitud está, más bien, en consonancia con el sistema ideológico de que tanto se ha venido hablando. Roberto Cañas (2000), en su análisis del sufrimiento heroico en Homero, ha defendido la tesis de que esta amargura existencial es, para el héroe, un elemento concomitante de su propia valía. Desde su punto de vista, las dificultades o desgracias son

necesarias para el héroe. En palabras suyas, “*la situación del hombre –y principalmente la del héroe– es “trágica”, aunque en ello se encierra, precisamente, su grandeza y alta dignidad*” (Cañas 2000, p. 88). Lo anterior se debe a que es precisamente por medio de las penalidades como se accede a la gloria del canto épico:

Los obstáculos o trabajos (πόντοι) son la forma ejemplar en que héroes como Hércules demuestran su *completa* valía. Los dolores, placeres o peligros son el móvil para que los héroes homéricos saquen a flote acciones asombrosas, extraordinarias y colosales, que ni los poetas ni sus oyentes podrían olvidar. Los más grandes héroes son los que afrontan los mayores sufrimientos y el saber sobrellevarlos –ya sea con paciencia, valentía, sabiduría, ingenio, etc.– es el mayor honor y la más alta *humanidad* que se pueda alcanzar. (Cañas 2000, p. 92).

De esta forma, la desgracia, el “*ruidoso don de los dioses*”, como la llama Michel Foucault, es el punto de partida de la poesía épica. La vida humana, menguada por la aflicción, se vuelve palabra cuya perenne repetición perpetúa los terrores de su propia existencia. Se cumplen de esta forma las palabras de Helena a Héctor: “*a entrambos [a ella y a Paris] Zeus impuso mal destino, para que así también en el futuro a ser lleguemos tema de canciones en boca de hombres venideros*” (οἷσιν ἐπὶ Ζεὺς θῆκε κακὸν μόρον, ὡς καὶ ὀπίσσω ἀνθρώποισι πελώμεθ' ἀοίδιμοι ἔσσομένοισι)<sup>138</sup>.

---

<sup>138</sup> *Il.*, 6.357-358.

# La esperanza aprisionada



Hipno y Tánato cargan el cuerpo de Sarpedón

## 1. Preludio a la aflicción

De las dos vertientes analíticas posibles para enfrentar el mito<sup>139</sup>, la posición que se adoptará aquí para enfrentar la codificación religiosa realizada por Hesíodo es la que se propone explorar el papel cumplido por el relato mitológico dentro de los mecanismos operantes de la religión. Para el caso particular de la muerte, esta indagación debe llevarnos a entender el valor operativo desempeñado por la dimensión mítica del morir en el entramado sociohistórico que da origen a la obra de este poeta beocio. No debe olvidarse que el discurso mítico constituye siempre un relato configurado a partir de la dogmatización de unas determinadas prácticas de significación, lo cual conlleva, necesariamente, la marginalización de formas simbólicas alternantes. Vista de esta forma, la “sacralidad”, en lugar de referirse a una realidad ontológicamente abstracta, se relaciona más bien con hechos institucionales que, sobre la base de modelos de conducta, proponen una reglamentación ideológica del grupo social, según lo refiere Ileana Chirassi Colombo:

Entendida en su significado histórico, la religión (toda religión, no solo el politeísmo griego) es un elemento de la cultura cotidiana, instrumento de creación de reglas básicas y factor primordial para la aceptación y justificación de aquellas y, en el plano social,

---

<sup>139</sup> La clasificación hecha por Vernant (1982) y desarrollada en detalle por García Gual (1976, 1999) propone que las posibilidades analíticas de los estudios mitológicos se bifurcan en dos vertientes contrapuestas. Por un lado, se encuentran los acercamientos simbólicos, que ven el mito como una forma de expresión tautegórica que, a través de un colectivo de imágenes dice “algo” (Cassirer, Kerényi, etc.). Por otro, están aquellos estudios que explican el carácter del mito de acuerdo con la función social que cumplen en la vida cotidiana (Malinowski, etc.).

plataforma de convergencia –única, se puede decir– de los privilegiados y los excluidos. Instrumento ambivalente, ambiguo y contradictorio. “Violencia sin violencia”, según la definición de M. Godelier, todo sistema religioso ofrece desde la perspectiva histórica y antropológica un campo de indagación privilegiado para descodificar el valor profundo de la ideología a la hora de determinar las elecciones y los desarrollados de los grupos sociales. (Chirassi Colombo 2005, pp. 8-9).

En otras palabras, ideológicamente la producción del discurso mítico involucra un proceso mediante el cual una “realidad” prevalece sobre otras, se constituye en “verdad” y adquiere el carácter de “oficial”. Por lo tanto, dicho discurso evidenciaba un despliegue unilateral, cercenador y menoscabado en relación a las prácticas sociales que relata e interpreta. De esta forma, el mito, más allá de ser un sistema (o una estructura), es una actividad social y, como tal, es un medio eficaz para instaurar mecanismos represivos que pretende validar una determinada visión de la realidad. Desde este punto de vista, el mito, o mejor dicho lo “religioso” en general, posee una función no solo limitada a “ligar” al ser humano con el “más allá”, sino relacionada con la fijación, en la conciencia de los integrantes de un grupo social, de acontecimientos, acciones y lugares que, a la larga, envuelven una justificación trascendente del *status quo*:

El mito, pues, al margen de la enorme cantidad de formas literarias y rituales que puede adoptar, *siempre* lleva a término una empresa de *fundamentación* y *legitimación*. Esto equivale a decir que su finalidad más propia consiste en la justificación de las relaciones y de las instituciones que regulan la vida humana en un determinado lugar y espacio. Para realizar esta función, los mitos narran que todo aquello

que existe en una sociedad, ya sea de orden natural o cultural, se halla cerca de la esfera de lo sagrado. Y es a causa de este contacto íntimo que realizan su función legitimadora. (Duch 1998, p. 59).

Asumir a un autor como Hesíodo desde esta perspectiva, implica algo de aventura tanto por la carencia de estudios previos realizados desde este punto de vista, como por el hecho de que la sistematización mítica hecha por este autor, si bien fue canónicamente fijada como el perfil "oficial" de creencias, convivió con tratamientos alternos del mito griego cuyo conocimiento es limitado, fragmentario y, en muchos casos, nulo. No obstante, desde nuestro punto de vista, dicha empresa es necesaria y debe, en primer lugar, tratar de comprender el sentido ideológicamente subyacente de la codificación hesiódica. Para nuestro caso concreto, que se limita a estudiar los principios organizadores del discurso mortuario en la Grecia arcaica, lo anterior implica preguntarnos si la disposición del material mítico hecha por Hesíodo se encuentra relacionada, de alguna forma, con el ideal de la muerte heroica analizado anteriormente.

Por una tradición que se remonta a la categorización historiográfica hecha por los filólogos clásicos alemanes (Fränkel, Nestle, Jaeger, etc.) se ha considerado que el sistema axiológico y el contexto social, político y religioso presentes tanto en las narraciones hesiódicas como en las formas literarias subsiguientes, son radicalmente diferentes del homérico. De esta forma, la opinión más generalizada establece que los poemas de Hesíodo están concebidos con un propósito muy distinto al de la épica homérica.

Rodríguez Adrados, en el volumen editado por López Férez (1989, pp. 72-73), señala, al respecto, que no son los valores agonales y heroicos los que le interesan al poeta beocio; en él, el tema predominante es, más bien, la justicia (δίκη). Lo anterior ya había sido señalado por Lesky (1969, p. 126), quien consideró que la noción de justicia constituye el tema central de la poética de Hesíodo, lo cual lo diferencia sustancialmente de Homero. Ahora bien, ¿implica esta contraposición un tratamiento diferente de la ideología mortuoria? Como se explicará a continuación, todo indica que no existe una diferencia palpable, al menos en este aspecto.

En primer lugar, hay que reconocer que, como lo plantea Fernández Delgado (2002), Hesíodo, básicamente, realizó una labor de organización del devenir mítico por medio de la cual retomó algunas tradiciones anteriores influidas por antecedentes orientales y las ordenó según algunos principios básicos. Durante dicho proceso, llegó a inventar nombres de divinidades e, incluso, personificó ideas abstractas, todo en aras de ofrecer un relato global que explicara, en términos míticos, los fenómenos naturales, así como los hechos y prácticas culturales de la sociedad griega de su tiempo. Justamente por eso, la obra de esta poeta ha sido calificada como “épico-didascálica”, pues el relato mítico se encuentra inserto dentro de un “orden” con el que el poeta pretende “organizar” a los personajes mitológicos de la religión griega arcaica. De esta forma, cada uno de los elementos míticos a los que Hesíodo hace referencia se corresponde con un objetivo previamente definido. A fin de

cuentas, este poeta y Homero son, como lo indica Heródoto<sup>140</sup>, los ποιήσαντες de la religión griega. Por lo tanto, el análisis hermenéutico de su discurso con respecto a la muerte no puede hacerse al margen de esta situación; más bien, debe tomarla como punto de partida.

## 2. Hijo de la noche

Para Hesíodo, así como para sus contemporáneos, la muerte es un genio (δαίμων) masculino alado cuyo nombre, Θάνατος, es homónimo del fenómeno que personifica. Es, desde todo punto de vista, una figura poco desarrollada; de hecho, como bien lo acota Grimal (1981, p. 491), carece de un mito propio y su participación en otros relatos míticos es limitadísima<sup>141</sup>. Tanto en la épica homérica<sup>142</sup> como en las representaciones iconográficas, aparece casi siempre en compañía de su hermano gemelo Ὕπνος<sup>143</sup>, personificación del sueño, el cual es otro genio abstracto de partición muy reducida<sup>144</sup>. De hecho, la principal acción que realizan estos dos hermanos es trasladar, por orden de Zeus, el

---

<sup>140</sup> *Hist.*, 2.53.6.

<sup>141</sup> Tradiciones posteriores le atribuyeron un papel en las historias de Sísifo y Alceste. De hecho, es en la *Alceste* de Eurípides donde encontramos el retrato más detallado de este personaje.

<sup>142</sup> Para una detallada descripción de la presencia de Θάνατος en la épica homérica, véase Vermeule (1984, pp. 79-83).

<sup>143</sup> Zanatta (2006, pp. 86-94) ha analizado las relaciones simbólicas subyacentes a esta hermandad y ha concluido que se encuentra motivada. Según este autor, la muerte se confunde con el sueño debido a que remite a una condición de paz y reposo. Dicha tesis, en el contexto propio de la Grecia arcaica, no parece ser del todo acertada.

<sup>144</sup> Ὕπνος protagoniza en la *Ilíada* (14.229-291) un jocoso pasaje, cuando Hera va en su búsqueda a pedirle que le infunda a Zeus un sueño profundo.

cadáver de Sarpedón a Licia<sup>145</sup>. Así pues, desde el punto de vista del relato mítico, todo esto hace suponer que Θάνατος es una deidad de creación reciente configurada a partir de la palabra común con que se designaba al deceso.

El origen del nombre tampoco dice mucho de este personaje. La palabra θάνατος procede de una raíz indoeuropea apofónica bisilábica (cuya explicación varía de una teoría lingüística a otra). La reconstrucción más común es \*dh̥n̥ə-tos (en griego, ἦ da αν ante vocal), cuyo equivalente en la teoría de laringales es \*dh̥nh<sub>2</sub>-tos. Esta raíz se ha relacionado con el verbo sánscrito *ádhvānit* ‘él desaparece’, cuyo participio es *dhvāntāḥ* ‘oscuro’, y con el sustantivo letón *dvans* ‘vaho’, las cuales apunta más bien a una raíz \*dhwn̥ə-. Según Chantraine (1968, p. 423), originalmente esta palabra fue un eufemismo<sup>146</sup>. Esta opinión, sin embargo, ha sido debatida por Petersmann (2002, p. 266), quien defiende que las palabras griegas que tienen relación con la muerte y el morir (es decir, θνήσκομαι, ἀποθνήσκομαι, θνητός y θάνατος) se han constituido a partir de esta raíz indoeuropea debido a que ella originalmente significaba ‘volar’, lo cual se relaciona con el hecho de que la muerte, en el pensamiento de la Grecia arcaica, equivale a “un salir volando de la ψυχή”. Según este autor, solo gracias a esto:

---

<sup>145</sup> *Il.*, 16.666-684.

<sup>146</sup> Es normal que las palabras que designan la defunción lleguen a considerarse tabúes, lo cual provoca, a su vez, que se recurra a eufemismo que eviten referirse a ella directamente. En español, por ejemplo, existen variedad de términos eufemísticos como *difunto*, *finado*, *extinto*, *descansar*, *irse*, *retirarse*, etc.

...se puede entender también por qué, en griego, se emplea como la palabra para 'morir' especialmente el verbo compuesto con ἀπό-. El paralelo semántico más cercano que podemos mencionar es el avéstico *dvan-* 'volar' en relación con *apa-*: *apa-dvasaiti* 'se prepara para salir volando'. De este modo, la noción lingüística también puede confirmar que los griegos se representaban en sus creencias populares más antiguas el morir y la muerte como un verdadero salir volando del cuerpo el aliento vital de la Psyche. (Petersmann 2002, p. 266).

Así pues, tanto la carencia de material mítico como el origen del nombre, que lo vincula con la palabra "común" para designar el deceso, confirman que Θάνατος es una figura que, en esta época se encontraba apenas en proceso de ser personificada. Ahora bien, ¿significa lo anterior que la sistematización hesiódica carece de interés desde un punto de vista ideológico? Para nada, pues esto no implica que no puedan buscarse, en otro tipo de datos o trazos que señalen los principios fundamentales a partir de los cuales el poeta de Beocia organizó el material religioso que le sirvió de punto de partida. En particular, es de suma importancia el ordenamiento que hace Hesíodo de las divinidades por medio de genealogías. En efecto, en este autor, la genealogía no solo es la vía para lograr organizar el vasto material mitológico, también representa el medio a través del cual se da una explicación cabal a los acontecimientos humanos y divinos. La ascendencia de dioses y hombres da constancia de su origen y, por ende, los enmarca dentro de un contexto simbólico e ideológico a la vez que revela el sistema de apreciación de que se sirvió el autor para interpretar la génesis y la naturaleza del mundo. Como lo señala Fränkel (2004, pp. 110-111), las genealogías construidas por

Hesíodo clarifican la naturaleza de las divinidades: lo que es fuerte e inteligente desciende de la Tierra y el Cielo, todo lo cambiante e informe procede, por su parte, del Mar y las potencias destructivas son descendencia de la Noche. De esta forma, de los fenómenos físicos concretos, se derivan los dioses concretos y hasta algunos hechos sumamente abstractos (como el deseo, las injurias, etc.), lo cual implica, como dijimos, un proceso de regularización y ordenamiento del mundo a partir de principios sistemáticos. Como ejemplo, considérese el caso de los vientos (ἄνεμοι); aquellos que son beneficiosos son hijos de la Aurora (Ἠώς) y tienen ascendencia celeste<sup>147</sup>, mientras que los vientos destructivos son hijos de Tifón (Τυφωεύς) y nietos del Tártaro (Τάρταρος)<sup>148</sup>. Por lo tanto, como lo explica Griffin (2001, p. 83), en Hesíodo, *“the purely mythological conception of genealogy has been half changed into an intellectual device to impose a different sort of order on the world”*.

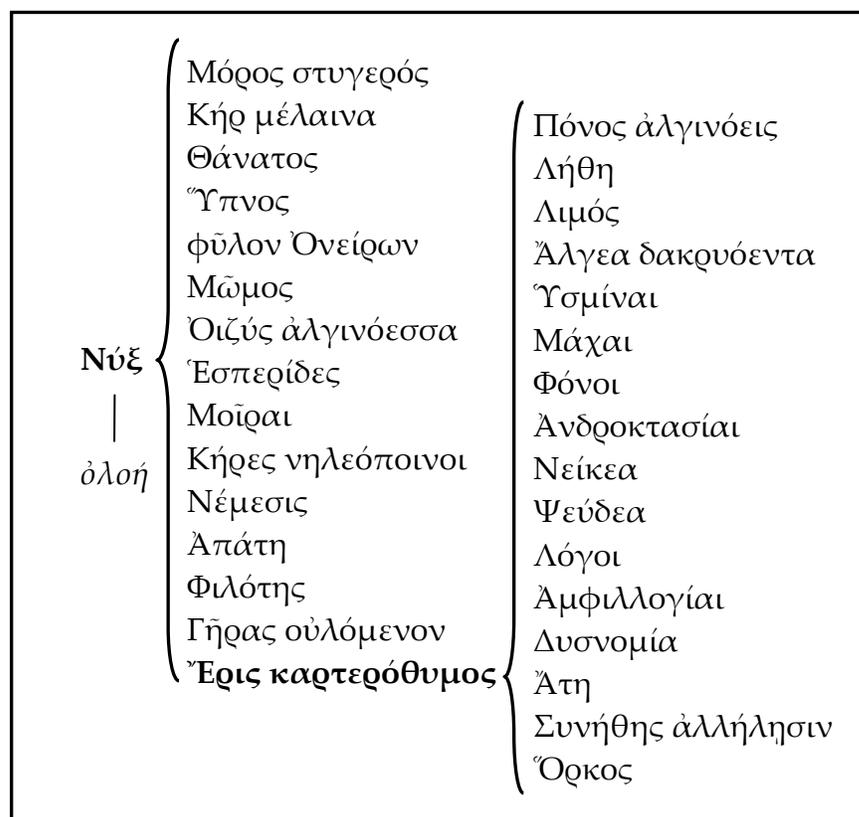
A partir de lo anterior, queda claro que la inserción de Θάνατος en una genealogía en particular no es un fenómeno fortuito, sino un hecho deliberado del poeta que pone en evidencia los parámetros ideológicos que determinaban su concepción de la muerte. Y de hecho, en la Teogonía, la parentela de esta divinidad dice mucho. Para Hesíodo,

---

<sup>147</sup> *Th.*, 378-380.

<sup>148</sup> *Th.*, 869-870.

Θάνατος (la Muerte) es hijo partenogénico<sup>149</sup> de Νύξ ὀλοή (la funesta Noche)<sup>150</sup> y hermano de Ὕπνος (el Sueño), de Μόρος (el Destino fatal), a quien se califica de στυγερός ‘odioso, abominable’, de Κῆρ μέλαινα (la negra Ker) y de una serie de potencias nefastas para los seres humanos. El siguiente esquema sintetiza esta familia mítica de fuerzas destructoras, según la propuesta hecha por Hesíodo<sup>151</sup>:



<sup>149</sup> Tanto Higino (*Fab.*, Pr. 1) como Cicerón (*De Natura Deorum*, 3.17) consideran a Ἐρεβος, personificación de las tinieblas infernales, como el padre de la progenie de Νύξ.

<sup>150</sup> En Homero no se dice de forma explícita que los gemelos Ὕπνος y Θάνατος sean hijos de Νύξ. Tradicionalmente, se ha considerado que dicha filiación se encuentra implícita en la escena del *Ilíada* (14.256-261) en que Ὕπνος se refugia en el seno de Νύξ para no sufrir el castigo del airado Zeus. Sin embargo, no ha faltado quien haya propuesto que dicha filiación es, al igual que el resto del pasaje, invención de Hesíodo.

<sup>151</sup> *Th.*, 211-232.

La principal y más evidente conclusión que puede sacarse del esquema anterior es que la muerte, en la concepción hesiódica, se encontraba ligada a las potencias oscuras y sombrías cuya principal función es afectar de forma negativa la existencia de los seres humanos. Desde este punto de vista, como lo señala Jasper Griffin, la muerte, al ser hija de la noche, tiene una conexión esencial con las potencias nocturnas y, como tal, forma parte de la lista de desgracias que los seres humanos deben enfrentar a lo largo de su existencia:

Night gave birth to black Doom and Death, and to Misery and Retribution and Strife (and other disagreeables), and to Sleep and the tribe of Dreams, and to Deceit and Affection, and to Day and Ether, and to the Hesperides. Death is dark and inactive, *like* night; misery and retribution are dark and deadly, sleep happens *in* the night; deceit perhaps started out as simply one of the unpleasantnesses, but suggested seduction... (Griffin 2001, p. 83).

La muerte, desde este punto de vista, está ligada, de forma indisoluble, a las tinieblas. De hecho, según se refiere en la *Teogonía*, Θάνατος habita, junto con su madre y su hermano, en las profundidades húmedas y lúgubres del Tártaro, donde el sol no brilla<sup>152</sup>. Además, no deja de ser sumamente significativo que aparezca dentro de esta genealogía la figura de Ἔρις, la disputa, el desacuerdo, que es también hija de la noche y madre, a su vez, de una serie de terribles calamidades, algunas de las cuales están directamente relacionadas con la guerra, como las Batallas (Μάχαι), los Asesinatos (Φόνοι), las Masacres (Ἀνδροκτασίαι) y las Riñas

---

<sup>152</sup> *Th.*, 759-761.

(Νείκεα). Lo anterior revela que Hesíodo “acomodó” de forma deliberada dioses y potencias según un esquema organizativo que, evidentemente, se correspondía con una lógica particular. Ahora bien, ¿qué dice esta lógica de ordenamiento de la ideología mortuoria hesiódica?

Por un lado, está más que claro que la genealogía anterior envuelve una concepción sumamente negativa de la muerte y de cualquier fenómeno relacionado con ella, como las guerras. Ahora bien, esta concepción funesta de lo mortuorio parece estar en contradicción con lo expuesto en los capítulos anteriores, donde se señaló que la muerte en batalla era vista como el acto glorioso mediante el cual el héroe aseguraba su inmortalidad a través de relato. Vernant (2001a) ya se había percatado de esto. El erudito francés, en un capítulo titulado “La muerte en Grecia, una muerte con dos caras”, no ha dejado de manifestar su desconcierto ante el hecho de que la muerte en la literatura griega arcaica posea, a la vez, dos rostros distintos, uno glorioso y esplendoroso y otro terrorífico y horrendo. Dicha situación sugiere que habría dos preguntas importantes que discutir sobre este asunto. Primero, hay que explicar la relación entre la sistematización creada por Hesíodo y la posición homérica sobre la muerte. Luego, debe analizarse si esta concepción negativa constituye, en efecto, una negación del ideal que conminaba a obtener la gloria de la rememoración a través de la poesía.

Por otra parte, es evidente que el hecho de que Hesíodo inscriba a la muerte dentro de un contexto tétrico no constituye, de ninguna forma,

una posición diferente a la que se encuentra en la poesía homérica. De hecho, ya en Homero hay suficientes atisbos de que la muerte era vista como un aspecto lúgubre de la vida humana. Antes, se ha discutido la presencia de esta visión en el episodio odiseico de la *νέκνυια*, pero su presencia es ampliamente visible en el tratamiento estilístico que hace Homero de la muerte. La épica homérica describe la muerte por medio de un despliegue de imágenes, fórmulas estilizadas y asociaciones poéticas que remiten invariablemente al dolor, la pena y la negritud<sup>153</sup>. Tan es así, que, como acertadamente señala Vermeule (1984, p. 84), en Homero, “*no se muere, se entenebrece*”. Por lo tanto, la ubicación genealógica de la muerte hecha por Hesíodo es el correlato mítico de las expresiones homéricas sobre el morir y ambas se corresponden con los mismos principios ideológicos, según los cuales la muerte y todo lo que se relacione con ella, como la guerra y los asesinatos, son sucesos perjudiciales y deplorables de la vida humana.

Ahora bien, ¿constituye esta visión un rechazo al ideal heroico? En lo absoluto; al contrario, es, como lo explica Vernant (2001a, p. 85), el punto de apoyo a partir del cual se constituía el anhelo de obtener una gloria imperecedera. No fue una estrategia ideológica del ideal heroico negar la terrible apariencia de la guerra y la muerte; más bien, favoreció

---

<sup>153</sup> Sobre la descripción de la muerte del guerrero y las locuciones formularias utilizadas para referirse al deceso, véase Vermeule (1984, pp. 80-86), Martínez Conessa (1996) y Morrison (1999). La relación que existe en Homero entre la muerte, la noche, la sombra y la oscuridad, en general, ha sido examinada en detalle por Moreaux (1967).

esta visión fatalista con el fin de utilizarla como medio para fijar en la mentalidad colectiva la “necesidad” de enfrentar este hecho desalentador por medio del único consuelo que el sistema ideológico ofrecía: la forja, en el campo de batalla, de un renombre que asegurara su pervivencia a nivel del relato. Tal y como se planteó antes, la ideología heroica, al sustentarse en un sistema de paliación, impuso una visión negativa de la muerte y una visión desoladora de la existencia que eliminara toda posibilidad de una esperanza *post mortem*, la cual, de existir, sería una competencia para el κλέος, el único lenitivo permitido por el sistema. Hesíodo, entonces, crea una sistematización de las potencias divinas acorde con los principios ideológicos examinados en los capítulos anteriores. Incluso, como se verá a continuación, es perfectamente plausible sugerir que su poesía justifica y legitima, desde un punto de vista religioso, la concepción aciaga de la existencia, al fijarla en la mente colectiva como un “hecho normal y natural” de la existencia, con el fin de que las atrocidades sean aceptadas, de forma tácita, como parte de la existencia humana. Quizá la idea fundamental que atraviesa la *Teogonía* es el supuesto de que “así es el mundo, de esa manera está configurado” y, por lo tanto, no hay nada que hacer. En Hesíodo, el origen de aquello que ocurre en la vida cotidiana se encuentra en la naturaleza; por ello, no posee un carácter artificial, sino que se encuentra ligado al mundo de manera connatural. De la misma forma como existe el día y la noche, y no es plausible librarnos de ninguno de ellos, puesto que son parte de la estructura misma del cosmos,

así existen la guerra, las masacres, los lamentos, etc. La propuesta hesiódica, en este punto, es bastante clara: hay que aceptar el lado negativo de la existencia, pues es parte fundamental de la esencia misma del universo.

### 3. El escudo, el infortunio y la esperanza

La principal prueba de que en Homero y Hesíodo subyacen los mismos principios ideológicos se encuentra en la descripción que ambos hacen del escudo de guerra griego<sup>154</sup>. Desde nuestro punto de vista, tanto Homero, al delinear poéticamente una imagen del escudo hecho por Hefestos a Aquiles, como Hesíodo, al imitar a Homero trazando una efigie del escudo de Heracles, persiguen el mismo objetivo: naturalizar, por medio de una alegoría, la barbarie y las atrocidades bélicas. En otras palabras, ambos poetas manifiestan que la guerra y la muerte constituyen fenómenos negativos de la existencia, pero ambos también defienden que estos son parte integral de la vida humana.

Esto se entiende mejor si se reconoce que ambos escudos constituyen una *imago mundi*, esto es, una recreación simbólica del cosmos. La principal prueba de ello es que, tanto en Homero como en Hesíodo, por la orla del escudo fluye Océano (Ωκεανός)<sup>155</sup>, el dios que

---

<sup>154</sup> Siguiendo la opinión de Rodríguez Adrados, expuesta en el volumen editado por López Férez (1989, pp. 81-82), consideraremos aquí que el *Escudo*, aunque no es una obra auténtica de Hesíodo, es un texto inscrito en su tradición.

<sup>155</sup> Según Homero (*Il.*, 18.607-608), “y en él figuraba la gran fuerza de Océano, a lo largo del borde extremo del escudo de sólida hechura” (Ἐν δ' ἐπίθει ποταμοῖο μέγα σθένος Ωκεανοῖο ἄντυγα πὰρ

Homero califica de ἀψόρροος<sup>156</sup>, ‘el que refluye en sí mismo’, pues representa al río que corría por el contorno exterior del disco de la Tierra. Si Océano rodea, desde un punto de vista mítico, la Tierra y fue representado por el orfebre al borde del escudo, quiere decir que la intención era representar dentro del escudo un microcosmos o, al menos, una alegoría de este. Hardie (1985), en su análisis del escudo de Aquiles, lo ha planteado de esta manera, aunque su opinión es que esta representación del cosmos representa un emblema de poder que señala la supremacía del portador del escudo. Al margen de estas consideraciones, también es posible interpretar que la *imago mundi* forjada por Hefesto en ambos escudos resume, de forma, alegórica el espacio vital del héroe. De hecho, tanto la descripción del escudo de Achiles como el de Heracles se sostienen en una dicotomía que bien puede interpretarse como las dos formas de existencia que se alternan en la vida del guerrero. Según Homero, el escudo de Aquiles poseía un centro en el que estaban ubicados prácticamente todos los elementos cosmológicos y astronómicos conocidos en ese momento. Ahí estaban, la tierra, el cielo, el mar, el sol, la luna y las estrellas de las constelaciones<sup>157</sup>. Alrededor de este centro, el escudo se partía en dos mitades, cada una de las cuales poseía una ciudad diferente. Una de las ciudades se encontraba en guerra, la otra estaba en

---

πυμάτην σάκεος πύκα ποιητοῖο). Por su parte, Hesíodo (*Sc.*, 314-315), manifiesta que “*en la orilla fluía Océano, cual si se desbordara, y ocupaba toda la orla del escudo artísticamente labrado*” (Ἄμφι δ’ ἵτυν ῥέεν Ωκεανὸς πλήθοντι ἐοικώς, πᾶν δὲ συνεῖχε σάκος πολυδαίδαλον).

<sup>156</sup> *Il.*, 18.399.

<sup>157</sup> *Il.*, 18.483-489.

paz. La dicotomía, en Homero<sup>158</sup>, es bastante clara; mientras en una ciudad había bodas, festines, danza, música y, más allá, numerosos labradores arando la tierra; la otra se encontraba sitiada por un ejército y en ella, predominan la muerte y el combate presidido por la Discordia (Ἔρις), el Tumulto (Κυδοιμὸς) y la funesta Ker (ὀλοή Κήρ).

En la descripción hecha por Hesíodo<sup>159</sup>, muchos de los elementos que intervienen son diferentes a los presentes por Homero y, de hecho, su disposición cambia. Sin embargo, no deja de llamar la atención que se mantiene la dicotomía de la ciudad en paz y la ciudad en guerra, solo que estas no se encontraban alrededor del centro, sino en el extremo del escudo, junto al borde por el que fluía Océano. En el centro del escudo de Heracles, se encuentran el Miedo (Φόβος) y la Discordia (Ἔρις). Junto a ellos, están la persecución tanto de los que huyen (Παλίωξις) como de aquellos que no lo hacen (Προϊώξις), así como el Tumulto (Ὅμαδος), el Asesinato (Φόνος) y la Masacre (Ἀνδροκτασίη). Alrededor de ellos, había doce cabezas de temibles e innombrables serpientes (ὀφίων κεφαλαὶ δεινῶν ἔσαν, οὗ τι φατειῶν, δώδεκα). Luego, el escudo, al igual que el de Aquiles, se partía en dos mitades diferentes. En una de ellas, de forma consecutiva, se encontraban un rebaño de jabalíes y leones, Ares y sus caballos, el coro de dioses inmortales, Perseo y, ya al final, la ciudad en guerra. Al otro extremo, había un combate de Centauros y Lapitas, la

---

<sup>158</sup> *Il.*, 18.490-606.

<sup>159</sup> *Sc.*, 144-319.

diosa Atenea, un puerto adornado con delfines de plata y un pescador y, finalmente, la ciudad en paz. Al examinar la descripción hecha por el poeta, es posible darse cuenta de que la dicotomía es la misma. En la ciudad en guerra, había hombres que luchaban, muchos muertos y mujeres gritando. Junto a ellos, estaban las azuladas Keres (Κῆρες κυάνεαι) y, como figura interesante, la Tiniebla (Ἄχλύς), que es descrita como un ser horrendo. En la ciudad en paz, por su parte, había fiestas, coros, matrimonios, música, canto, labradores arando la tierra y hombres entretenidos con el pugilato, la caza, las carreras de carros, etc.

Como puede verse, aunque colocadas en lugares diferentes, la confrontación entre la ciudad en paz y la ciudad en guerra forman parte fundamental de la descripción de ambos escudos. Ahora bien, si como dijimos, el escudo es una *imago mundi*, una pequeña representación global del cosmos, ¿cuál es la razón por la cual dicha oposición es importante? En otras palabras, ¿por qué se colocó esta dicotomía en ambos escudos? Oliver Taplin (1980) ha considerado este asunto con detalle. En su análisis del escudo de Aquiles, considera contradictorio que en un instrumento bélico se hayan puesto escenas festivas, cantos, danzas, etc. e intenta brindar una explicación a la presencia de dichas imágenes. Según él, el escudo es un “microcosmos”, que, no obstante, no pretende ser una imagen en miniatura del mundo, sino mostrar escenas significativas de la vida. De ahí, la presencia de esta ciudad pacífica que se corresponde con la concepción homérica de la “buena vida”. La presencia de la muerte y la

destrucción, por otro lado, se debe a que el escudo es un “microcosmos” y no una utopía y, por ende, no idealiza la vida de los seres humanos y presenta las dos caras de la existencia.

En realidad, si se retoma la discusión que se desarrolló páginas atrás, la dicotomía presente en ambos escudos no tiene nada de discordante, al contrario, permite entender de una mejor manera parte del entramado ideológico que envuelve las creencias sobre la muerte y la guerra en la literatura griega arcaica. Primeramente, no es posible afirmar que el aparente pacifismo manifestado tanto por Homero como Hesíodo en la descripción de los escudos constituya una contradicción con el ideal que clamaba por la muerte heroica en batalla. Como ya se señaló, ni la muerte ni la guerra constituían aspectos positivos. En la épica arcaica, la muerte siempre es horrible y la guerra, un hecho deplorable. Al contrario, el lado positivo de la vida estaba representado por el festejo, la celebración, la danza. La imagen de las bodas y la labranza, presente en ambas descripciones, no es fortuita, ambos elementos tienen relación con la fertilidad y la perpetuación de la vida. Es justamente de esta consideración que va a surgir la filosofía del *carpe diem*, cuyos antecedentes ya se encuentran en el *Poema de Gilgamesh*<sup>160</sup>, obra que presenta la misma ideología heroica presente en la épica griega arcaica, y la cual, posteriormente, va a ser ampliamente desarrollada por la lírica griega de este periodo.

Más que una contradicción, lo que parece estar detrás de la descripción de los escudos es un proceso de complementariedad que envuelve el propósito de normalizar la violencia y la muerte en la guerra. En la concepción griega de esta época, se acepta, sin lugar a dudas, que ambas son atroces, pero, a su vez, se defiende que tanto una como la otra forman parte integral de la existencia. En los escudos, la presencia de ambas ciudades es complementaria. Señala que la vida es disfrute, pero también sufrimiento. Ideológicamente, se manifiesta una aceptación tácita de que la existencia de los seres humanos comporta, de forma “natural”, un lado positivo y uno negativo. No se ha borrado el horrible carácter de la muerte en la guerra, pero se impele a aceptar que las atrocidades bélicas son “comunes”, “normales” e, incluso, connaturales a la existencia de los seres humanos.

Y es dentro de esta pretensión de normalizar un marco ideológico de desabrigo y postración como condición “natural” del ser humano, que debe entenderse el pasaje hesiódico de la ἐλπίς, cuya interpretación ha sido, probablemente, el escollo más significativo de los estudios mitológicos desde el siglo XIX hasta el presente<sup>161</sup>. A tal punto ha generado desconcierto la breve narración incluida en *Los trabajos y los días*,

---

<sup>160</sup> Más adelante, se trata este aspecto con detalle en el apartado titulado “Lo que ocultan los placeres”.

<sup>161</sup> Como es de suponerse, la bibliografía sobre este tema es enorme. Algunas aproximaciones recientes sobre el sentido de la ἐλπίς en este pasaje hesiódico son Beall (1989), Byrne (1998), Sánchez Ortiz de Landaluce (1998), Neils (2005) y Zarecki (2007). Actualmente, E. F. Beall mantiene en su página web (<http://www.efbeall.net/index.htm>) la puesta al día de la bibliografía más importante al respecto.

que bien podría afirmarse que lo encerrado en la tinaja no fue tanto la esperanza, como el sentido que esta comportaba. Y lo más paradójico de todo es la sencillez del problema, pues este se reduce a entender la naturaleza de la ἐλπίς y la causa por la cual se quedó dentro del πίθος (jarra, tinaja). No obstante, la respuesta a estas preguntas no es sencilla, pues, como se sabe, Hesíodo refiere el pasaje de forma muy vaga y no brinda detalles que ayuden a clarificar cuál es el sentido concreto de la permanencia de la esperanza en la vasija. De hecho, el pasaje completo solo abarca catorce versos (más dos versos interpolados):

Πρὶν μὲν γὰρ ζώεσκον ἐπὶ χθονὶ φύλ' ἀνθρώπων  
 νόσφιν ἄτερ τε κακῶν καὶ ἄτερ χαλεποῖο πόνοιο  
 νούσων τ' ἀργαλέων, αἶ τ' ἀνδράσι κῆρας ἔδωκαν.  
 [αἶψα γὰρ ἐν κακότητι βροτοὶ καταγηράσκουσιν.]  
 ἀλλὰ γυνὴ χεῖρεσσι πίθου μέγα πῶμ' ἀφελούσα  
 ἐσκέδασ', ἀνθρώποισι δ' ἐμήσατο κήδεα λυγρὰ.  
 μούνη δ' αὐτόθι Ἐλπίς ἐν ἀρρήκτοισι δόμοισιν  
 ἔνδον ἔμεινε πίθου ὑπὸ χεῖλεσιν οὐδὲ θύραζε  
 ἐξέπτῃ· πρόσθεν γὰρ ἐπέμβαλε πῶμα πίθιοιο  
 [αἰγίοχου βουλήσιν Διὸς νεφεληγερέταο].  
 ἄλλα δὲ μυρία λυγρὰ κατ' ἀνθρώπους ἀλάληται  
 πλείη μὲν γὰρ γαῖα κακῶν, πλείη δὲ θάλασσα·  
 νοῦσοι δ' ἀνθρώποισιν ἐφ' ἡμέρη, αἶ δ' ἐπὶ νυκτὶ  
 αὐτόματοι φοιτῶσι κακὰ θνητοῖσι φέρουσαι  
 σιγῇ, ἐπεὶ φωνὴν ἐξείλετο μητίετα Ζεὺς.  
 οὕτως οὐ τί πη ἔστι Διὸς νόον ἐξαλέασθαι.

Antes vivían sobre la tierra las tribus de los hombres sin males, sin arduo trabajo y sin dolorosas enfermedades que dieron destrucción a los hombres [que al punto en la maldad los mortales envejecen]. Pero la mujer, quitando con las manos la gran tapa de la jarra, los esparció y ocasionó penosas preocupaciones a los hombres. Sola allí permaneció la

esperanza, en infrangible prisión bajo los bordes de la jarra, y no voló hacia la puerta, pues antes se cerró la tapa de la jarra [por decisión del portador de la Égida, amontonador de nubes]. Y otras infinitas penalidades estaban revoloteando sobre los hombres, pues llena de males estaba la tierra y lleno el mar; las enfermedades, unas de días, otras de noche, a su capricho van y vienen llevando males para los mortales en silencio, pues el providente Zeus les quitó la voz; de esta manera ni siquiera es posible esquivar la voluntad de Zeus.<sup>162</sup>

Verdenius (1971), en un inspirador e influyente trabajo sobre el tema, ha establecido que las diversas interpretaciones de esta historia, de forma general, pueden clasificarse en cuatro grupos, de acuerdo con el carácter que le atribuyen a la ἐλπίς y la explicación de su encierro. Según este autor, ἐλπίς puede verse como a) un *bien*, es decir, un consuelo para la miseria humana o b) un *mal*. Su encierro, por su parte, puede verse como 1) una forma de *guardar* o *preservar* la esperanza para la humanidad (en este caso, se asume que el πίθος, la tinaja, es una despensa) o 2) una forma de alejarla de la humanidad (la jarra es, entonces, una prisión). A partir de estas ideas, las interpretaciones pueden incluirse en cuatro grupos:

- 1a) La ἐλπίς es un bien preservado para la humanidad.
- 1b) La ἐλπίς es un mal que los hombres deben enfrentar.
- 2a) La ἐλπίς es un bien que la humanidad no posee.
- 2b) La ἐλπίς es un mal que los hombres no sufren.

---

<sup>162</sup> *Op.*, 90-105. Traducción de Adelaida Martín Sánchez y María Ángeles Martín Sánchez.

La explicación 1b se descarta por absurda, pues si cerrar la tinaja implica “conservar”, no se entiende por qué Hesíodo dice que los males se esparcieron justo al abrirla. La 1a, por su parte, ha tenido defensores tan ilustres como Wilamowitz, West y Vernant, entre otros. De acuerdo con este punto de vista, la retención de la ἐλπίς en la jarra es reconfortante para seres humanos, pues ella actúa como un antídoto que permite soportar los males de la humanidad:

Para quien es inmortal como los dioses no hay necesidad de *Elpis*. Tampoco necesita *Elpis* quien, como los animales, ignora que es mortal. Si el hombre, mortal como los animales, pudiese prever anticipadamente todo el futuro como los dioses, si estuviese por entero del lado de Prometeo, no tendría fuerzas para vivir, al no poder mirar a su propia muerte cara a cara. Pero sabiéndose mortal sin saber cuándo ni cómo morirá, solo la Esperanza, previsión, pero previsión ciega (Esquilo, *Prometeo*, 250; cf. también Platón, *Gorgias*, 523 d-e), ilusión saludable, bien y mal a la vez, sólo la Esperanza permite vivir esta existencia ambigua, desdoblada, que entraña el fraude prometeico cuando instituye el primer banquete sacrificial. (Vernant 1982, p. 169).

La principal dificultad que tiene esta interpretación es que, si ἐλπίς tiene un carácter benéfico para la humanidad, no se entiende por qué estaba en una tinaja que solo contenía males. Como se puede apreciar en la cita anterior, Vernant, para solventar este problema, postula un carácter ambiguo para la ἐλπίς. Otros han propuesto que la jarra no solo contenía males. Lesky (1969, p. 125), por ejemplo, ha sugerido que lo que sucedió fue que, en la escueta presentación de este mito, se mezclaron dos historias diferentes: por un lado, la de mantener encerrada la esperanza con el fin de preservarla y, por otro, la de abrir la tinaja con el fin de

esparcir los males. Sin embargo, esto no concuerda con lo explícitamente dicho por Hesíodo. Además, aceptar esta explicación implica reconocer que el poema es incoherente. De ahí que se haya sugerido que, más bien, la *ἐλπίς* es una bendición que ha sido retenida con el fin de acentuar el carácter deprimente y miserable de la existencia humana, posición defendida por el grupo de interpretaciones numeradas como 2a, cuyo principal representante es Thomas A. Sinclair. Según Verdenius (1971, p. 228), el principal problema con esta interpretación es que implica que los seres humanos “carecen de esperanza” y que la condición humana es, en general, “desesperada”, lo cual es insostenible porque *ἐλπίς* no remite a una condición objetiva del ser humano, sino a una “*man’s subjective reaction to that condition*”. Así pues, según Verdenius, descartadas las otras posibilidades, *ἐλπίς* debe representar 2b. Ahora bien, ¿cuál es el mal del que se libraron los seres humanos por voluntad de Zeus? Este autor considera que el significado de *ἐλπίς* es la “espera de los males”<sup>163</sup> y que, gracias a la compasión de último minuto que Zeus tuvo, la humanidad recibe los males *sin esperarlos*.<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> Desde principios del siglo XX, ha habido consenso sobre el hecho de que la palabra *ἐλπίς* no es un equivalente de “esperanza”. Su espectro de significado es mucho más amplio y remite, de forma general, al acto de esperar, a tener expectativas. Pucci (1977, p. 124) señala al respecto: “*Ἐλπίς properly means a larger set of expectations than our ‘hope’, for it implies hope, expectation, and even fear as in Homer’s Iliad 13:309, 17:23, etc.*”.

<sup>164</sup> Lebègue en 1885 fue el primero en ofrecer esta explicación que ha tenido varios seguidores a lo largo de la historia. C. H. Moore, por ejemplo, sostuvo en 1916 que *ἐλπίς* significaba “*anticipation of misfortune*”. El más reciente defensor de este punto de vista ha sido Vladis Leinieks. Al respecto, véase Byrne (1998, pp. 39-40).

En realidad, la escogencia de la última de las opciones es, a todas luces, necesaria, pues, si la vasija contenía males, y la ἐλπίς estaba dentro de ella, entonces, la única posibilidad lógica es considerar que ἐλπίς es un mal (κακός) para la humanidad. Además, si Pandora, al abrir la tapa, *dispersó* (en griego, el verbo usado es ἐσκέδασα, aoristo primero de σκεδάννυμι) los males, parece evidente que la ἐλπίς quedó “atrapada” en la vasija<sup>165</sup> y no pudo afectar a la humanidad como lo hicieron los otros males. Hasta ahí, la apreciación del mito hecha por Verdenius es aceptable. Sin embargo, la explicación subsiguiente de que, atormentada por numerosas calamidades, la humanidad está a salvo de la “expectativa de los males”, es poco verosímil; pues, si ἐλπίς es un mal, su ausencia debería de significar un hecho positivo para la humanidad y el que los males lleguen de improviso, no parece, en lo absoluto, ser beneficioso; al contrario, los males, al tomar a los seres humanos “por sorpresa”, acrecientan la condición de indefensión de estos.

Desde nuestro punto de vista, la permanencia ἐλπίς en la vasija debe interpretarse en el marco general de las concepciones que Hesíodo tiene sobre la existencia, las cuales, tal y como se dijo antes, tienden a defender, por medio del mito e imágenes literarias, que la condición humana es *per se* desgraciada. De hecho, ese es justamente el objetivo del

---

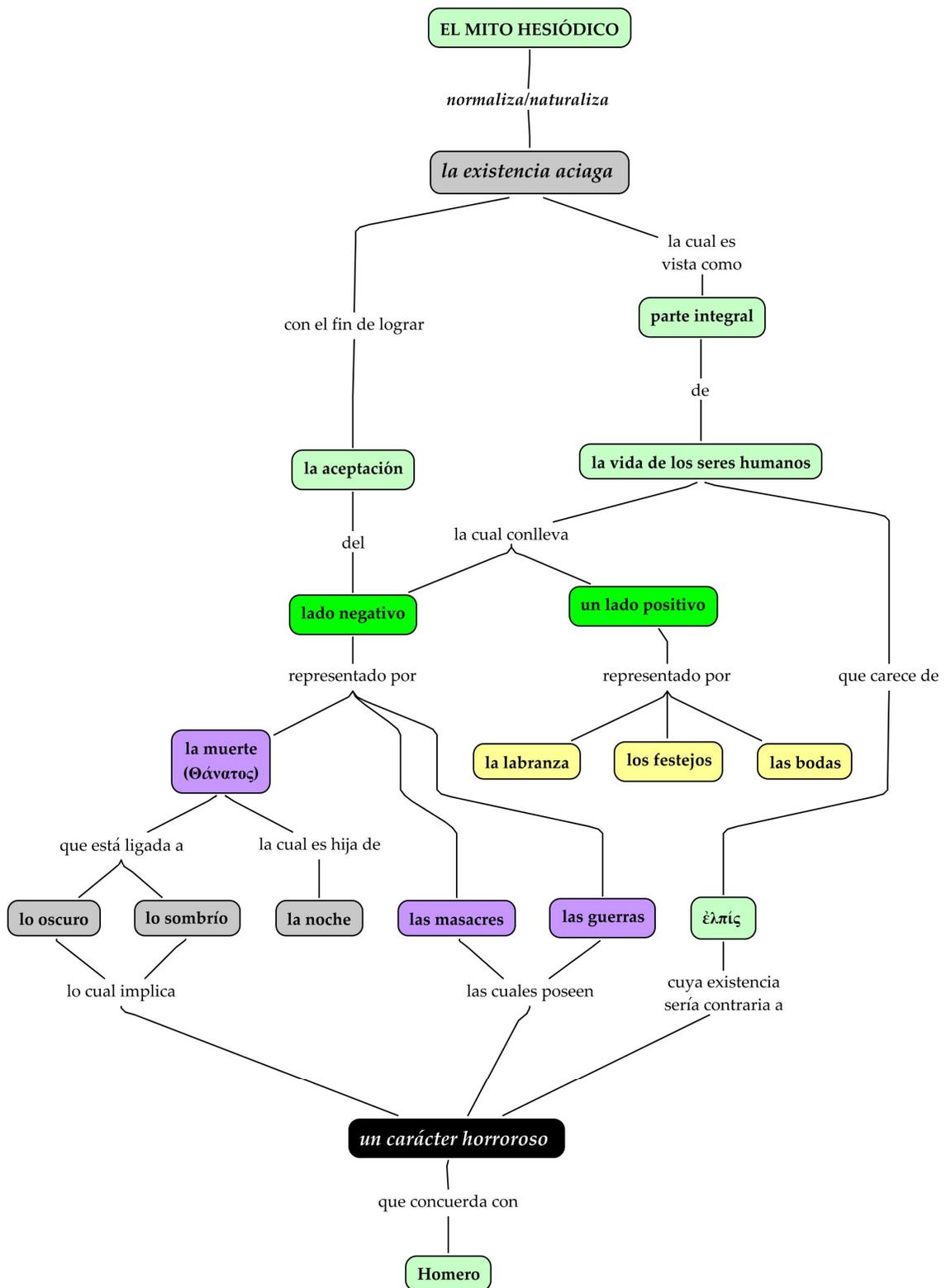
<sup>165</sup> Está claro que la tinaja que sirve de “infrangible morada” (ἄρρηκτος δόμος) a la esperanza no es una despensa, pues el adjetivo ἄρρηκτος normalmente solo se aplica a objetos de metal. Por eso, se ha sugerido que la vasija era de bronce, como aquella en la que se ocultó Euristeo cuando Heracles le llevó el jabalí de Erimanto. Al respecto, véanse Walcot (1961, p. 250), Byrne (1998, p. 40) y Neils (2005, p. 41).

mito de Pandora. No debe olvidarse que este es, al igual que el mito de las edades o la fábula del halcón y el ruiseñor, un inserto dentro de una obra que, si bien es de carácter épico, está atravesada por una clara intención didáctica. Ahora bien, ¿cuál es la función de esta historia dentro del conjunto general de la obra? Pues bien, Hesíodo con ellas ilustra el estado de agobio en que se encuentra la humanidad, la cual está “condenada” irremediablemente a sufrir arduas penas. De esta manera, el relato de Prometeo, como bien lo explica García Pérez (2006), se incluye dentro de *Los trabajos y los días*, con el fin de justificar la existencia, dentro de la sociedad humana, del mal y el trabajo penoso. Esto, a su vez, se relaciona con el objetivo primordial del poema, esto es, señalarle a su hermano Perses que el hecho de que lo despojara injustamente de su herencia no implica que él vaya a verse libre de penosos sufrimientos.

Visto de esta forma, el sufrimiento humano es en Hesíodo necesario e ineludible. Desde este modo, ἐλπίς no es la “espera de los males”, como ha defendido Verdenius, pues esta no hace referencia a un proceso previo al acaecimiento de estos, sino que remite más bien a uno que ocurre con posterioridad al sufrimiento. Ἐλπίς es la *expectativa*, la actitud de esperar “algo” una vez que los males han agobiado la existencia; es, por lo tanto, un mal del que la sociedad griega arcaica estaba libre. En efecto, la idea de que era factible esperar algo que redimiera las calamidades que el ser humano, por naturaleza, debe sufrir resultaba improcedente dentro del sistema que se ha venido analizando. Si la ἐλπίς hubiera salido de la jarra,

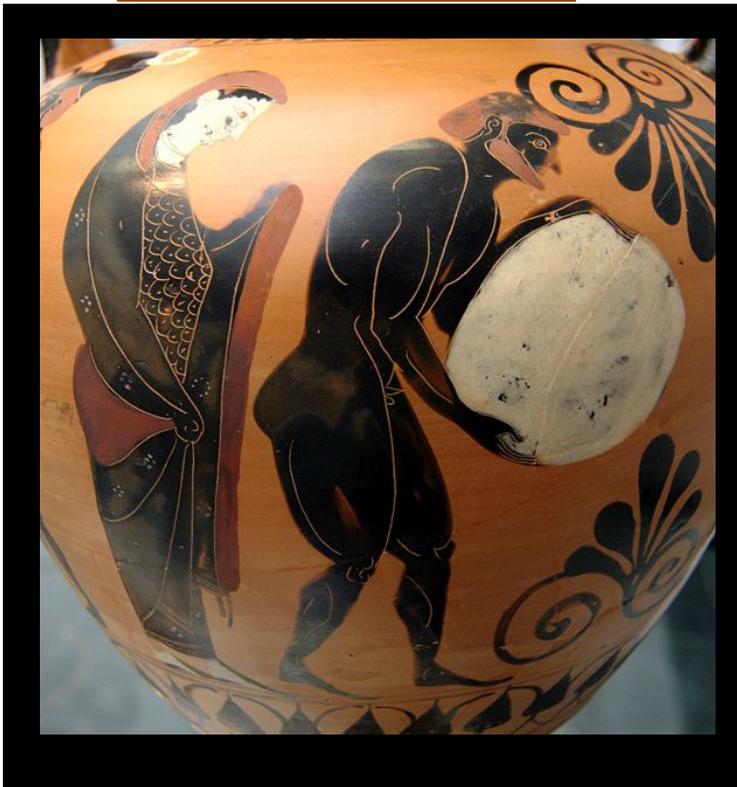
la humanidad no solo debería soportar la gran cantidad de males que angustian su vida, sino que, para colmo, tendría que vivir con la falsa esperanza de verse, en un futuro, eximida de estos.

La interpretación anterior devela con claridad la función ideológica del mito. Un hombre sin expectativas es, sin lugar a dudas, un hombre preparado para morir. De esta forma, la esperanza aprisionada en la vasija viene a sellar el rompecabezas de la orfandad humana. Ante el designio infranqueable de la muerte, las enfermedades, la vejez, la guerra y, en general, todas las “potencias oscuras” de la existencia, el hombre griego se ve obligado a la aceptación irrestricta de sus sufrimientos y, ante ello, ni siquiera cabe la posibilidad de una quimera que le infunda expectativas que, aunque engañosas, le permitan imaginar un mejor horizonte en sus vidas. Estamos, pues, en presencia del destierro de la ilusión. Zeus, para ventura de la humanidad, se compadeció a último minuto y decidió alejar de ella el último de los males librándola del delirio absurdo de creer que es posible esperar “algo”.



MAPA CONCEPTUAL 7. Estructura ideológica subyacente en el mito hesiódico.

**Comamos y bebamos...**



**Perséfone vigila a Sísifo  
en el Hades**

## 1. ¿Ruptura o continuidad?

El conjunto textual que se ha venido a llamar “lirica griega arcaica” no resulta un corpus fácil de abordar. El lamentable estado<sup>166</sup> en que se encuentra la mayoría de las obras conlleva dificultades para el estudioso, quien, en no pocos casos, cuenta tan solo con unas cuantas palabras cuyo sentido cabal a veces se ha perdido de forma irremediable. Aunado a esto, por una tradición que se remonta a los puntos de vista desarrollados por los filólogos clásicos alemanes del siglo XX, principalmente Wilhelm Nestle (1865-1959), Hermann Fränkel (1888-1977), Werner Jaeger (1888-1961) y Bruno Snell (1896-1986), entre otros, se suele interpretar estos textos a la sombra de la épica homérica. Así, el abordaje de los primeros poetas conocidos de la literatura occidental se ha limitado a explorar los encuentros y desencuentros que, ya sea desde un punto de vista formal o de contenido, se presentan entre estos autores y Homero. Y aunque las continuidades sean muchas, por lo general, se ha entendido que la lírica, debido a las nuevas circunstancias sociales<sup>167</sup>, se focaliza en nuevas experiencias que la oponen de forma antitética a la épica, pues introduce en el espacio literario el ámbito de lo personal. De esta forma, mientras la

---

<sup>166</sup> La lírica griega más antigua es un conjunto fragmentario de textos, la gran mayoría de los cuales nos ha llegado debido a que un autor de fecha posterior citó algún pasaje o porque las favorables condiciones climáticas de los arenales egipcios han permitido a los filólogos rescatar algunos fragmentos papiráceos.

<sup>167</sup> Básicamente, se trata de la expansión del pueblo griego a través de numerosas colonias, la caída de la monarquía y la consecuente formación de la *polis* y las transformaciones comerciales que generaron un modelo económico dinámico. Al respecto, véase la síntesis de Nestle (1981, págs. 43-44).

épica narra, a través de un cantor anónimo, en tercera persona un pasado mítico, el poeta lírico se expresa mediante un “yo”, que en ocasiones es incluso identificado plenamente mediante el nombre, y su ámbito discursivo no son los “viejos tiempos”, sino los avatares del día a día. Al hacer centrarse en el *aquí*, el *ahora* y el *yo*, la lírica descubre una nueva sensibilidad y una nueva forma de entender al hombre. En palabras de Rodríguez Adrados (1981, p. 10), *“los poetas líricos son los grandes descubridores en Grecia de la intimidad humana, de las ideas de la justicia, el individuo, el amor y tantas más. Son contemporáneos de los creadores de las artes plásticas y de los primeros filósofos y comparables a ellos. Presentan un panorama incomparable de riqueza de ideas y de sentimientos: descubren un universo que ya no se olvidará nunca”*.

Sin embargo, en los últimos tiempos, esta manera de ver la lírica ha sido objeto de críticas, que si bien no niegan lo sustancial, sí sugieren un replanteamiento de la clásica contraposición de lo lírico y lo épico. Como explica, Alicia Montemayor, existen en la actualidad tendencias que buscan explorar otras posibilidades de entender los vínculos entre Homero y los poetas líricos más arcaicos:

La relación de Homero con la poesía griega es por sí misma complicada; no existe una progresión de textos en que se dé cuenta de cómo van madurando poco a poco los estilos y cómo se suceden uno a otro los autores para desembocar en el periodo arcaico, no se puede asegurar en qué sentido hay una influencia, ni es posible saber qué versión de Homero conocieron Arquíloco de Paros o Safo de Lesbos. Por ello, la polémica en torno a qué tanta influencia

ejerció la épica, y en particular Homero, sobre la lírica no ha terminado. La crítica hacia autores clásicos como Hermann Fränkel y Bruno Snell es el resultado natural de su enorme influencia y las nuevas teorías acerca de la antigüedad de Homero –que, como he señalado, lo toman como contemporáneo de Arquíloco– hacen que el estudio de su influencia en toda la literatura griega, desde la elegía hasta la tragedia, sea terreno fértil para la especulación filológica. (Montemayor 2002, p. 22).

Varios factores han influido en la emergencia de estas “especulaciones”. Uno de ellos es, sin lugar a dudas, las nuevas lecturas que han venido emergiendo sobre Homero. Muchos estudiosos hoy día se muestran reticentes a aceptar sin más que la épica homérica constituye una forma de “propaganda” de la ideología heroica; hay incluso quien ha propuesto que su objetivo es justamente el contrario, “denunciar” las atrocidades de este sistema de creencias<sup>168</sup>. Lo anterior obliga necesariamente a un replanteamiento, pues, si la épica no constituye del todo una parénesis de lo heroico, la negación que la lírica hace de este sistema no puede asimilarse, tal y como se ha venido haciendo, a una contraposición al ideal homérico. Por otro lado, tampoco está claro que dentro de la poesía lírica exista una completa negación del ideal heroico o del sistema ideológico en que este se sostenía. En muchos casos, puede comprobarse que lo que existe es una interpretación tendenciosa de los fragmentos textuales, detrás de la cual, a la larga, se esconde el ánimo de mantener una visión maniqueísta tanto de la lírica como de la épica.

---

<sup>168</sup> Tal es el caso, por ejemplo, de Marlene Sokolon (2008).

Considérese, en primer lugar, el caso de Arquíloco de Paros, posiblemente el primer poeta lírico conocido, cuya ἀκμή se encuentra enclavada en el siglo VII a. C. Es una opinión ya aceptada que en este primer poeta representa una tendencia “antihomérica”. No obstante, hay buenas razones para sostener que esta interpretación clásica entrevé cierto extremismo difícil de sostener al confrontarse con el material textual, si bien es difícil llegar a conclusiones tajantes, sobre todo por el estado de incompletitud en que se encuentran los textos. Sin embargo, hay atisbos de que, en ciertos casos, Homero y Arquíloco no se encontraban tan distantes como se dice. No deja de ser curioso, por ejemplo, que Heráclito, en un conocido fragmento que conservó Diógenes Laercio<sup>169</sup>, no hizo mucha diferencia entre ellos, pues dijo que “Homero merecía que lo expulsaran de los certámenes y que lo apalearan, y Arquíloco, otro tanto” (τόν τε Ὅμηρον <ἔφασκεν> ἄξιον ἐκ τῶν ἀγώνων ἐκβάλλεσθαι καὶ ῥαπίζεσθαι καὶ Ἀρχίλοχον ὁμοίως)<sup>170</sup>. La principal interrogante que surge al interpretar esta cita es cuál fue la razón por la cual Heráclito consideró a Homero y Arquíloco nocivos. Si bien no hay espacio para tratar aquí este asunto con detalle, vale la pena acotar que en futuros trabajos debe explorarse la posibilidad de que este presocrático no viera, tal y como suele hacerse en la actualidad, como dos figuras contrapuestas; más bien pudiera ser que los viera como los principales representantes de

---

<sup>169</sup> *Vitae philosophorum*, 9.1.

<sup>170</sup> *Heraclit.*, frag. 42 DK. Traducción de Alberto Bernabé.

una tendencia, típica de la literatura griega arcaica, que enfatizaba en la indefensión de los seres humanos ante el poder de los dioses, lo cual contravendría las ideas que Heráclito sostenía con respecto a la condición humana<sup>171</sup>.

El principal texto que se utiliza para argumentar que Arquíloco es la antítesis de Homero es el famosísimo fragmento elegíaco conservado por Plutarco<sup>172</sup> en el que el poeta confiesa el abandono del escudo (ἀσπίς) junto a un matorral (παρὰ θάμνωι), lo cual normalmente se ha interpretado como una elogia cínico de la cobardía. El fragmento, compuesto por cuatro versos, se basa en la idea, ya expresada por Aquiles en el enconado discurso con que responde a la embajada enviada por Agamenón<sup>173</sup>, de que los bienes materiales son reemplazables, mientras que la vida humana no lo es. En esta misma línea, Arquíloco expresa que no le importa haber abandonado su escudo, pues gracias a ello salvó la vida (“αὐτὸν δ' ἐξεσάωσα”, dice explícitamente). Además, la pérdida de este no es significativa, pues pronto adquirirá otro de la misma calidad. Esta acción de “tirar el escudo”, que en griego recibe el nombre de ῥίψασπία, en la Atenas clásica, estaba condenada legalmente y el que la cometía (el ῥίψασπις) era considerado ἄτιμος<sup>174</sup>.

---

<sup>171</sup> Tal y como se ha dicho, quedará para otra ocasión un estudio detallado que sondee esta posibilidad, así como las ideas que Heráclito tiene sobre la muerte y, en particular sobre el heroísmo, pues, a pesar de que existen algunos estudios al respecto, el tema aún no ha sido abordado con la profundidad debida.

<sup>172</sup> *Archil.*, frag. 6 D.

<sup>173</sup> *Il.*, 9.406-416.

<sup>174</sup> Lesky (1969, p. 136) señala que la palabra ῥίψασπις era un insulto muy grave.

Ahora bien, ¿significa esto que Arquíloco se enorgullecía de haber cometido una acción deshonrosa? Hay buenas razones para pensar que no. En primer lugar, está claro que no lo hizo adrede. De hecho, en un parte del fragmento dice explícitamente que lo hizo οὐκ ἐθέλων, es decir, “sin quererlo”. Como explica Rodríguez Adrados (1956, p. 32), en sus palabras, no hay ni jactancia ni cinismo.

Por otro lado, el fragmento fue imitado tanto por Alceo<sup>175</sup> como por Anacreonte<sup>176</sup>, lo cual prueba que en la época antigua la acción de Arquíloco no era mal vista<sup>177</sup>. De hecho, como explica Martí Durán (1999, pp. 89-90), la ῥίψασπία no siempre fue considerada de la misma forma:

...mientras en época clásica (tanto en Atenas como en Esparta) el ῥίψασπις era considerado como un desertor perseguible penalmente, en la época homérica y –según Schwertfeger– también en la arquiloquea, este mismo personaje actuaba por motivos meramente personales (salvar su vida) y no era mal visto por la sociedad: en realidad, el propio Alceo comenta el abandono de su escudo, al parecer, ante sus propios compañeros de banquete. Según Schwertfeger, esta evolución en la consideración de la ῥίψασπία se debe al cambio de técnicas defensivas: efectivamente, en la época clásica la formación hoplítica convertía en extremadamente perjudicial para los demás la desertión de uno solo.

De esta forma, el abandono del escudo no implica una desertión de la batalla motivada por la falta de valentía para enfrentar al enemigo, sino que es un acto motivado por las circunstancias de la guerra. No se busca

---

<sup>175</sup> Alc., frag. 428 LP.

<sup>176</sup> Anacr., frag. 51 D.

<sup>177</sup> Aunque no viene al caso, no puede dejarse de mencionar que la expresión horaciana “*relicta non bene parmula*” (Hor., *Carm.*, 2.7.10) se remonta, sin lugar a dudas, al poema de Arquíloco.

en este fragmento, cuestionar la ética homérica, desconocedora, por otro lado, de este acto de “abandonar el escudo”, sino que se plantea una necesidad práctica de ese momento. En efecto, en el contexto en que Arquíloco lucha, la táctica que se maneja no es la contienda individual cuerpo a cuerpo que Homero describe, sino el ofensiva colectiva en la que es preferible el soldado viva y se prepare para un nuevo combate a que muera inútilmente. El nuevo fragmento de Arquíloco<sup>178</sup> publicado hace poco por Dirk Obbink (2006) confirma esta situación. En este nuevo texto, el poeta de Paros, al contar la historia de la derrota de Télefo, rey de Misia, explica que la retirada no se debe calificar de debilidad o cobardía, cuando es provocada por la fuerza de un dios:

εἰ δὲ] . [ . . . . ] . [ . ] . . θεοῦ κρατερῆ[ς ὑπ’ ἀνάγκης  
οὐ χροῆ] ἀν[α]λ[κίη]ν και κακότητα λέγει[ν·  
ῶτ̄ ἐτ[ρεψάμ]εθ’ αἴψα φυγεῖν φεύγειν δέ τις ὄρη·

One doesn't have to call it weakness and cowardice,  
having to retreat, if it's under the compulsion of a god:  
no, we turned our backs to flee quickly: there exists a  
proper time for flight.<sup>179</sup>

Este poema de Arquíloco posee una clara intención argumentativa. En él, como lo señalan Barker y Christensen (2006, p. 34), la historia de Télefo constituye un *exemplum* (παράδειγμα, en griego), un recurso que la retórica antigua ubicará siglos más tarde dentro la *inventio*. Con esta

<sup>178</sup> P.Oxy. LXIX.4708.

<sup>179</sup> Traducción de Dirk Obbink. No se cuenta con una traducción española basada directamente en el texto griego.

historia, se pretende justificar que no toda huida es vergonzosa, que existen huidas de carácter estratégico. No se trata de una acción motivada por el miedo, sino de una decisión que se toma cuando lo ameritan las circunstancias. Nótese que hay una época (τις ὥρη) para huir. Barker y Christensen (2006), además, sugieren que este poema es, en cierto sentido, parte de un “debate” con la épica homérica. En su estudio, estos autores analizan diversos casos tanto de la *Iliada* como de la *Odisea* y concluyen que, en ambas obras, se argumenta que la huida es inadecuada. El nuevo fragmento de Arquíloco surge como un rechazo a las posiciones homéricas, lo cual está en absoluta consonancia con la lectura tradicional que se hace de este poeta. Sin embargo, no parece haber tal intención en el fragmento en cuestión. Ciertamente, el fragmento es de carácter argumentativo y esa argumentación, desde luego, debió ir dirigida a alguien. No obstante, no hay ninguna razón para pensar que fuera dirigida a la épica homérica; de hecho, sería más factible pensar en un destinatario más ocasional, miembros del medio social en que se desenvolvía el poeta, quienes no consideraban “honrosa” la estrategia que sugería Arquíloco. Además, no está claro que la épica homérica censure en específico el mismo tipo de huida que defiende el poeta de Paros. En la *Iliada*, lo que se censura con rigor es la “huída” en tanto “deserción”, es decir, el abandono de Troya y, por ende, de la lucha, justamente lo que planea hacer Aquiles cuando se molesta. Arquíloco no defiende en ningún momento el abandono completo de la lucha. Cuando habla de “huída”, lo

hace referido al “repliegue” y no a la “deserción”. No se trata de abandonar la guerra; se trata de retirarse de la batalla. Por lo tanto, no hay, en este caso, contradicción con Homero.

Otro texto que suele utilizarse para ilustrar el antihomerismo de Arquíloco son los tres tetrámetros trocaicos en que expresa que *“una vez que muere, ningún ciudadano se hace respetable y afamado: los vivos buscamos más bien el favor de otro vivo y el muerto lleva siempre la peor parte”* (οὐτις αἰδοῖος μετ' ἀστῶν οὐδὲ περίφημος θανῶν / γίνεται χάριν δὲ μᾶλλον τοῦ ζοοῦ διώκομεν / οἱ ζοοί, κάκιστα δ' αἰεὶ τῶι θανόντι γίνεται)<sup>180</sup>. Es común escuchar que, en este fragmento, el poeta rebate la idea, defendida por la ideología heroica, de que la muerte en el campo de batalla les permitirá acceder a la eternidad que otorga el κλέος. Lesky (1969, p. 135), por ejemplo, al comentar este fragmento señala: *“¡Cuánto significaba la gloria para los griegos! Para muchos era la única forma de vencer la muerte. Pero Arquíloco sostiene con sobriedad (64 D.) que nadie conquista honores después de la muerte y que el favor es propio de los vivos”*. No obstante, al igual que en el caso anterior, hay mucho de tendencioso en esta lectura. En realidad, no está claro que en este fragmento se esté hablando, en específico, de la muerte heroica. Más bien, lo más plausible es suponer que se habla de la muerte en general. Por otro lado, debido a que no se dispone del poema completo, no está claro el tono con que hace esta referencia. A pesar de esto, no existen razones de peso para suponer que Arquíloco expresó las

---

<sup>180</sup> Archil., frag. 64 D. Traducción de Francisco Rodríguez Adrados.

palabras anteriores con el fin de argumentar que, como no se honra a los muertos, no debe confiarse en las promesas de la gloria imperecedera. Más bien, parece que el tono de esta cita es de reproche. Arquíloco señala el hecho no para alabarlo, más bien, alude a él con el fin de mostrar lo inconveniente de que los muertos no reciban los honores que merecen. Lo anterior queda confirmado, si se tiene en cuenta que, muy probablemente, este fragmento formaba parte de un poema al que también pertenecía el verso que dice: “*pues no es bueno burlarse de los muertos*” (οὐ γὰρ ἐσθλὰ καθανοῦσι κερτομεῖν ἐπ' ἀνδράσιν)<sup>181</sup>. Se trataría, entonces, de una obra de ritmo trocaico en que el poeta manifestaría su malestar al ver que los muertos, en general, no son honrados como se debe e, incluso, son víctimas del escarnio y no una invectiva contra el κλέος, palabra que, por lo demás, solo aparece una vez en los restos poéticos que de este poeta se conservan<sup>182</sup>.

Por lo tanto, no parece adecuado ver en Arquíloco un defensor a ultranza de una ética antiheroica. Más bien, existen vestigios textuales donde se manifiesta a favor de mantener el valor y enfrentar al enemigo,

---

<sup>181</sup> *Archil.*, frag. 65 D. Traducción de Francisco Rodríguez Adrados.

<sup>182</sup> *P.Oxy.* XXII.2310. Se trata de un poema en trímetros yámbicos que, desde el punto de vista filológico, ha recibido diversas propuestas de reconstrucción. Para un estado de la cuestión de las diversas interpretaciones que de forma puntual se han hecho a esta obra, véase Bremmer y otros (1987, pp. 1-23). En el poema, la palabra κλέος aparece en un contexto guerrero. En un claro sentido erótico, Arquíloco le advierte a un tal Mírmex que la “ciudad” que intenta conquistar, otros hombres ya la han conquistado, por lo que debe conformarse con gobernar la que antes había conquistado con la lanza (clara alusión de carácter fálico) y le había conllevado gran gloria (κλέος).

como el hermosísimo fragmento en que reconforta su θυμός<sup>183</sup>, el cual se encuentra “agitado por penas irreparables”:

θυμέ, θύμ', ἀμηχάνοισι κήδεσιν κυκώμενε,  
 ἀνάδου δυσμενῶν δ' ἀλέξειν προσβαλῶν ἐναντίον  
 στέρνον ἐνδοκίοισιν ἐχθρῶν πλησίον κατασταθεὶς  
 ἀσφαλέως· καὶ μήτε νικῶν ἀμφάδην ἀγάλλεο,  
 μηδὲ νικηθεὶς ἐν οἴκῳ καταπεσῶν ὀδύρεο,  
 ἀλλὰ χαρτοῖσιν τε χαῖρε καὶ κακοῖσιν ἀσχάλα  
 μὴ λίην, γίνωσκε δ' οἷος ῥυσμός ἀνθρώπους ἔχει.

Corazón, corazón de irremediables penas agitado,  
 ¡álzate! Rechaza a los enemigos oponiéndoles  
 el pecho, y en las emboscadas traidoras sostente  
 con firmeza. Y ni, al vencer, demasiado te ufanes,  
 ni vencido, te desplomes a sollozar en casa.  
 En las alegrías alégrate y en los pesares gime  
 sin excesos. Advierte el vaivén del destino humano.<sup>184</sup>

En ese fragmento, se aprecia muy bien el pensamiento de Arquíloco sobre la condición humana, la cual, para él, se caracteriza por ser deleznable y llena de pesares (κακά). Sin embargo, ante esto, no cabe desesperarse mucho (ἀσχάλα μὴ λίην “no sufras mucho”, dice de forma explícita), lo único que cabe es tener entereza y comprender la situación que nos ha correspondido vivir. Por eso, le aconseja a su θυμός que “se sostenga con firmeza” (κατασταθεὶς ἀσφαλέως) y “conozca cuál ritmo conduce a los hombres” (γίνωσκε δ' οἷος ῥυσμός ἀνθρώπους ἔχει). Todo esto está muy relacionado con lo que Arquíloco expresa en su *Elegía a Pericles* y permite

<sup>183</sup> En la Grecia arcaica, el θυμός era una especie de “órgano” en el que residían los sentimientos y los impulsos emocionales, algo así como nuestra noción de “corazón”, pero sin un equivalente fisiológico (aún y cuando este residía en el pecho de los seres humanos).

<sup>184</sup> *Archil.*, frag. 67 D. Traducción de Carlos García Gual.

lograr ciertos atisbos de la actitud que asume Arquíloco ante la muerte, la cual, de ninguna forma parece atentar contra el sistema ideológico que se ha descrito páginas atrás. De hecho, en esta elegía, la cual es de carácter consolatorio, lo que se viene a sugerir es que el hombre debe buscar la mejor manera de sobrellevar su triste destino. Ello no constituye una subversión del modelo presente en la épica; al contrario, es, más bien, el desarrollo de ideas ya presentes en Homero, lo cual se puede apreciar muy bien si se interpreta el poema desde un punto de vista global. Para tal efecto, solo se cuenta con la reconstrucción hecha por Rodríguez Adrados (1981, pp. 172-181), la cual se transcribe a continuación:

πάντα Τύχη καὶ Μοῖρα Περίκλεες ἀνδρὶ δίδωσιν.

La Fortuna y el Destino dan al hombre todas las cosas, oh Pericles.<sup>185</sup>

[y, así, ahora han perecido nuestro pariente y sus compañeros]

πολλὰ δ' ἐυπλοκάμου πολιῆς ἄλως ἐν πελάγεσσι  
θεσσάμενοι γλυκερὸν νόστον

Pidiendo muchas veces el dulce regreso a la de la bella cabellera<sup>186</sup> en la llanura del mar espumoso.<sup>187</sup>

---

<sup>185</sup> *Archil.*, frag. 8 D. Como es de suponer, en los fragmentos de la *Elegía a Pericles*, citamos las traducciones de Rodríguez Adrados.

<sup>186</sup> La diosa de “bella cabellera” es Leucótea, quien con su hijo Palemón protege a los marinos y los guía en la tempestad. Al respecto, véase Grimal (1981, p. 318). Es justamente esta diosa quien intenta salvar a Odiseo de la tempestad al ofrecerle su velo, para que, agarrado a él, pueda llegar a la isla de los Feacios (*Od.*, 5.333-350).

<sup>187</sup> *Archil.*, frag. 1 D.

[pues tras una lucha agotadora el mar les devoró,  
reteniendo sus cadáveres].

εἰ κείνου κεφαλὴν καὶ χαρίεντα μέλεα  
Ἦφαιστος καθαροῖσιν ἐν εἵμασιν ἀμφεπονήθη

Si Hefesto hubiera envuelto en su puro vestido  
su cabeza y sus hermosos miembros.<sup>188</sup>

κρύπτομεν ἀνηρὰ Ποσειδάωνος ἄνακτος  
δῶρα.

Ocultemos los dolorosos presentes del Señor  
Poseidón.<sup>189</sup>

[y tengamos valor].

κῆδεα μὲν στονόεντα Περίκλεες οὔτε τις ἀστῶν  
μεμφόμενος θαλίης τέρψεται οὐδὲ πόλις·  
τοίους γὰρ κατὰ κῦμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης  
ἔκλυσεν, οἰδαλέους δ' ἀμφ' ὀδύνης ἔχομεν  
πνεύμονας. ἀλλὰ θεοὶ γὰρ ἀνηκέστοισι κακοῖσιν  
ὦ φίλ' ἐπὶ κρατερὴν τλημοσύνην ἔθεσαν  
φάρμακον. ἄλλοτε ἄλλος ἔχει τόδε· νῦν μὲν ἐς ἡμέας  
ἐτράπεθ', αἱματόεν δ' ἔλκος ἀναστένομεν,  
ἐξαῦτις δ' ἐτέρους ἐπαμείψεται. ἀλλὰ τάχιστα  
τλήτε, γυναικεῖον πένθος ἀπώσάμενοι.

Ni la ciudad ni ningún ciudadano reprochará, oh  
Pericles, nuestro duelo, lleno de lamentos,  
cuando se regocije en alegres reuniones: tales son  
los hombres que han anegado las olas del mar  
estruendoso; hinchados de dolor tenemos los  
pulmones. Pero los dioses, querido mío, han  
puesto la esforzada resignación como medicina

<sup>188</sup> *Archil.*, frag. 10.1-2 D. Según Rodríguez Adrados (1956, p. 30), Hefesto, en este verso, es un simple equivalente de “fuego”. La idea general que se trata de expresar es que, debido a que el cadáver se perdió en el mar, a este no se le dieron las honras fúnebres correspondientes (las cuales incluían la cremación del cuerpo), lo cual provoca que la pérdida sea más dolorosa.

<sup>189</sup> *Archil.*, frag. 11 D. Es decir, “resignémonos ante esta prueba de Poseidón”. Según Rodríguez Adrados (1981, p. 176), los regalos (δῶρα) deben interpretarse aquí como “desgracias”.

de los males sin remedio. Una vez es uno y otra, otro el que los padece: ahora se han vuelto contra nosotros y lloramos una herida sangrienta; y otra vez irán a casa de otros. Ea pues, resignaos cuanto antes, dejando el dolor mujeril.<sup>190</sup>

[Así haré yo, tratando de olvidar mi pena].

οὐτέ τι γὰρ κλαίων ἰήσομαι, οὔτε κάκιον  
θήσω τερωλὰς καὶ θαλίας ἐφέπων.

Porque ni llorando remediaré nada y nada pondré peor dándome al placer y al regocijo.<sup>191</sup>

Como puede apreciarse, el poema básicamente es un llamado a la resignación ante la muerte de unos navegantes, entre quienes se encontraba el marido de la hermana de Arquíloco y alguien muy cercano a Pericles, a quien en específico se dirige el poema<sup>192</sup>. El punto de partida de la obra es la atribución de “todas las cosas” (πάντα) a dos deidades trascendentes: la Fortuna (Τύχη) y la Moira (Μοῖρα). Dado este contexto, el hombre no tiene capacidad de acción ante las desgracias que le sobrevengan. Así pues, ante la terrible muerte de estos conciudadanos en el mar, lo único que cabe es la τλημοσύνη (la resignación, el aguante), la cual es el φάρμακον (el remedio), que los dioses han creado para tales situaciones. Ciertamente, todo esto se encuentra en consonancia con las ideas presentes en la ideología heroica, la cual, como se vio antes, procuró

---

<sup>190</sup> *Archil.*, frag. 7 D.

<sup>191</sup> *Archil.*, frag. 10.3-4 D.

<sup>192</sup> Según Rodríguez Adrados (1981, p. 175) es probable se tratara del hermano de Pericles y que este, a su vez, fuera el cuñado de Arquíloco. En este caso, Pericles y Arquíloco resultarían concuños.

subrayar la condición mortal de los seres humanos en aras de promover el κλέος como por una forma de consuelo ante la muerte. La única diferencia es que el poeta, en lugar de hacer un llamado por la consecución del κλέος, que obviamente no correspondería, pues no se trata de la muerte propia, sino de la muerte bastante desgraciada<sup>193</sup> de familiares y amigos, hace un llamado a aceptar con resignación su partida. De particular relevancia es la mención de la Fortuna y la Moira, las cuales, tal y como se analizó antes, vendrían a constituir el mecanismo ideológico que impele a aceptar sin ningún tipo de cuestionamiento todo (recuérdese el πάντα con que inicia el poema), lo cual permite entender que Arquíloco no es la excepción dentro del pensamiento propio de la Grecia arcaica que ubicaba el control de la vida propia fuera de las posibilidades humanas. Además, está muy a tono con el sentido ideológico que antes se propuso para ἐλπίς presente en el mito hesiódico. Tanto para el poeta de Paros como para el de Beocia no es posible “esperar” algo que solucione las penosas calamidades que el ser humano padece de “forma natural”. Justamente por eso, el llanto es inútil. Con él, no se resuelve nada. Ante tal situación, Arquíloco, de forma muy similar a lo dicho en el fragmento en que reconforta a su θυμός, termina el poema haciendo un llamado a no derrochar las energías en el sufrimiento y dedicarse a la τερωλή (gozo, disfrute) y las θαλία (festejos), típico llamado al *carpe diem* que, como se verá a continuación, no es ningún acto de transgresión al sistema

---

<sup>193</sup> Al respecto, téngase presente lo que se dijo con respecto a la muerte en el mar páginas atrás.

ideológico, sino un ideal inscrito dentro del proceso de control social de este y explicable en virtud de sus propios postulados.

## 2. Las contradicciones del placer

El tópico del *carpe diem*, sin lugar a dudas, ocupa una posición preponderante dentro de la lírica griega temprana. En los restos poéticos que se conservan, es constante la llamada a disfrutar de los placeres de la comida; la bebida, sobre todo del vino; la fiesta y el amor. Por lo general, se trata de poesías cuyo contenido es, en cierto sentido, “moral”, pues normalmente se presentan como un “consejo” dirigido al destinatario del poema, quien suele ser una persona joven. En todo caso, como bien lo explica Ángel Escobar (2006, p. 15), los elementos esenciales de este tópico son bien conocidos: se trata de una exhortación al disfrute justificada por la existencia aterradora de la muerte, de la que ningún ser humano puede escapar. De esta forma, como lo indica con claridad Enrique Otón Sobrino (1976, p. 61), el gozar viene a constituir “*un lenimento ante tan trágica realidad*”. Tal es el esquema que se encuentra en la oda de Horacio, la cual, por haber adquirido una amplia divulgación, se ha convertido en el paradigma de esta forma de pensar y le ha dado nombre a este tópico literario, el cual, con toda seguridad, es uno de los más exitosos de toda la literatura occidental. Precisamente, la expresión “*carpe diem*”, cuyo

significado literal es “quítale pedazos al día”<sup>194</sup>, se encuentra en la oda en la que el poeta de Venusia invita a Leucónoe (“La de blanca mente”, es decir, “La ingenua”) a no entregarse a cálculos astrológicos y preocuparse, más bien, de vivir el día presente:

...sapias, vina liques, et spatio brevi  
spem longam reseces. dum loquimur, fugerit invida  
aetas: carpe diem quam minimum credula postero.

Sé sabia, filtra el vino y, siendo breve la vida, corta la esperanza larga. Mientras estamos hablando, habrá escapado la envidiosa edad: aprovecha el día, fiando lo menos posible en el que ha de venir.<sup>195</sup>

Como puede notarse, lo esencial en la propuesta es el llamado vehemente a volcar la existencia sobre el tiempo presente, ese “ahora” que incita, con fines bastante previsibles<sup>196</sup>, a no desperdiciar el escaso tiempo disponible. Esta oda, entonces, recoge, de forma paradigmática, la esencia de lo que, con justicia, hoy día se conoce como el *carpe diem*. No obstante, no debe olvidarse que Horacio, en este poema, está aplicando el principio de la *aemulatio* (tan necesario para comprender la literatura latina), es decir, la invención de una obra a partir de la imitación consciente de un modelo griego. Como se dijo, el tópico tiene una presencia importantísima en la lírica griega arcaica. De hecho, se encuentra presente en la mayoría

---

<sup>194</sup> El verbo latino *carpere* originalmente tenía un significado ligado al acto de cosechar. Su significado primario es ‘desgarrar, deshilar, separar o arrancar a pedazos, coger poco a poco, etc.’. De ahí, pasó a tener el sentido figurado de ‘gozar, aprovechar’.

<sup>195</sup> Hor., *Carm.*, 1.11.6-8. Traducción de Vicente Cristóbal López.

<sup>196</sup> Al respecto, no pueden dejar de recordarse el poema 5 de Catulo, en el cual, por medio de un sugerente *Vivamus*, el poeta exhorta a Lesbia a darle besos hasta perder la cuenta.

de los elegiacos y yambógrafos de este periodo<sup>197</sup>, quienes recalcan, de forma constante, la tristeza que produce la fugacidad de la vida y la indefensión del ser humano, ante lo cual, el único recurso presentado como viable es la propuesta del *carpe diem*. Uno de los casos más representativos es el fragmento que suele atribuirse a Semónides<sup>198</sup>, el cual recuerda, de forma implacable, que la vida humana es ὀλίγος ‘escasa, breve, poca’:

θνητῶν δ' ὄφρα τις ἄνθος ἔχη πολυήρατον ἥβης,  
 κοῦφον ἔχων θυμὸν πόλλ' ἀτέλεστα νοεῖ  
 οὔτε γὰρ ἐλπίδ' ἔχει γηρασέμεν οὔτε θανεῖσθαι,  
 οὐδ', ὑγιῆς ὅταν ᾖ, φροντίδ' ἔχει καμάτου.  
 νήπιοι, οἷς ταύτη κείται νόος, οὐδὲ ἴσασιν  
 ὡς χρόνος ἔσθ' ἥβης καὶ βίотου ὀλίγος  
 θνητοῖς. ἀλλὰ σὺ ταῦτα μαθὼν βίотου ποτὶ τέρμα  
 ψυχῆι τῶν ἀγαθῶν τλήθι χαριζόμενος.

Mientras un mortal conserva la flor codiciable de la juventud, lleno de vanos pensamientos proyecta muchas cosas irrealizables; pues no tiene ni sospecha de que ha de envejecer y morir ni, cuando está sano, se acuerda de la enfermedad. Ingenuos, cuyo espíritu está así dispuesto y no saben que la duración de la juventud y de la vida es breve para los mortales; tú, en cambio, sabedor de esto, ten decisión para

---

<sup>197</sup> Es posible encontrar este tópico en Arquíloco, Semónides, Mimnermo, Solón y Teognis. En la lírica monódica también aparece, sobre todo en la poesía de Alceo y Anacreonte.

<sup>198</sup> Este fragmento elegíaco ha llegado a nosotros a través de la antología de Estobeo (4.34.28), quien lo preservó bajo el encabezado de Σιμωνίδου. La mayoría de los estudiosos, siguiendo el criterio de Theodor Bergk, consideran que el autor del poema es en realidad Semónides (Σημωνίδης). El cambio de η en ι se debería al iotacismo, ya común en la época de Estobeo. West (1999), no obstante, lo atribuye al poeta coral Simónides, principalmente porque la alusión hecha en el poema a Homero (Χῖος ἀνήρ), lo obliga a darle una datación tardía, con el fin de que esta referencia no sirva como contraargumento a su idea de que Homero fue “inventado” durante las últimas décadas del s. VI a.C.

obsequiarte a ti mismo con cosas placenteras hasta el fin de la vida.<sup>199</sup>

En el fragmento anterior, hay una idea que se considera fundamental: tanto la juventud (ἦβη), que se equipara a la inconsciencia y el desconocimiento, como la vida son breves. Quienes no son conscientes de esta verdad innegable son calificados de necios (νήπιοι). Ante esta situación, no cabe que el ser humano se haga ninguna esperanza, la única salida plausible es disfrutar de los bienes (τῶν ἀγαθῶν) hasta que llegue la muerte. De esto, se deduce con claridad que el llamado al *carpe diem* constituye una contrapartida a la condición humana, la cual, como se ha venido recalando, en la Grecia arcaica se consideraba *per se* desgraciada. Precisamente, hay un yambo de este mismo poeta en el cual se dice, de forma explícita, que los seres humanos se encuentran despojados de cualquier capacidad de acción debido a su estado “natural” de desamparo. En este fragmento, el ámbito de lo humano deviene, entonces, en el espacio de la imposibilidad y la triste ignorancia:

ὦ παῖ, τέλος μὲν Ζεὺς ἔχει βαρούκτυπος  
 πάντων ὅσ' ἐστὶ καὶ τίθησ' ὅκηι θέλει,  
 νοῦς δ' οὐκ ἐπ' ἀνθρώποισιν, ἀλλ' ἐπήμεροι  
 ἅ δ' ἄβροτὰ ζόουσιν, οὐδὲν εἰδότες  
 ὅκως ἕκαστον ἐκτελευτήσει θεός.

Hijo mío, Zeus, dueño del trueno retumbante, tiene en su mano el fin de todo lo que existe y dispone de ello según su voluntad. Los hombres en cambio no tienen

---

<sup>199</sup> *Sem.*, frag. 29.6-13 D. Traducción de Francisco Rodríguez Adrados.

conocimiento del futuro; sino que, seres de un día, vivimos como el ganado, totalmente ignorantes de cómo terminará la divinidad cada cosa.<sup>200</sup>

Dado lo anterior, no cabe la menor duda de que el desarrollo del tópico del *carpe diem* está íntimamente ligado a las creencias que se tenían con respecto a la muerte y la condición humana. Sin embargo, el tipo específico de relación entre ambos es un asunto que no está exento de controversia. Algunos autores sostienen que el llamado incontinente a deleitarse en los placeres de la vida se debe a los cambios sociales que experimentó la sociedad griega desde el siglo VIII a. C., lo cual concuerda con la visión tradicional que se tiene del devenir literario propio de la época arcaica. Al respecto, la propuesta mejor sustentada es la de Sourvinou-Inwood (1983), quien sostiene que, en esta época, ocurrió un cambio radical en lo que ella llama las “actitudes ante la muerte”. Dicho cambio implicó una percepción de la finitud llevada a cabo a través de los lentes de la individualidad y la “ansiedad”. Producto de dicho proceso, es el surgimiento de la idea de entregarse al gozo y el disfrute:

The ‘hedonistic’ approach is another new attitude. The Homeric contemplation of mortality led on the one hand to subordination of the life preservation principle to socially ordained aims, and on the other to an attitude of acceptance of, and respect for, the cosmic order and the life-cycle which validates individual lives. The hedonistic approach stems from an individual perception of one’s life and death and expresses rebellion against man’s lot. This type of ‘carpe diem’ without illusions, especially manifested

---

<sup>200</sup> *Sem.*, frag 1.1-5 D. Traducción de Francisco Rodríguez Adrados.

in Mimnermos and Semonides and based on awareness of the insecurity of man's condition, is paralleled in the Enlightenment. (Sourvinou-Inwood 1983, p. 46).

Cabe hacer varias precisiones con respecto a esta propuesta. En primer lugar, resulta bastante impropio sugerir que el concepto del *carpe diem* constituya una "rebelión contra la suerte del hombre", pues, como se explicó antes, es justamente la aceptación tácita de las ideas sobre la "triste" condición humana, el principal justificante aludido para exhortar a una "perspectiva hedonista". De hecho, donde quiera que aparece, el esquema de este tópico permanece invariable: la prédica del goce es la contrapartida a la angustia que padecen los seres humanos al ser conscientes de su propia finitud. Justamente por eso, solo en apariencia la incitación al *carpe diem* puede constituir una actitud crítica al sistema ideológico. Si bien, a los ojos del lector contemporáneo, sobre todo de aquel influido por la idea cristiana del pecado, este tipo de poesía, a la larga, enaltece "una conducta poco admisible"; es evidente que, para la época en que fueron escritos estos textos, no había nada de subversivo en la propuesta de entregarse a los "placeres de la vida". El tópico del *carpe diem*, en líneas generales, es una emanación del poder, pues no cuestiona las concepciones sobre la condición humana, solo le brinda al individuo una especie de "liberación pulsional" a la angustia causada por estas ideas. En segundo lugar, en el siglo VII a. C., el tópico del *carpe diem* no puede calificarse, de ninguna forma, como una "nueva actitud". En realidad, los orígenes de esta idea, que no es exclusiva de la Grecia

arcaica, se remontan, al menos, a la primera mitad del segundo milenio antes de Cristo. Y es justamente el origen de esta peculiar actitud, aquello que permite entender los principios ideológicamente determinantes a partir de los cuales se constituyó esta posición que defiende al deleite como forma de sobrellevar la penosa existencia. La formulación más antigua del *carpe diem* se encuentra en el relato épico que narra la historia de Gilgamesh, cuya afanosa búsqueda por superar su condición humana, aún hoy día, no deja de inquietar de forma abrumadora. Esta narración cuenta cómo el héroe, luego de haber penetrado a las entrañas del monte Māšu y atravesar el túnel subterráneo del dios Sol, llega a un maravilloso jardín con plantas que, en lugar de frutos, producen piedras preciosas. En este lugar, cuya descripción, por desgracia, ha llegado muy mutilada, Gilgamesh se encuentra con Siduri (o Šiduri), la diosa tabernera (*sābītu*)<sup>201</sup>. A ella le referirá el héroe la muerte de su querido amigo Enkidu y el consecuente miedo a la muerte que se ha apoderado de él. La respuesta de

---

<sup>201</sup> Siduri es considerada en la epopeya una diosa, pues ante su nombre aparece colocado el determinativo cuneiforme reservado para las divinidades. No obstante, de ella se sabe poco. Su nombre no aparece en los textos más antiguos, que solo la identifican como “La tabernera”, y en la versión ninivita del palacio de Asurbanipal, este solo se encuentra en la primera línea de la tableta X, donde se transcribe *šī-du-ri*. Tampoco está claro el significado de su nombre. Unos sugieren que es una expresión acadia que significa “Ella es mi muro” (es decir, mi protección), otros la relacionan con la palabra hurrita *šiduri* ‘mujer joven’. Finalmente, hay quien ha sugerido que se trata de una personificación de la diosa Ištar. En todo caso, lo importante es recordar que ella aparece como una de las mujeres, denominadas en acadio *sābītu*, que, a la vera del camino, vendían cerveza (la bebida más importante de Mesopotamia) a las caravanas que transportaban mercancías. Al respecto, véase George (2003, pp. 148-149) y D’Agostino (2007, p. 158).

la diosa, que solo se ha conservado en una tablilla de la época babilónica<sup>202</sup>, es una de las más famosas exhortaciones a la vida hedonista:

<sup>d</sup>GIŠ e-eš ta-da-a-al  
 ba-la-ṭám ša ta-sa-aḥ-ḥu-ru la tu-ut-ta  
 i-un-ma ilū(DINGIR)<sup>meš</sup> ib-un-ú a-wi-lu-tam  
 mu-tam iš-ku-un a-na a-wi-lu-tim  
 ba-la-ṭám i-na qá-ti-šu-un iṣ-ša-ab-tu  
 at-ta <sup>d</sup>GIŠ lu ma-li ka-ra-aš-ka  
 ur-ri ù mu-ši hi-ta-ad-dú at-ta  
 u<sub>4</sub>-mi-ša-am šu-ku-un ḥi-du-tam  
 ur-ri ù mu-ši su-ur ù me-li-il  
 lu ub-bu-bu ú-ba!(KU)-tu-ka  
 qá-qá-ad-ka lu me-si me-e lu ra-am-ka-ta  
 šú-ub-bi še-eḥ-ra-am ša-bi-tu qá-ti-ka  
 mar-ḥi-tum li-iḥ-ta-<sup>l</sup>ad-da-a-am<sup>l</sup> i-na su-ni-<sup>l</sup>ka<sup>l</sup>  
 an-na-ma ši-i[m-ti a-wi-lu-tim?]

Gilgamesh, ¿por qué vagas de un lado a otro?  
 No alcanzarás la vida que persigues.  
 Cuando los dioses crearon a la humanidad,  
 decidieron que su destino fuese morir  
 y reservaron la Vida para sí mismos.  
 En cuanto a ti, Gilgamesh, llena tu vientre,  
 diviértete día y noche,  
 cada día y cada noche sean de fiesta,  
 el día y la noche gózalos.  
 Ponte vestidos bordados,  
 lava tu cabeza y báñate.  
 Cuando el niño te tome de la mano, atiéndelo y regocíjate  
 y deléitate cuando tu mujer te abrace,  
 porque también eso es destino de la humanidad.<sup>203</sup>

<sup>202</sup> Se trata de uno de los fragmentos de Sippar (actual Tell Abu Habbah, Iraq), el cual fue adquirido en 1902 por Bruno Meissner. Al respecto, véase D'Agostino (2007, p. 61).

<sup>203</sup> *Gilg.*, OB VA+BM iii 1-14. Se transcribe el texto de George (2003). La traducción es de Federico Lara Peinado.

En el texto anterior, está claro el marco ideológico dentro del cual se inscribe el tópico del *carpe diem*. En efecto, Gilgamesh le pide a Siduri que le brinde consejos para evitar la muerte y esta le responde de forma descorazonadora: “La vida que persigues no encontrarás” (*ba-la-ṭám ša ta-sa-aḫ-ḫu-ru la tu-ut-ta*). Esta frase no es nueva para Gilgamesh<sup>204</sup>. De hecho, en la primera columna de este mismo texto<sup>205</sup>, el dios Šamaš lo había increpado con estas mismas palabras. Sin embargo, Siduri agrega a lo ya dicho una reflexión que explica por qué es vana la búsqueda del héroe. Ella aclara que los dioses (*ilū*), al crear a la humanidad, retuvieron la vida (*balātu*) para ellos, mientras que la muerte (*mūtu*) la reservaron “para la humanidad” (*ana awīlutim*)<sup>206</sup>. Todo ello se refiere a la concepción de la muerte propia de los pueblos mesopotámicos, los cuales se caracterizaron por tener una ultratumba desesperanzadora y universal<sup>207</sup>. Así pues, la

---

<sup>204</sup> No deja de llamar la atención que, en una aventura anterior, ha sido Gilgamesh mismo quien ha explicado a su compañero Enkidu la innata condición de desamparo de los seres humanos. En la versión babilónica del relato conservada en la tableta de Yale (*Gilg.*, OB III iv), Gilgamesh se ha propuesto ir al Bosque de los Cedros con el fin de matar a su guardián, el terrible monstruo Ḫuwawa. Enkidu, quien conoce las espantosas características de este ser, se muestra reacio a aceptar esta hazaña. El héroe insiste en realizar tal empresa y la justifica relatando la triste condición de los seres humanos, cuyas acciones son semejantes al viento (*šāru*), es decir, no perduran, todas se desvanecen en el fluir del tiempo. Ante esto, Gilgamesh sugiere que la única salida posible es obtener “un nombre que sea eterno” (*[šū-ma ša] da-ru-ú*). A fin de cuentas, estamos ante el mismo sistema ideológico de la Grecia arcaica. A semejanza de los héroes épicos griegos, que buscaban obtener la gloria (κλέος) que los inmortalizaría a través de la palabra, Gilgamesh, en este fragmento, siente la necesidad de forjarse un nombre (*šumu*) que pervivirá a través de los tiempos.

<sup>205</sup> *Gilg.*, OB VA+BM i 8’.

<sup>206</sup> Hay un paralelo entre este pasaje y Hesíodo (*Op.*, 42), donde se dice que los dioses ocultaron a los hombres la vida. Según Naiden (2003), es posible establecer un paralelo entre la palabra βίος que aparece en este verso y la noción acadia de *balātu*, tradicionalmente traducida como ‘vida’.

<sup>207</sup> Al respecto, considérense las palabras de Jean Bottéro (1992, p. 270): “In Mesopotamia death (*mūtu*) was felt as a destiny that so universal and inescapable for mankind that when the people wanted to

muerte era, en estos pueblos, un destino cierto, ineludible y penoso, justamente el mismo que se encuentra presente en la Grecia arcaica. Además, de forma semejante, también es el origen del dilema humano. No es de extrañar, entonces, el llamado de la diosa tabernera a aprovechar esta única vida que tiene el ser humano.

Cabe recordar, además, que Siduri, al sugerirle a Gilgamesh que se entregue al regocijo (*hidūtu*) “en los días y las noches” (*urrī u mūšī*), ya que ese es el “destino de la humanidad” (*šīmtu awīlutim*), manifiesta una visión inscrita dentro de la lógica de los sistemas de paliación. Dado que los seres humanos solo cuentan con la vida terrena y la conciencia de su acabamiento genera una “angustia existencial”, es necesario encontrar “algo” que mitigue estos sentimientos. La llamada a la fruición y el alborozo es, en este sentido, la respuesta ante el dilema de la existencia. En este caso, como lo explica Tigay (2002, p. 168), la invitación al *carpe diem* no es una idea que haya surgido a partir del relato mismo de Gilgamesh; constituye, más bien, un recurso que forma parte de sabiduría popular del Medio Oriente, lo cual explicaría la reiteración del tópico en la literatura sapiencial de Israel<sup>208</sup>, Egipto y, claro está, Grecia.

Así pues, el carácter finito de la existencia de los seres humanos es el causante de la necesidad de una vida abocada al disfrute. Esto parece

---

*create an idea of the gods, imagine don our model, an endless life reserved for them, to better indicate their distance and their difference”.*

<sup>208</sup> El ejemplo más conocido es, singular a dudas, el libro bíblico cuyo nombre hebreo es קהלת *‘Qohelet’*, el cual fue denominado por los traductores de la Septuaginta como Ἐκκλησιαστής.

haber sido visto con claridad por el joven Nietzsche en *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), obra en la que estas concepciones sobre la existencia humana, que se denominan de forma poco afortunada de “pesimismo griego” (*Griechischer Pessimismus*), juegan un papel central. Como lo explica Germán Meléndez (1996, 2001), la dicotomía entre lo apolíneo y lo dionisiaco puede caracterizarse como una relación de oposición ante lo que Nietzsche llama la “verdad del pesimismo”, la cual no es sino la manera de lidiar (paliar) con el peso de la existencia. De esta forma, el mundo de lo apolíneo es una tranquilizante impostura que oculta el pesimismo por medio de una ilusoria afirmación de la existencia individual, mientras que lo dionisiaco constituye un abrirse a esta verdad primordial. Desde este punto de vista, el pesimismo es una experiencia necesaria para lograr el impulso vital de la existencia<sup>209</sup>.

Hay un fragmento de Alceo en el que todo esto se encuentra plasmado con claridad. Se trata de uno de un fragmento bastante mutilado que fue dado a conocer en 1914 y pertenece a la colección de los papiros de Oxirrinco:

πῶνε [καὶ μέθυ, ὦ] Μελάνιππ', ἄμ' ἔμοι. τί [φαῖς,

---

<sup>209</sup> Lo anterior explica muy bien el aparentemente contradictorio carácter dionisiaco de la tragedia. Como se sabe, ha sido común considerar paradójico que Dioniso, el dios del vino, el festejo y la alegre algarabía, sea el dios de la tragedia. Basta con recordar al respecto lo dicho por García Gual (1999, p. 135), quien afirma: “los temas llevados a escena no tienen que ver «nada con Dionisio», como ya decían los mismos griegos”. Lo expuesto antes, sin embargo, permite comprender que esta pretendida disociación no es tal. El horror y el dolor de la tragedia invitan a afirmar la existencia por medio de un “gozo dionisiaco”, es decir, un júbilo en medio del dolor. En palabras del propio Nietzsche (2000, p. 51), “en la alegría más alta resuenan el grito del espanto o el lamento nostálgico por una pérdida insustituible”.

τὸτ' ἄμε[. . .] διννάεντ' Ἀχέροντα, μέγ[αν πόρον  
 ζάβαι[ς ἀ]ελίω κόθαρον φάος [ἄψερον  
 ὄψεσθ'; ἀλλ' ἄγι μὴ μεγάλων ἐπιβάλλεο·  
 καὶ γὰρ Σίσυφος Αἰολίδαις βασίλευς [ἔφα  
 ἄνδρων πλεῖστα νοησάμενος [θανάτω φύγην,  
 ἀλλὰ καὶ πολύιδρις ἔων ὑπὰ κᾶρι [δὶς  
 διννάεντ' Ἀχέροντ' ἐπέραϊσε· μ[έγαν τίθει  
 αὐτῷ μόχθον ἔχην Κρονίδαις βα[σίλευς κάτω  
 μελαίνας χθόνος. ἀλλ' ἄγι μὴ τά[δ' ἐπιφρόνη  
 [σύν] τ' ἀβάσομεν· αἶ ποτα κάλλοτα ν[  
 [φέρ]ην, ὅτινα τῶνδε πάθην τα[

Bebe y emborráchate, Melanipo, conmigo. ¿Qué piensas?  
 ¿Que vas a vadear de nuevo el vorticoso Aqueronte,  
 una vez ya cruzado, y de nuevo del sol la luz clara  
 vas a ver? Vamos, no te empeñes en tamañas porfías.  
 En efecto, también Sísifo, rey de los eolios, que a todos  
 superaba en ingenio, se jactó de escapar a la muerte.  
 Y, desde luego, el muy artero, burlando su sino mortal,  
 dos veces cruzó el vorticoso Aqueronte. Terrible  
 y abrumador castigo le impuso el Crónida más tarde  
 bajo la negra tierra. Conque, vamos, no te ilusiones.  
 Mientras jóvenes seamos, más que nunca, ahora importa  
 gozar de todo aquello que un dios pueda ofrecernos.<sup>210</sup>

El fragmento anterior sigue con mucha fidelidad el esquema básico del tópico del *carpe diem*: el poeta exhorta a su amigo Melanipo a beber (πώνειν) y casi con seguridad a embriagarse (μεθύειν) y, como suele ser, la razón aludida para asumir tal actitud es la muerte. De forma explícita, el poema habla de cruzar el “arremolinado Aqueronte” (διννάεντ' Ἀχέροντα) y, presumiblemente, de la imposibilidad de ver de nuevo la luz del sol (φάος). Sin embargo, el poema, de seguido, incluye un mito

<sup>210</sup> *Alc.*, 73 D. Como suele hacerse, el texto griego incluye las interpretaciones de Max Treu. La traducción, bastante conjetural, es de Carlos García Gual.

con el fin de reafirmar la idea defendida por el poeta. Este hecho es bastante común en la lírica arcaica. Tal y como se mencionó antes, es normal que los mitos se asuman como παραδείγματα, es decir, como argumentos de ejemplo que dan respaldo a la tesis fundamental del poema. No obstante, en este caso, la historia cobra una relevancia particular, pues el caso aludido es el de Sísifo, el “mejor de los hombres” (ἀνδρῶν πλεῖστα). Bien sabido es que existe una vieja discusión sobre cuál fue la razón que provocó el famoso castigo, el cual consistía en conducir, una y otra vez, una roca (λᾶας) hasta la cima de un monte, lugar que nunca lograba alcanzar, pues, cuando estaba a punto de hacerlo, la roca caía por su propio peso hasta el llano<sup>211</sup>. Algunos, basados en Higino<sup>212</sup>, sugieren que se debió al episodio que protagonizó con su hermano Salmoneo y su sobrina Tiro. Esta historia, sin embargo, es mencionada solo por esta fuente y se opone de forma radical al relato mítico más conocido. Otros, apoyados en Pausanias<sup>213</sup> y Apolodoro<sup>214</sup>, han sugerido que la causa fue haberle revelado a Asopo que su hija Egina había sido raptada por Zeus.

Esto, no obstante, parece poco probable debido a la magnitud del castigo. En todo caso, y sin ánimo de descartar la validez de estas

---

<sup>211</sup> La descripción del castigo se encuentra en *Od.*, 11.593-600.

<sup>212</sup> Higino, *Fab.*, 60. La breve reseña de este escritor latino, que seguramente está basada en una tragedia perdida, nos ha llegado incompleta. Sin embargo, en lo conservado se dice que a Sísifo se le dio este castigo “*propter impietatem*”.

<sup>213</sup> *Paus.*, 2.5.1.

<sup>214</sup> *Bibl.*, 1.9.3.

explicaciones, el poema de Alceo permite entrever una causa distinta que liga al mito de Sísifo con el sistema ideológico que se ha venido estudiando. Volviendo al contexto del poema, la alusión a Sísifo se hace para demostrarle a Melanipo que no es posible escapar de la muerte y, por lo tanto, hay que entregarse a los placeres del vino, aparentemente “mientras somos jóvenes”. En este sentido, a pesar del estado del texto, es claro que se está haciendo referencia a los intentos hechos por este personaje por eludir la muerte, los cuales han logrado pervivir a través de milenios gracias a la tradición oral<sup>215</sup>.

Recuérdese aquí que, de acuerdo con Teognis, la fuente más antigua en narrar el castigo, Sísifo engañó a Perséfone con “astutas palabras” (αίμυλίοισι λόγοις) y, gracias a ello, pudo regresar “a la luz del sol” (ἐς φάος ἡελίου)<sup>216</sup>. Dado lo anterior, parece seguro, entonces, que el propósito de Alceo es recordarle a su amigo que es un esfuerzo inútil tratar de vencer a la muerte. El mito es aludido como una prueba de ello, pues trae a la memoria la condena que sufre Sísifo por intentarlo. La moraleja que subyace tras el relato parece ser la misma que se encuentra

---

<sup>215</sup> Innumerables son las historias folclóricas que tienen su origen en este mito. Relatos de este tipo se han recogido en toda Europa, incluso en las regiones bálticas y eslavas. En nuestro medio, es bien conocido el cuento *Uvieta* de Carmen Lyra.

<sup>216</sup> *Thgn.*, 1.703-712. Fuentes muy posteriores aclaran que, antes de morir, Sísifo le ordenó a su esposa que no le hiciera las honras fúnebres correspondientes. Al llegar al Hades, se quejó ante la diosa de la impiedad de su mujer y pidió permiso para volver a la tierra y castigarla. Claro está, una vez de vuelta, Sísifo no regresó y continuó viviendo hasta una edad muy avanzada. Al respecto, véase Grimal (1981, p. 486). Por otra parte, no está de más recordar que el registro más antiguo del famoso episodio en el que apresa a Tánato se encuentra en Esquilo, quien escribió dos dramas satíricos con este tema: *Sísifo fugitivo* y *Sísifo arrastrando la piedra*. De estas obras no queda casi nada, pero se conserva el argumento de ambas. Sófocles y Eurípides también escribieron *Sísifos*, pero su argumento se desconoce.

en Gilgamesh: el ser humano no puede superar su condición mortal. El Eólida intentó huir de la muerte, buscó, a través de su astucia, superar su condición mortal, lo que equivale, en cierto sentido, a superar su condición humana. A la vista de los dioses, comete una acción detestable<sup>217</sup>. No deja de ser significativo que su pena (μύχθος) sea el trabajo inútil. Por lo tanto, se está en presencia de un castigo modélico, cuyo objetivo es recordarle al condenado que el fútil esfuerzo humano por escapar de la muerte nunca logrará ser productivo<sup>218</sup>. La ejemplaridad, por lo tanto, no reside solo en la historia, está también en el castigo que se le impone. Así, la vieja discusión de cuál fue el motivo por el cual fue castigado Sísifo se resuelve en este pasaje de Alceo.

Las reflexiones hechas confirman que en ocasiones resulta difícil percibir muchos de los mecanismos del poder. A primera vista, la insistente convocatoria del poeta para ofrendarse al placer “puro” y momentáneo se presenta como un acto “sedicioso”, un llamado desesperado a contestar los esquemas de percepción de la épica homérica. Pero un análisis más detallado demuestra que el ojo del poder se posa hasta en las pasiones más mundanas. La mirada puesta en el ahora, la

---

<sup>217</sup> Al respecto, ténganse presentes las palabras de Martin P. Nilsson (1953, p. 31): *“entre dioses y hombres, en efecto, hay trazado un límite tajante; es hybris, soberbia, querer pasarlo y tal tentativa es duramente castigada”*.

<sup>218</sup> Justamente por eso es tan difícil imaginar a Sísifo feliz. Solo a través de los ojos de Camus puede verse en Sísifo el “héroe de lo absurdo”, que, al reconocer la inutilidad de su trabajo y aceptarlo, es “libre”. Sísifo es, más bien, el “prisionero de lo absurdo”. Si bien su estéril acarreo de la piedra recuerda la futilidad del accionar humano, su ejemplo mueve más a una resignación que a una libre aceptación de esta realidad.

invitación al sosegar la angustia en los dones de Dioniso, la tentadora admonición a “vivir el momento”, todo esto es parte del mismo instrumento hegemónico que, a través de desmovilización y la falsa subversión ayuda a mantener una visión de la realidad vinculada con el ejercicio del poder.

### **3. “Lo más hermoso”**

Por lo expuesto hasta ahora, puede parecer que no hubo, dentro de la lírica griega arcaica, poetas que asumieran una posición subversiva frente a la ideología imperante. Como se verá a continuación, esto no es del todo exacto. Si bien resulta poco apropiado hablar de un discurso contestatario en la lírica de este tiempo, también es a todas luces inadecuado negar de forma tajante la existencia de “respuestas” dentro de estos restos poéticos. Un análisis detenido revela que es posible ubicar atisbos de un discurso contrario al orden fijado por el sistema ideológico al que tanto se ha hecho referencia a lo largo de este trabajo. Lo anterior es posible apreciarlo con mayor claridad si se confrontan muestras poéticas que representan posturas radicalmente diferentes con respecto a una determinada situación. Es en este tipo de manifestaciones donde es factible localizar el espacio de la disidencia y contextualizarlo desde un punto de vista ideológico. Desde esta perspectiva, la divergencia más notoria, aunque posiblemente no la única, se encuentra en las relaciones simbólicas que surgen en torno al adjetivo *καλός*, las cuales, como se verá

a continuación, apuntan tanto a la emergencia de un pensamiento radical, como al surgimiento de los primeros indicios de una objeción deliberada y consiente.

Es bien sabido que la palabra *καλός*, cuyo origen se desconoce, se utilizaba en la Grecia arcaica para designar una realidad que mezclaba tanto cualidades estéticas como éticas. Así, este vocablo refería tanto a una apariencia *hermosa* como a una actitud o comportamiento *hermoso*. De hecho, suele aplicarse a cualquier cosa que, en general, “esté bien”. Justamente por eso, es difícil traducir esta expresión a nuestra lengua, pues las equivalencias que se han propuesto (“bello”, “noble”, “excelente”, “conveniente”, etc.) no logran reproducir de forma exacta el doble ámbito semántico que la expresión original engloba. Ahora bien, como lo explica Robertson (2003), en el ámbito marcial, la forma *καλός* se utiliza para designar un ideal guerrero que envuelve tanto la belleza física como el comportamiento valiente. Esta asociación ya está atestiguada en la épica homérica, aunque es claro que se tenía conciencia de que se trataba de un supuesto que no siempre se cumplía<sup>219</sup>. El pasaje más conocido que evidencia esta situación se ubica al inicio del tercer libro de la *Ilíada*, en la increpación que Héctor le hace a su hermano Paris al ver que este retrocedió asustado cuando notó la presencia de Menelao. Molesto, el caudillo de los troyanos le manifiesta:

---

<sup>219</sup> Hay un conocido fragmento de Arquíloco (frag. 60 D) en que esto se aprecia muy bien. Se trata del tetrametro trocaico en el que manifiesta su animadversión hacia un general alto (*μέγαν στρατηγόν*) y “bien arreglado” y su predilección por uno “pequeño” (*σμικρός*) y “torcido de canillas” (*κνήμας ῥοικός*) que camine “firme sobre sus pies y con todo el corazón” (*ἀσφαλέως βεβηκώς ποσσί, καρδίας πλέως*).

ἢ που καγχαλώωσι κάρη κομόωντες Ἀχαιοὶ  
φάντες ἀριστῆα πρόμον ἔμμεναι, οὔνεκα καλὸν  
εἶδος ἔπ', ἀλλ' οὐκ ἔστι βίη φρεσὶν οὐδέ τις ἀλκή.

De seguro ríen a carcajadas  
los aqueos de intonsa cabellera  
que suponían que un campeón tú eras  
de primer rango porque hermoso rostro  
tienes sobre tu cuerpo,  
pero no hay brío ni vigor alguno  
por dentro de tus mientes.<sup>220</sup>

En el pasaje anterior, se constata que, dentro del ámbito marcial griego, lo esperable es que la belleza física se encontrara asociada con el vigor guerrero. Nótese que la conjunción οὔνεκα implica una relación de causalidad entre la hermosa apariencia (καλὸν εἶδος) de Paris y la condición de un “guerrero distinguido” (ἀριστεύς πρόμος). Sin embargo, como puede apreciarse, Paris es una clara contradicción de este paralelismo, pues, aunque es célebre por su belleza, tal y como lo dice Héctor, carece de “fuerza” (βίη) y “coraje” (ἀλκή). La risa de los aqueos, por lo tanto, es comprensible.

Tradicionalmente, se ha dicho que el poeta espartano Tirteo refleja los ideales de la épica homérica. No obstante, al examinar el papel que cumple la noción de καλός dentro de su poética, parece más apropiado considerar que la suya, más que una persistencia de elementos, es una exaltación de la ideología heroica que nutre la épica. Claro está, su

---

<sup>220</sup> *Il.*, 3.43-45.

contexto es otro. Posiblemente, la necesidad de crear una “conciencia patriótica” lo llevó a glorificar de forma extrema la muerte en combate. Sea cual sea la causa, es en Tirteo donde se encuentra por primera vez la idea de que “morir es hermoso”:

τεθνάμεναι γὰρ καλὸν ἐνὶ προμάχοισι πεσόντα  
 ἄνδρ' ἀγαθὸν περὶ ἧι πατρίδι μαρνάμενον·  
 τὴν δ' αὐτοῦ προλιπόντα πόλιν καὶ πίονας ἀγροῦς  
 πτωχεύειν πάντων ἔστ' ἀνηρότατον

Porque es hermoso que un valiente muera, caído en las primeras filas, luchando por su patria. Es en cambio la cosa más dolorosa de todas vivir como un mendigo, abandonando la patria y sus fértiles campos...<sup>221</sup>

Los versos anteriores son el inicio de un protético del coraje cívico cuyos ecos han llegado incluso hasta la actualidad. La idea es clara: es hermoso ver a alguien entregando su vida en aras de salvar a su patria. Como lo explica Adkins (1977, p. 77), este pasaje presenta una estructura cruzada, pues la acción de “morir” (τεθνάμεναι), que es calificada como “hermosa” (καλὸν) se encuentran opuesta a la idea, que aparece dos versos después, de “andar como mendigo” (πτωχεύειν), lo cual es visto como “lo más penoso” (ἀνηρότατον). En este sentido, ir a morir en la guerra se torna en un ideal de conducta, que se ve reforzado por la necesidad de supervivencia. Esta idea fue reiterada por el poeta en otra de sus elegías, precisamente aquella en la que discute cuáles hombres

---

<sup>221</sup> *Tyrt.*, frag. 6-7.1-2 D. Traducción de Francisco Rodríguez Adrados.

merecen ser calificados de excelentes. Nótese cómo aparece de nuevo la idea de calificar de hermoso el valor guerrero, con la variante de que esta vez el adjetivo aparece en grado superlativo:

οὐ γὰρ ἀνὴρ ἀγαθὸς γίνεται ἐν πολέμῳ  
εἰ μὴ τετλαίῃ μὲν ὄρῳν φόνον αἱματόεντα,  
καὶ δηίων ὀρέγοιτ' ἐγγύθεν ἰστάμενος.  
ἢδ' ἀρετὴ, τόδ' ἄεθλον ἐν ἀνθρώποισιν ἄριστον  
κάλλιστόν τε φέρειν γίνεται ἀνδρὶ νέωι.

Que no hay hombre de valer en el campo de guerra  
más que el que osa presenciar la matanza sangrienta  
y se lanza a enfrentarse de cerca al feroz enemigo.  
Esa es la virtud, esa es entre los hombres la máxima gloria,  
y el más hermoso premio al alcance de un joven guerrero.<sup>222</sup>

Al contrastar esta cita con la anterior, queda claro que, para Tirteo, lo más importante es que el hombre enfrente la guerra, y consecuentemente la muerte, con valor. Ese es el equivalente de la ἀρετή<sup>223</sup> y el anhelo que puede calificarse como “más hermoso” (κάλλιστόν). Es en este poeta, por lo tanto, que debe buscarse el origen de la noción de “bella muerte” (καλὸς θάνατος), propia de la oración fúnebre ateniense y que fue ampliamente estudiada por Nicole Loraux. Suele afirmarse que en estos casos Tirteo solo está siguiendo la línea de épica homérica. Sin embargo, es difícil encontrar ecos homéricos que respalden esta suposición. El único caso en que parece aplicarse esta idea

<sup>222</sup> *Tyrt.*, frag. 9.10-14 D. Traducción de Carlos García Gual.

<sup>223</sup> Lírica posterior discutió esta conclusión. Para Teognis (1.699-700), por ejemplo, la ἀρετή equivale a enriquecerse (πλουτεῖν). Solón (4.9-12 D), sin embargo, defenderá que no es posible cambiar la ἀρετή por los bienes materiales.

se encuentra en el canto XXII de la *Iliada*, en las palabras que Príamo le dirige a Héctor con el fin de convencerlo de que no combata con Aquiles y se refugie tras la muralla. El rey de Troya se dirige a su hijo con tono de súplica y, con la intención de despertar su compasión, le pide que se apiade de él, pues su muerte será la más miserable de todas, pues es un anciano y es feo para un hombre viejo morir en la guerra. En este punto, de forma bastante extraña, agrega que lo anterior no es así si se trata de alguien joven, pues a él “todo le sienta bien” (πάντ' ἐπέοικεν), ya que en él “todo es bello” (πάντα καλὰ):

νέω δέ τε πάντ' ἐπέοικεν  
 ἄρηϊ κταμένω δεδαϊγμένω ὄξεϊ χαλκῶ  
 κείσθαι πάντα δὲ καλὰ θανόντι περ ὅτι φανήη·

...ahora bien, a un joven guerrero  
 que en las lides de Ares muerto ha sido,  
 por el agudo bronce desgarrado,  
 todo le sienta bien  
 cuando se halla tendido por el suelo.  
 Pues todo es bello en él aunque esté muerto...<sup>224</sup>

No cabe la menor duda de que este pasaje se encuentra estrechamente relacionado con el final del fragmento 6-7 D de Tirteo. En su exhortación para que los jóvenes mueran defendiendo su patria, el poeta califica de vergonzoso (αἰσχρόν) que un anciano muera en la batalla. En cambio, casi con las mismas palabra que Homero, indica que

---

<sup>224</sup> *Il.*, 22.71-13.

*“en un joven, en cambio, todo es decoroso”* (νέοισι δὲ πάντ' ἐπέουκεν)<sup>225</sup>. La similitud es a todas luces evidente. Sin embargo, se ha discutido, con razón, cuál de los dos pasajes es el original<sup>226</sup>. Si bien, la opinión más común es que Homero es el modelo del poeta elegíaco, existen buenos argumentos para considerar que este es un pasaje interpolado. La versión primaria, por lo tanto, sería la del lírico espartano. El principal soporte para esta idea es lo poco apropiado que resulta este pasaje dentro del discurso del rey de Troya. Esta idea de que la muerte en la guerra es apropiada solo para los jóvenes cae bien en una exhortación a la lucha, como la que hace Tirteo, y Príamo pretende justamente lo contrario: que Héctor no luche con Aquiles. Por eso, algunos se han separado de la opinión más común y consideran que se trata de un añadido posterior, inspirado, desde luego, en la elegía de Tirteo<sup>227</sup>.

Vernant (2001a) ha defendido que, en este pasaje, se afirma de forma explícita que el cadáver de un guerrero joven caído en combate es hermoso. Lo anterior sería una prueba irrefutable de que el origen de la “bella muerte heroica” se encuentra en la épica. En realidad, resulta difícil aceptar esta afirmación, pues, aun y cuando el pasaje no sea una interpolación, lo que se afirma es que la muerte en la guerra no resulta

---

<sup>225</sup> *Tyrt.*, frag. 6-7.27 D. Traducción de Francisco Rodríguez Adrados. No deja de llamar la atención que Adrados tradujera “un joven”, pues el original griego registra un dativo plural.

<sup>226</sup> Lógicamente, también es posible que se trate de un motivo tradicional que tanto Homero como Tirteo han adaptado. Al respecto, véase Robertson (2003, pp. 67-68).

<sup>227</sup> Sobre esta discusión, véase Verdenius (1969, p. 354), quien sin un argumento serio se decanta por la opinión más tradicional.

una vergüenza para un joven, pues a este, por el hecho mismo de su juventud, *todo* –incluso la muerte en combate– le viene bien. La hermosura no es una cualidad del cadáver; es una propiedad del joven quien, incluso muerto, la conserva. En realidad, el principal problema que tienen las interpretaciones hechas por el erudito francés se deben a que cometió el error de trasladar la noción de “bella muerte” (καλὸς θάνατος), que se encuentra de forma exclusiva en las oraciones fúnebres atenienses, al ámbito de la épica homérica. Dicho trasvase ha sido considerado inapropiado, incluso por la misma Nicole Loraux<sup>228</sup>. Su visión, por lo tanto, puede considerarse una búsqueda infructuosa por encontrarle un asidero a esta idea de que la épica homérica constituye el origen de la idea de “muerte hermosa”.

Dado lo anterior, lo más convincente es asumir que Tirteo representa una exacerbación de los modelos épicos en aras de construir una ideología militar patriótica. Prueba de ello, sería justamente la utilización del adjetivo καλός para distinguir la muerte de los caídos defendiendo la patria, mecanismo retórico que debe considerarse una creación suya. Existen pasajes que muestran de forma notoria esta evolución. En la *Ilíada*, por ejemplo, Héctor, al arengar a los troyanos para que defiendan su patria, habla del caído en la contienda y no deja de mencionar lo siguiente:

---

<sup>228</sup> Al respecto, véase el trabajo de Teodoro Rennó Assunção (1994/1995).

οὐ οἱ ἀεικέες ἀμυνομένω περὶ πάτρησ  
τεθνάμεν·

...no es indecoroso  
para él morir defendiendo a su patria.<sup>229</sup>

Nótese que, en este caso particular, no se dice que sea glorioso morir defendiendo la ciudad, lo expresado es aquel que muera haciéndolo no cometerá una acción deshonrosa (ἀεικέες). Hay una diferencia notoria con Tirteo. También es posible detectar un tono ligeramente distinto en Calino, quien posiblemente fue un poco anterior al lírico espartano y se encontraba en su misma situación. En el único fragmento de tamaño considerable que existe de Calino, el poeta, al exhortar a los jóvenes a la defensa de la ciudad, no deja de expresar que luchar por la patria es una acción honrosa y estimable:

τιμῆέν τε γάρ ἐστι καὶ ἀγλαὸν ἀνδρὶ μάχεσθαι  
γῆσ πέρι καὶ παίδων κουριδίης τ' ἀλόχου  
δυσμενέσιν·

Honroso es, en efecto, y glorioso que un hombre batalle  
por su tierra, sus hijos, y por su legítima esposa  
contra los adversarios.<sup>230</sup>

Si bien el contenido es sustancialmente igual al de Tirteo, hay diferencias significativas<sup>231</sup>. Calino pone el énfasis en la acción de luchar (μάχεσθαι) y es esta la que estima como un evento “digno” (τιμῆέν) y

<sup>229</sup> *Il.*, 15.496-497.

<sup>230</sup> *Callin.*, 1.6-8 D. Traducción de Carlos García Gual.

<sup>231</sup> Las diferencias entre estos dos poemas han sido estudiadas en detalle por Adkins (1977).

“glorioso” (ἀγλαόν). En Tirteo, en cambio, es el hecho mismo de “haber muerto” (τεθνάμεναι) lo que se considera “hermoso” (καλόν). Cuando Calino habla de la muerte, lo hace en tono argumentativo. Recuerda los principales postulados de la ideología heroica: no es posible escapar a la muerte, incluso en la seguridad de la casa se sufren muertes fatales, pero estas muertes no serán significativas, solo la pérdida del valiente es recordada por la ciudad. Además, deja abierta la posibilidad de sobrevivir, pues literalmente dice que *“la muerte vendrá en el momento en que la hayan urdido las Moiras”* (θάνατος δὲ τὸτ' ἔσσειται, ὀππότε κεν δὴ / Μοῖραι ἐπικλώσωσ')<sup>232</sup>. En cambio, Tirteo hace un llamado abierto a asumir la muerte en la guerra como destino final. Incluso, emplaza al combatiente a que desprecie la vida, pues en un verso dice: *“no tengáis amor por vuestras vidas cuando lucháis con el enemigo”* (μηδὲ φιλοψυχεῖτ' ἀνδράσι μαρνάμενοι)<sup>233</sup>. Puede concluirse, entonces, que la elegía parenética de Tirteo dirige hacia posiciones extremas la ideología que prescribe la muerte en la guerra como la forma socialmente aprobada del morir.

De forma previsible, la exacerbación de los principios épicos que alimenta la poesía de Tirteo provocó la emergencia de posiciones disidentes que, sin lugar a dudas, constituyen la primera manifestación de una voz contestataria a los esquemas de percepción promovidos por la

---

<sup>232</sup> *Callin.*, 1.8-9 D. Traducción de Carlos García Gual.

<sup>233</sup> *Tyrt.*, frag. 6-7.18 D. Traducción de Francisco Rodríguez Adrados.

ideología heroica. En el fragmento de Semónides que se comentó antes a propósito del tópico del *carpe diem*, se encuentran los primeros atisbos de esta posición. Al inicio de esta elegía, el poeta aclara cuál es la expresión dicha por Homero que deber estimarse “lo más hermoso” (κάλλιστον):

ἐν δὲ τὸ κάλλιστον Χίος ἔειπεν ἀνὴρ·  
 “οἷη περ φύλλων γενεή, τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν”·

Y he aquí lo más hermoso que dijo el hombre  
 de Quios: “Cual la generación de las hojas, tal la  
 de los hombres”.<sup>234</sup>

Este inicio recuerda el primer verso de la famosa respuesta que Glauco da a Diomedes cuando este le pregunta por su ascendencia<sup>235</sup> y defiende que el ámbito humano que debe ser tenido como el más relevante es su propia condición, la cual, como ya se ha explicado antes, es esencialmente precaria y perecedera. A diferencia de Tirteo, “lo más hermoso” (κάλλιστον) no es la ἀρετή que empuja al guerrero a luchar; son las ideas sobre la condición humana aquellas que deben ser consideradas de esta forma. Ahora bien, como estas ideas conllevan la necesidad de agenciarse una existencia placentera, está claro que la idea del poeta es recalcar que el énfasis debe ser colocado sobre lo vital y no sobre lo marcial. Al hacer estas consideraciones, hay una reinterpretación del papel de la épica homérica, pues se recalca que lo verdaderamente

---

<sup>234</sup> *Sem.*, frag. 29.1-2 D. Traducción de Francisco Rodríguez Adrados.

<sup>235</sup> *Il.*, 6.146.

digno de admirarse en el hombre de Quíos es la filosofía de lo humano que manifiestan sus poemas y no las hazañas bélicas que estos narran.

Sin embargo, la reacción más firme y clara contra la posición de Tirteo se encuentra en Safo, cuya obra, en épocas recientes, se ha venido interpretando en términos antimilitaristas<sup>236</sup>. El trabajo de Winkler (1996, 2002), por ejemplo, analiza la obra de esta poetisa a la luz de las nociones de “público” versus “privado” y hace hincapié en el sujeto femenino que escribe. Según él, en ciertos pasajes de Safo, como los fragmentos 1 y 16 LP, hay una reevaluación de Homero, particularmente del tratamiento de la figura de Afrodita, lo cual revela una tensión entre una literatura escrita por hombres y una escrita por mujeres.

Fuera del ámbito feminista y relacionado directamente con la concepción sáfica de la muerte, la propuesta de Zellner (2006) sugiere que hay evidencia de que un poema perdido de Safo constituía una respuesta explícita al fragmento 10 W (6 D) de Tirteo. Se trata de un poema perdido al que hace referencia Aristóteles en el libro segundo de su *Retórica*, cuando brinda ejemplos de entimemas demostrativos<sup>237</sup> basados en contrarios:

---

<sup>236</sup> Claro está, este es un paradigma emergente más que dominante. La obra de Safo, aún hoy día, sigue siendo interpretada mayoritariamente a la luz de nociones relacionadas con el género, la feminidad y el erotismo. Al respecto, véase el volumen editado por Ellen Greene (1996).

<sup>237</sup> Recuérdese que Aristóteles define el entimema como un argumento cuyas premisas son probables (al respecto, véase *A.Pr.*, 70a2) y no como un silogismo incompleto, como suele hacerse modernamente. En la *Retórica* (1396b.21-27), Aristóteles distingue dos tipos de entimemas: demostrativos (δεικτικά) y refutativos (ἐλεγκτικά).

ἢ ὥσπερ Σαπφώ, ὅτι τὸ ἀποθνήσκειν κακόν· οἱ θεοὶ  
γὰρ οὕτω κεκρίκασιν· ἀπέθνησκον γὰρ ἄν.

O lo que dijo Safo: que morir es un mal, pues  
los dioses lo han decidido así, pues si no lo  
fuera, morirían ellos.<sup>238</sup>

En realidad, en la cita anterior, se presenta una secuencia argumentativa<sup>239</sup> que parece demasiado aristotélica: la idea es que si morir fuese un bien, los dioses morirían, pero como no se da el caso de que ellos mueran, morir es un mal. Sin embargo, no hay razón alguna para dudar de la autenticidad de la idea. Aún así, parece muy aventurado sugerir que el poema, cuyo contenido ignoramos, sea una réplica a Tirteo o a la ideología militar que él defiende. De hecho, según puede inferirse de la cita de Aristóteles, Safo está hablando del morir en general, en otras palabras, se refiere a la finitud de la existencia. Recuérdese que, tal y como se expuso antes, Tirteo nunca habla de la muerte en estos términos. Él, más bien, se refiere a una muerte en particular: la ocurrida en el campo de

<sup>238</sup> Arist., *Rh.*, 1398b.29-30. Traducción de Alberto Bernabé.

<sup>239</sup> A la luz de la lógica de enunciados actual, el argumento anterior es una mezcla de dos reglas de inferencia diferentes. Primero, se aplica el esquema denominado *modus tollens*:

$P \rightarrow Q$	Si morir es un bien, entonces los dioses morirían
$\neg Q$	<u>Los dioses no mueren</u>
$\neg P$	Por lo tanto, morir no es un bien

Luego, se aplica un silogismo disyuntivo:

$P \vee Q$	Morir, o es un bien o es un mal
$\neg P$	<u>Morir no es un bien</u>
$Q$	Consecuentemente, es un mal

batalla. El poeta espartano nunca dice que la muerte, en tanto suceso ordinario, sea hermosa, lo que establece es que la muerte de un joven guerrero defendiendo su patria resulta hermosa. Por eso, parece más acertado inscribir los versos perdidos de Safo dentro de la *communis opinio* de la Grecia arcaica, la cual, tal y como se explicó antes con amplitud, consideraba que la muerte *per se* es un evento desventajoso y lamentable para la humanidad, lo cual no contradecía, de ningún modo, la ideología heroica, al contrario, le daba sustento ideológico, pues esta requería de esta percepción de la finitud para fijar en la mentalidad colectiva el consuelo que ofrecía el canto del poeta. Por lo tanto, no parece viable ver una posición contestataria en esta idea de Safo.

Sin embargo, el anterior no es el único pasaje en el que se ha supuesto una contraposición de pensamiento entre Safo y Tirteo. Recientemente, Dworin (2008) ha sugerido que el fragmento 16 LP<sup>240</sup> de esta poetisa constituye una confrontación directa con el coraje cívico promovido por Tirteo en sus elegías 10 y 12 W (6 y 9 D). En efecto, esta obra parece constituir la participación de la poetisa lesbiana en una especie de “debate”, si no con el poeta espartano, al menos, con su pensamiento. En ella, al igual que Tirteo y Semónides, Safo se pronuncia sobre aquello que ella considera τὸ κάλλιστον. Según ella, la máxima belleza no se identifica con la infantería, la caballería o la flota naval, los tres

---

<sup>240</sup> Se trata de un famosísimo poema métrico en estado fragmentario que fue recuperado de un papiro de Oxirrinco y publicado en 1914. La bibliografía sobre él es bastante considerable. Véase un recuento en el trabajo de Bierl (2003).

componentes fundamentales de un ejército, sino con aquello que suscita el deseo amoroso:

οἱ μὲν ἰππήων στρότον οἱ δὲ πῆσδων  
οἱ δὲ νάων φαῖσ' ἐπ[ι] γᾶν μέλαι[ν]αν  
ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ-  
τω τις ἔραται·

Esos, que un escuadrón de caballería;  
estos, que una tropa de soldados;  
aquellos, que una flota naval;  
yo digo, sin embargo,  
que lo más hermoso sobre la negra tierra  
es aquello que uno ama.<sup>241</sup>

Como puede apreciarse, la respuesta de Safo cae dentro del ámbito de lo personal y, al hacerlo, sustrae la categoría de “lo más hermoso” del espacio objetivo. Como bien lo indica Elena Huber (2000, p. 140), en este poema, *“la belleza no es un valor intrínseco al objeto sino un atributo que el objeto adquiere cuando es amado”*. Esta idea contrasta, de forma notoria, no solo con la opinión de Tirteo, sino con toda la tradición poética anterior. Justamente por esto, algunos autores, como Fränkel (2004, pp. 183-184) y Lesky (1969, p. 170), han defendido que el poema propone la existencia de un relativismo con respecto a las valoraciones humanas. En palabras de Fränkel, Safo defiende la idea de que los seres humanos *“no deseamos lo que es bello en sí, sino que encontramos bello lo que deseamos”*. De esta forma, cada individuo, de acuerdo con sus predilecciones amorosas, apreciará

---

<sup>241</sup> *Sapph.*, 16.1-4 LP. Traducción propia.

como κάλλιστον algo diferente. Desde esta perspectiva, el poema anticipa la idea de Protágoras de que el hombre es la medida de todas las cosas. Manuel Fernández Galiano (1958, pp. 54-55), quien avizora un carácter revolucionario en Safo, ha apoyado con ahínco esta interpretación:

Pues bien, frente a los módulos morales de la poesía gnómica, frente a la creciente consideración de la *areté* como deseable objetivo, el primer grito sedicioso, ese «al diablo con todo lo preestablecido», es Safo, [...] Safo es quien por primera vez se atreve a opinar que no es cierto que debemos aspirar o aspiremos a lo bueno o a lo hermoso, sino que, al contrario, lo bueno o hermoso no lo son en sí, sino precisamente porque no el hombre en general, sino el individuo A o B lo prefieran en un caso o en otro.

Sin embargo, sería un error restringir el poema a una defensa del amor individual en tanto fundamento de la belleza. No debe olvidarse que, como advierte Laguna Mariscal (2003), esta obra es, ante todo, una *recusatio*<sup>242</sup>. Ciertamente, hay una exaltación de lo privado e individual frente a lo militar, que algunos relacionan con las funciones del estado, es decir, con la esfera pública. Sin embargo, dicha situación se encuentra enmarcada dentro de un proceso de impugnación. Ante la opinión más generalizada que relaciona lo bello con lo bélico, hay un “yo” opuesto que defiende una actitud innovadora. Lo anterior se aprecia muy bien en la

---

<sup>242</sup> En sentido específico, la *recusatio* es un término literario con que designa la actitud poética de rechazar un género más elevado en aras de dedicarse a cultivar un tipo de poesía más humilde. En un sentido más amplio, que es el utilizado aquí, la *recusatio* se refiere al rechazo de actitudes ajenas y la consiguiente afirmación de la propia escala de valores.

célebre *priamel*<sup>243</sup> con que inicia el poema, la cual, como bien señala Elena Huber (2000), permite entender que la intencionalidad de la obra es plantear una divergencia. En realidad, como explica esta autora, hay un claro sentido de adversación en estos versos:

En estilo indirecto, se dice que tres sujetos, también colectivos, explícitos e indefinidos (οἱ μὲν; οἱ δέ; οἱ δέ), hacen afirmaciones sobre 'lo más bello'; también aquí estos sujetos quedan convertidos en fondo de materia explícita, pero el productor del estilo indirecto no recurre a un predicativo común sino a la contraposición con su propia identificación: un 'yo' (ἐγώ) subrayado por una adversación; ya se trate de una entonación colectiva o individual, el sujeto de primera persona, la identidad individual queda erguida frente al fondo que destaca su diferencia y que, en el plano del sentido, involucra al resto del mundo. (Huber 2000, p. 136).

Retomando el hilo analítico, se puede acotar que, justamente por discrepar con una generalidad indefinida que opta por lo bélico, existe cierto consenso en interpretar este poema como una manifestación de antimilitarismo. A ello ha contribuido también la alusión a la tradición épica hecha en el desarrollo del poema, durante el cual Safo explica que es fácil hacer que todos entiendan su posición y la argumenta a través del

---

<sup>243</sup> La *priamel* es un esquema formal propio de la poesía. Consiste en la agrupación simétrica y contrapuesta de objetos, conceptos o valores a los que se les contraponen un término de comparación, el cual se reivindica como superior. Es básicamente un recurso para subrayar lo expresado.

*exemplum* de Helena<sup>244</sup>. Sin embargo, ¿cuál es el origen de esta actitud antimilitarista? Y más aún, ¿puede considerarse el poema una respuesta directa a Tirteo? Las consideraciones al respecto, son variadas. Ana Iriarte (2003, pp. 17-18), por ejemplo, ha sugerido que se trata, sobre todo, de una reacción personal de la poetisa ante los exabruptos políticos de que fue víctima: *“sabemos que Safo fue una aristócrata desposeída, cosa que permite imaginar que el suave tono antimilitarista que se ha llegado a percibir en su obra se eleva más contra la violencia del nuevo régimen que contra la guerra en general”*. En este caso, la obra quedaría inscrita en un plano íntimo, lo cual no admite estimarla un texto de controversia. Otros prefieren hablar de un “poema ocasional”. Tal es el caso de Rodríguez Adrados, quien, en el volumen editado por López Férez (1989, p. 198), califica a este poema como una “canción de banquete”. Según él, la obra debió haber formado parte de un debate de tipo simposiaco en el que se discutía el tema de qué es lo más bello, el cual, por otra parte, era bastante recurrente en este tipo de eventos.

Contra estas opiniones que supeditan el poema al ámbito sumamente restringido de lo esporádico y fortuito –lo cual limita el carácter impugnador del poema–, es preciso rescatar el carácter

---

<sup>244</sup> Hay una controversia sobre el papel que juega Helena en el poema. Como se sabe, la tradición mítica consideró a esta mujer la más hermosa de todas. Debido a esto, algunos consideran que el indefinido ὄρω se refiere a ella, lo cual equivale a considerarla el “objeto de deseo”. Sin embargo, en el contexto del poema, no parece adecuada esta interpretación. La obra, más bien, justifica la partida de Helena con París y, en este sentido, es más adecuado considerarla el “sujeto de deseo”. Al respecto, véase Calame (2006), quien prefiere ver en ella a una figura ambivalente.

adversativo antes descrito. Es probable que este poema no responda de forma explícita a Tirteo; sin embargo, en él se intuye, al menos, una actitud constestaria a su poética y las fuentes épicas que la alimentan. Poema de dolor y de anhelo, el frag. 16 LP hace un llamado a superar las miradas convexas del pensamiento ordinario. De esta forma, una obra, que en principio constituye un arrebató lírico por la ausencia de una de sus discípulas, se convierte en la excusa para arremeter contra los valores marciales que alimentaron una poética promotora de la muerte y la enajenación colectiva. El hombre, al entregarse a la guerra, pierde su individualidad. Su ser se disuelve en lo genérico. Se convierte en parte de una masa informe, incapaz de asumir otra actitud que no sea la muerte en combate. Es el triunfo de la abstracción colectiva sobre el individuo. Pero Safo vuelve los ojos sobre la persona. Ante la opinión general que antepone la colectividad bélica sobre lo individual, la poética de Safo rescata la importancia del anhelo individual. Si en Semónides se presenta un atisbo de respuesta a la ideología heroica, en Safo se encuentra la primera réplica concreta de este modelo de pensamiento. La impugnación del intertexto épico sirve de marco para plantear una nueva visión de la existencia centrada ahora en la experiencia individual como aspecto primordial de la vivencia humana. Surge así un nuevo horizonte poético en cuyo mundo es posible concebir la idea de preferir el paso seductor (ἔρωτόν βᾶμα) de una muchacha sobre los carros de guerra de los lidios (τὰ Λύδων ἄρματα).

**¿Y si hubiera que  
concluir?**



**Aquiles espera...**

*Allá en el fondo está la muerte, pero no tenga miedo.*

JULIO CORTÁZAR

Todo cierre es, en gran medida, un ejercicio artificial. Ante el cauce interminable de las preocupaciones, los finales solo son pretericiones de un nuevo comenzar, compases de espera que simulan integridad en el perenne batallar con el texto. Dado esto, es preferible entender este apéndice final como esfuerzo sumario que en lugar de clausurar nuestras inquietudes hermenéuticas, abre espacios a futuras discusiones y nuevas interrogantes. El caudal de significación de los textos no se agota; con el tiempo, quien se ve abatido es el lector.

Por otro lado, resulta difícil elaborar una recapitulación que abarque con justicia todos los aspectos que se han tratado a lo largo de este trabajo. Por lo demás, tal esfuerzo de síntesis resultaría injusto, pues depreciaría mucho la profundidad del acercamiento realizado. Al resumir, se pierden detalles y sutilezas discursivas, así como mucha de la complejidad del texto. Ello puede distorsionar la apreciación del lector al conceder atención a ciertos temas en detrimento de otros. Por eso, solo como falso ejercicio mental, se rescata a continuación algunos aspectos concretos.

Esta investigación determinó, en primer lugar, que, para el caso particular de la Grecia arcaica, existía una carencia de estudios que, por

medio de un enfrentamiento con los textos, develara cómo las conductas prescritas y decisiones normalizadas constriñen las posibilidades de muerte de los individuos. Dada esta situación, el propósito principal de este trabajo fue ofrecer, desde una perspectiva crítica, un estudio ideológico de las principales consideraciones hechas con respecto a la muerte en los textos literarios griegos pertenecientes a la época arcaica.

Desde un punto de vista teórico, se desarrolló la idea de que la muerte no solo tiene que ver con conjuntos de concepciones que versan sobre el morir, sino que también está íntimamente relacionada con intereses concretos que, insertos dentro de la dinámica social, hacen prevalecer formas determinadas de entender y comprender el fenómeno mortuorio. Esta parte se basa, sobre todo, en la propuesta filosófica de Martin Heidegger, quien sugirió que el rechazo a la muerte no es una actitud inherente al ser humano, sino el resultado de asumir una posición colectiva que, a la larga, sume a la persona en una existencia inauténtica. A partir de estos postulados, se sugiere que nuestro conocimiento sobre la muerte es de carácter ideológico y que se encuentra relacionado con formas de control social a través de dos sistemas diferentes: los de esperanza, que prometen una vida *post mortem*, y los de paliación, que ofrecen un consuelo ante la muerte.

Luego, mediante cuatro apartados, el trabajo expone el sistema de apreciación que, con respecto a la muerte, se encuentra presente en las obras literarias griegas de la época arcaica. Primero se analizó el conjunto

de imágenes e ideas manifestadas en la *Iliada* sobre el héroe y la muerte desde una perspectiva ideológica. A lo largo de este análisis, se logró determinar que la ideología heroica es, básicamente, un conjunto de mecanismos simbólicos que despliegan un sentido particular a la inserción de un individuo dentro de la categoría de héroe con el fin de explicar y justificar su muerte en el combate. Lo anterior supone que Aquiles, en lugar de ser el paradigma del héroe que escoge morir de forma heroica, constituye, más bien, el modelo del ser humano que se ve constreñido a morir en la guerra.

Posteriormente, se analizaron las muertes que ocurren en la *Odisea* con el fin de determinar el papel que juega esta epopeya dentro del entramado ideológico promovido en la *Iliada*. La propuesta defiende que las notorias diferencias que ambas obras muestran en el tratamiento de este tema no se deben a que una subvierta el sistema ideológico de la otra; al contrario, ambas obras se han construido implícitamente, sobre los mismos presupuestos. Lo que sucede es que la finalidad de la *Odisea* no es mostrar el ideal de la muerte heroica al que se debe aspirar, su objetivo es, más bien, señalar su contrapartida, es decir, presentar las muertes vergonzantes que deben evitarse.

También se expuso las funciones ideológicamente determinantes de la sistematización mítica hesiódica. En este apartado, se explica básicamente cómo la codificación hecha por Hesíodo instrumentaliza el mito con el fin de presentar un significado religioso subyacente de la

muerte que se encuentra acorde con los ideales heroicos. En este apartado, se desarrolla la idea de que el principal propósito de la obra hesiódica es normalizar el desabrigo y el desamparo como condición “natural” de la humanidad, a fin de generalizar la idea de que el ser humano, en cuanto tal, carece de expectativas.

Finalmente, este estudio exploró los principios organizadores a partir de los cuales se constituye el discurso de la muerte en los fragmentos líricos de la literatura griega arcaica. En esta parte, se analizaron los restos poéticos de esta época con el fin de determinar si estos poseen una actitud crítica al sistema ideológico o si, por el contrario, se han constituido a partir de los mismos esquemas de percepción que la épica. Se concluyó que no es posible ver, en la mayoría de los fragmentos textuales que se han conservado, un cuestionamiento real y que las ideas que se expresan pueden interpretarse a la luz de las estrategias ideológicas antes descritas. Sin embargo, se sugiere que en la poética de Safo hay indicios de una posición conflictiva y divergente con respecto al discurso hegemónico.

Como puede apreciarse, la idea básica que articula este estudio es la relectura de los textos literarios de la Grecia arcaica. Ante la historiografía tradicional que articula el discurso literario de esta época a partir de oposiciones (la *Odisea* se opone a la *Ilíada*, Hesíodo se opone a Homero, la lírica se opone a la épica); este trabajo, a través de la exploración de las ideas sobre la muerte y el discurso heroico que las alimenta, propone la

existencia de una continuidad en el pensamiento y una ausencia casi sistemática de disidencia. Como se defendió antes, al menos hasta el comienzos del siglo VI a. C., Safo es la única voz en la que es posible ver una grado importante de divergencia.

Mucho queda por hacer todavía. Hay que adentrarse en el siglo VI a. C. y explorar sus manifestaciones literarias en busca de tensiones y transformaciones. En la misma dirección, también debe explorarse la filosofía presocrática. Además, mucho de lo afirmado debe cotejarse con los restos arqueológicos. Quizás las tumbas y la cerámica resguarden muchas de las tensiones que la tradición literaria se negó a conservar. Finalmente, habrá que volver los ojos hacia atrás, buscar el origen de estos discursos, su llegada a Grecia, su modo de implantación. Ello implicará un diálogo con las creencias religiosas subyacentes y con aquellas que parecen ser emergentes como la ultratumba esperanzadora y los cultos místéricos.

Como puede apreciarse, lo que falta es enorme. Justamente por eso, este trabajo es solo un acercamiento, un arribo pretencioso a unas costas que avizoran un espacio complejo y fascinante. Una prosecución incesante está a la espera. Pero se entiende que lo primordial es el camino y no el término de este, que los finales, al igual que cualquier otro morir, solo sirven para limitar la innata posibilidad de la persistencia.

# Bibliografía



Áyax carga el cuerpo de Aquiles

## 1. Fuentes primarias

### 1.1. Ediciones de textos

#### HOMERO

*Homeri Ilias*. Texto establecido por D. B. Monro y T. W. Allen. Oxford: Clarendon Press, 1931.

*Homeri Odyssea*. Texto establecido por P. von der Mühlh. Basel: Helbing & Lichtenhahn, 1962.

#### HESÍODO

*Théogonie. Les travaux et les jours. Le bouclier*. Texte établi et tr. par P. Manzon. Paris: Les Belles Letres, 1928.

#### LÍRICA GRIEGA

*Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos (siglos VII-V a.C.)*. Texto y traducción de Francisco Rodríguez Adrados. Barcelona: Alma Mater, 1956.

*Poetae Melici Graeci*. Texto establecido por D. L. Page. Oxford: Clarendon Press, 1967.

### 1.2. Traducciones españolas

#### HOMERO

*Ilíada*. Edición y traducción de Antonio López Eire. Madrid: Cátedra, 2004.

*Odisea*. Edición y traducción de José Luis Calvo. Madrid. Cátedra, 2005.

#### HESÍODO

*Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Certamen*. Introducción, traducción y notas de Adelaida Martín Sánchez y María Ángeles Martín Sánchez. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

#### LÍRICA GRIEGA

*Antología de la poesía lírica griega (siglos VII-IV a.C.)*. Selección, prólogo y traducción de Carlos García Gual. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

*Lírica griega arcaica (Poemas corales y monódicos, 700-300 a.C.)*. Introducciones, traducciones y notas de Francisco Rodríguez Adrados. Madrid: Gredos, 1986.

*Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos (siglos VII-V a.C.)*. Texto y traducción de Francisco Rodríguez Adrados. Barcelona: Alma Mater, 1956.

## 2. Obras generales y de consulta

- BIEDERMANN, Hans. 1993. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós.
- BURCKHARDT, Jacob Ch. 1953-1954. *Historia de la cultura griega*. Barcelona: Iberia.
- CIRLOT, Juan Eduardo. 1997. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Ediciones Siruela.
- CHANTRAINE, Pierre. 1968. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: Histoire des mots*. Paris: Klincksieck.
- COTTERELL, Arthur (Comp.). 2004. *Enciclopedia de mitología universal*. Barcelona: Parragon.
- DIEZ DE VELASCO, Francisco. 2002. *Introducción a la Historia de las Religiones*. Madrid: Trotta.
- DUCH, Lluís. 1998. *Mito, interpretación y cultura*. Barcelona: Herder.
- ELIADE, Mircea. 1978a. *Tratado de Historia de las Religiones*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- 1978b. *Mito y realidad*. Barcelona: Guadamarra.
- FRÄNKEL, Hermann. 2004. *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- GRANDSAIGNES D'HAUTERIVE, Robert. 1948. *Dictionnaire des racines des langues européennes*. Paris: Librairie Larousse.
- GRAVES, Robert. 1997. *Los mitos griegos*. Dos volúmenes. Madrid: Alianza Editorial.
- GRAVES, Robert y Rafael Patai. 2004. *Los mitos hebreos*. Madrid: Alianza Editorial.
- GRIMAL, Pierre. 1981. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- JAEGER, Werner. 1962. *Paideia: Los ideales de la cultura griega*. México: Fondo de Cultura Económica.
- JARA, Carla Victoria. 2003. *Diccionario de mitología bribri*. San José: EUCCR.
- LESKY, Albin. 1969. *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos.
- LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio (Ed.). 1988. *Historia de la literatura griega*. Madrid: Cátedra.
- NILSSON, Martin P. 1953. *Historia de la religiosidad griega*. Madrid: Gredos.
- MONDOLFO, Rodolfo. 1983. *El pensamiento antiguo*. Buenos Aires: Losada.
- MOSTERÍN, Jesús. 1983. *Historia de la filosofía: 1. El pensamiento arcaico*. Madrid: Alianza.
- NESTLE, Wilhem. 1981. *Historia del espíritu griego*. Barcelona: Ariel.
- NILSSON, Martin Persson. 1953. *Historia de la religiosidad griega*. Madrid: Gredos.
- NORRIS, Michael. 2000. *Greek Art: From Prehistoric to Classical*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.

- RIES, Julien (Coord.). 1997. *Tratado de antropología de lo sagrado*. Madrid: Trotta.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio. 1982. *Mitología clásica*.
- SCOTT LITTLETON, C. 2007. *Antología ilustrada de mitos y leyendas del mundo*. Barcelona: Blume.

### 3. Obras teóricas

#### 3.1. Sobre la muerte en general

- ALBIAC, Gabriel. 1996. *La muerte: Metáforas, mitologías, símbolos*. Barcelona: Paidós.
- ARIÈS, Philippe. 1977. *L'homme devant la mort*. Paris: Éditions du Seuil.
- . 1982. *La muerte en occidente*. Barcelona: Editorial Argos Vergara.
- BOWKER, John. 1991. *Los significados de la muerte*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CASTRO PANIAGUA, Sandra. 1999. *La noción de muerte: su universalidad*. San José: Editorial Loyola.
- CHOZA, Jacinto y Witold Wolny (Eds.). 2004. *Infierno y paraíso: El más allá en las tres culturas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- COULIANO, Ioan P. 1993. *Más allá de este mundo. Paraísos, purgatorios e infiernos: Un viaje a través de las culturas religiosas*. Barcelona: Paidós.
- DIEZ DE VELASCO, Francisco. 2005. «La angustia en el espejo: Reflexionando sobre la muerte y el morir». En Domingo Sola Antequera (Coord.). *Imágenes de la muerte: Estudios sobre arte, arqueología y religión*. La Laguna: Universidad de La Laguna.
- ELIADE, Mircea. 1978c. *La muerte, la vida después de la muerte y la escatología*. Buenos Aires: Editorial La Aurora.
- HALLADO, Daniel (Comp.). 2005. *Seis miradas sobre la muerte*. Barcelona: Paidós.
- HART, Bethne, Peter Sainsbury y Stephanie Short. 1998. «Whose dying? A sociological critique of the 'good death'». *Mortality*, vol. 3, núm. 1, págs. 65-77.
- KARACIC, Ana Silvia. 2006. «El imaginario de la muerte y la luna a través del tiempo». *Transoxiana Preprint Series*, núm. 2.
- MÁLISHEV, Mijaíl. 2003. «El sentido de la muerte». *Ciencia Ergo Sum*, vol. 10, núm. 1, págs. 51-58.
- MARÍN PEDREÑO, Higinio. 2006. «Muerte, memoria y olvido». *Thémata: Revista de Filosofía*, núm. 37, págs. 309-319.

- MATÉ, Carmen. 2005. «Actitud y percepción de la muerte en los animales». En Daniel Hallado (Comp.). *Seis miradas sobre la muerte*. Barcelona: Paidós.
- MORIN, Edgar. 1974. *El hombre y la muerte*. Barcelona: Editorial Kairós.
- ROWE, Dorothy. 1989. *La construcción de la vida y la muerte. Dos interpretaciones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- THOMAS, Louis-Vicent. 1983. *Antropología de la muerte*. México: Fondo de Cultura Económica.
- 1991. *La muerte: Una lectura cultural*. Barcelona: Paidós.
- 1995. «Lo sagrado y la muerte». En Julien Ries (Coord.). *Tratado de antropología de lo sagrado*. Madrid: Trotta.

### **3.2. Obras filosóficas sobre la muerte y la condición humana**

- ARENDT, Hannah. 2005. *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- CATALDO SANGUINETTI, Gustavo. 2003. «Muerte y libertad en Martin Heidegger». *Revista Philosophica*, vol. 23, págs. 29-51.
- HEIDEGGER, Martin. 2002. *Ser y tiempo*. Traducción de Jorge Eduardo Rivera. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- LEVINAS, Emmanuel. 1998. *Dios, la muerte y el tiempo*. Madrid: Cátedra.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. 1966. *La mort*. Paris: Flammarion.
- SARTRE, Jean Paul. 1976. *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.
- SILVA NAVES, Gilzane. 2003. «Autenticidade, inautenticidade e ética em M. Heidegger». *Phrónesis*, vol. 5, núm. 1, págs. 143-153.

### **3.3. Sobre literatura, ideología y discurso**

- ÁLVAREZ AMORÓS, José Antonio (Ed.). 2004. *Teoría literaria y enseñanza de la literatura*. Barcelona: Ariel.
- AMORETTI, María. 1992. *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*. San José: EUCR.
- 1999. «Una teoría de la cultura y una propuesta de análisis textual». *Káñina*, vol. 23, núm. 1, págs. 123-128.
- BARTHES, Roland. 1966. *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI.
- 1987. *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987.
- CROS, Edmond. 1986. *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos.

- 1997. *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- EAGLETON, Terry. 2005. *Ideología: Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- FOUCAULT, Michel. 1984. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- 1991. *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- 1999. *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, volumen I*. Barcelona: Paidós.
- VAN DIJK, Teun. 2000. *Ideología: Un enfoque multidisciplinario*. Barcelona: Gedisa.
- 2003. *Ideología y discurso*. Barcelona: Ariel.
- VAN DIJK, Teun (Comp.). 2000a. *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa.
- 2000b. *El discurso como interacción social*. Barcelona: Gedisa.

## 4. Obras sobre literatura griega

### 4.1. Sobre la muerte en obras literarias griegas

- AGUIRRE CASTRO, Mercedes. 1999. «Los peligros del mar: muerte y olvido en la *Odisea*». *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, vol. 9, págs. 9-22.
- ALVARADO MURILLO, Manuel. 2002. «El destino del alma *post mortem*: La visión metafísica de Homero y los órficos». *Revista Repertorio Americano*, núm. 12, págs. 93-106.
- AMBROSIO TELLES, Milena. 2005. *A morte em Homero*. Tesis de Maestría. Universidad de Brasilia.
- ANTONACCIO, Carla M. 1994. «Contesting the Past: Hero Cult, Tomb Cult, and Epic in Early Greece». *American Journal of Archaeology*, vol. 98, págs. 389-410.
- ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. 1994/1995. «Nota crítica à “bela morte” vernantiana». *Classica, Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, vol. 7/8, págs. 53-62.
- 2003. «Ulisses e Aquiles repensando a morte (*Odisséia* XI, 478-491)». *Kriterion: Revista de Filosofia*, vol. 44, núm. 107, pp. 100-109.
- 2008. «Boa comida em banquetes como razão para arriscar a vida: o discurso de Sarpédon a Glauco (*Ilíada* XII 310-328)». *Nuntius Antiquus*, núm. 1, págs. 1-17.

- ATIENZA, Alicia María. 2003. «Elementos *thanáticos* y tensión narrativa en el *nostos* de Odiseo». *Circe*, vol. 8, págs. 31-64.
- BERNABÉ, Alberto. 2002. «Los terrores del más allá en el mundo griego: la respuesta órfica». En Francisco Díez de Velasco (Coord.). *Miedo y religión*. Madrid: Ediciones del Orto.
- 2006. «El viaje del alma al más allá. Un paralelo entre Hititas y Órficos». *Revista de Filología Románica*, anejo 4, págs. 33-42.
- BOUVIER, David. 1999. «La mémoire et la mort dans l'épopée homérique». *Kernos*, vol. 12, págs. 57-71.
- CASTELLO, Luis Ángel. 2002. «La sobrevivencia en el canto (*aoídimoi*): una forma de inmortalidad». En Rodolfo P. Buzón y otros (Eds.). *Los estudios clásicos ante el cambio de milenio: vida muerte cultura*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- DIETRICH, B. C. 1967. *Death, Fate and the Gods. The development of a religious idea in Greek popular belief and Homer*. Londres: The Athlone Press.
- DIEZ DE VELASCO, Francisco. 1995. *Los caminos de la muerte. Religión, mito e imágenes del paso al más allá en la Grecia antigua*. Madrid: Trotta.
- 2004. «Imaginando el más allá en el mundo griego». En M. L. Sánchez León (Ed.). *Religions del món antic. El més enllà*. Palma de Mallorca: Fundació Sa Nostra.
- EDWARDS, Anthony T. 1984. «Aristos Achaion: Heroic Death and Dramatic Structure in the Iliad». *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, vol. 46, págs. 61-80.
- 1985a. *Achilles in the Odyssey: Ideologies of Heroism in the Homeric Epic*. Königstein: Verlag Anton Hain.
- 1985b. «Achilles in the Underworld: *Iliad*, *Odyssey*, and *Aethiopsis*». *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, vol. 26, págs. 215-227.
- 1988. «Κλέος ἄφθιτον and Oral Theory». *Classical Quarterly*, vol. 38, págs. 25-30.
- FARNELL, L. R. 1921. *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*. Oxford: Oxford University Press.
- FERNÁNDEZ HOYA, Alberto. 2006. «La estética del tránsito. Visión literaria del «infierno» en la *Odisea* y el poema de Gilgamesh». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, vol. 33.
- FRIEDRICH, Wolf-Hartmut. 2003. *Wounding and Death in the Iliad: Homeric Techniques of Description*. Londres: Duckworth.

- GARCÍA TEIJEIRO, Manuel. 2005. «Aspectos optimistas en la escatología de los pueblos indoeuropeos». En Domingo Sola Antequera (Coord.). *Imágenes de la muerte: Estudios sobre arte, arqueología y religión*. La Laguna: Universidad de La Laguna.
- GARLAND, Robert. 1985. *The Greek Way of Death*. Londres: Duckworth.
- GARRIDO, Margarita. 2003. «Consideraciones sobre el suicidio femenino en la antigüedad». *Cátedra*, vol. 1, págs. 126-132.
- GARZÓN DÍAZ, Julián. 1981a. *La muerte. Psicología y consciencia de la muerte desde Homero a Píndaro*. Extracto de la tesis doctoral. Universidad Pontificia de Salamanca.
- 1981b. «La muerte. Consciencia de la muerte desde Homero a Píndaro». *Helmántica*, vol. 32, págs. 353-389.
- GAZOLLA, Rachel. 2005. «La bella y buena muerte: La Grecia épica y Sócrates». *Revista Philosophica*, vol. 28, págs. 149-159.
- GNOLI, Gherardo y Jean-Pierre Vernant (eds.). 1982. *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*. Londres y París: Cambridge University Press y Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- GRAMMATICO, Giuseppina. 1995. «El descenso al Hades de Odiseo. Reflexiones a partir de una relectura de los libros X y XI de la Odisea». En *El descenso como itinerario del alma*. Santiago de Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
- GRANADA MARTÍNEZ, Miguel Ángel. 1989. «Muerte y permanencia de la sustancia en Virgilio, Ovidio y Lucrecio». *Faventia*, núm. 11, fasc. 2, págs. 71-83.
- GRIFFIN, Jasper. 1980. *Homer on Life and Death*. Oxford: Oxford University Press.
- GUARÍN HINCAPIÉ, Natalia. 2008. «Homero, la muerte y el Hades». *Revista Universidad de Antioquia*, núm. 291, págs. 96-104.
- GUERRA LÓPEZ, Sònia y Maria Dolors Molas Font (Eds.). 2003. *Morir en femenino: Mujeres, ideología y prácticas funerarias desde la prehistoria hasta La Edad Media*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.
- IRIARTE, Ana. 2009. «Morir de parto o el *καλὸς θάνατος* en la Grecia arcaica y clásica». En Francisco Marco Simón y otros (Eds.). *Formae mortis: el tránsito de la vida a la muerte en las sociedades antiguas*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- IZQUIERDO, Isabel. 2003. «Aspectos de la muerte y espacios del allende en Homero». En Paloma Cabrera y Ricardo Olmos (Coords.). *Sobre la Odisea: visiones desde el mito y la arqueología*. Madrid: Ediciones Polifemo.

- KAHN-LYOTARD, Laurence y Nicole Loraux. 1992. «Death in Greek Myths». En Yves Bonnefoy (Ed.). *Greek and Egyptian Mythologies*. Chicago: University of Chicago Press.
- LINCOLN, Bruce. 1991. *Death, War and Sacrifice. Studies in ideology and practice*. Chicago: Chicago University Press.
- LIZANO, Miguel. 2004. «Heráclito sobre la muerte: ἐθέλειν μόρον ἔχειν». *Emérita*, vol. 72, núm. 1, págs. 79-93.
- LORAU, Nicole. 1975. «HBH et ANΔΡΕΙΑ: Deux versions de la mort du combattant athénien». *Ancient Society*, vol. 6, págs. 1-31.
- 1982. «Mourir devant Troie, tomber pour Athènes: de la gloire du héros a l'idée de la cité». En Gherardo Gnoli y Jean-Pierre Vernant (Eds.). *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*. Londres y París: Cambridge University Press y Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- 1989. *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Madrid: Visor.
- MAITA ASTUDILLO, Manuel. 1996. *La muerte en la Grecia clásica*. Tesis de licenciatura. Universidad de Los Andes, Venezuela.
- 1997. «La muerte en la Grecia clásica». *Revista de Estudios Clásicos*, vol. 26, págs. 73-82.
- MARTÍNEZ CONESSA, J. A. 1996. «Imágenes y sentido de la muerte en los poemas homéricos». *Studia Philologica Valentina*, vol. 1, págs. 21-31.
- MEJÍA TORO, Jorge Mario. 2002. «Cenotafio». *Estudios de Filosofía*, núm. 26, págs. 149-160.
- MILANI, Celestina. 1990. «La "bella muerte" nei poemi omerici: note di semiologia». En Marta Sordi (Ed.). *"Dulce et decorum est pro patria mori": La morte in combattimento nell'antichità*. Milán: Vita e Pensiero.
- MOREAUX, Bernard. 1967. «La nuit, l'ombre, et la mort chez Homère». *Phoenix*, vol. 21, págs. 237-272.
- MOREIRA AUTO, João Miguel. 2006. *Morte, Alma, Corpo e Homem na Poesia Homérica*. Tesis de Maestría. Universidade Estadual de Campinas.
- MORRIS, Ian. 1989. «Attitudes Toward Death in Archaic Greece». *Classical Antiquity*, vol. 8, núm. 2, págs. 296-320.
- MORRISON, James V. 1999. «Homeric Darkness: Patterns and Manipulation of Death Scenes in the 'Iliad'». *Hermes*, vol. 127, págs. 129-144.
- MUÑOZ LLAMOSAS, Virginia. 1998. «Néctar y ambrosía: atravesar la muerte». *Ilu*, vol. 3, págs. 147-160.
- MUORLON BEERNAERT, Pierre. 1961. «Tyrtée devant la mort». *Les Études Classiques*, vol. 29, núm. 4, págs. 391-399.

- . 1963. «Les premiers lyriques grecs en face de la mort». *Les Études Classiques*, vol. 31, núm. 4, págs. 353-374.
- MURNAGHAN, Sheila. 1992. «Maternity and Mortality in Homeric Poetry». *Classical Antiquity*, vol. 11, núm. 2, págs. 241-264.
- OSBORNE, Robin G. 1988. «Death Revisited. Death Revised: The Death of the Artist in Archaic and Classical Greece». *Art History*, vol. 11, núm. 1, págs. 1-16.
- PESSANHA, Nely María. 2002. «Arquíloco, 13W: Elegía a Péricles». En Rodolfo P. Buzón y otros (Eds.). *Los estudios clásicos ante el cambio de milenio: vida muerte cultura*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- PETERSMANN, Hubert. 2002. «Muerte, alma y más allá en la creencia popular de los griegos y los romanos desde el punto de vista lingüístico». En Rodolfo P. Buzón y otros (Eds.). *Los estudios clásicos ante el cambio de milenio: vida muerte cultura*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- PRANDI, Luisa. 2003. «I caduti in guerra, eroi necessari nella cultura greca». En Alberto Barzanò y otros (Eds.). *Modelli eroici dall'antichità alla cultura europea*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- QUINTANA TEJERA, Luis. 2007. «Las pasiones humanas: heroísmo, amor y muerte en un pasaje del canto VI de la *Iliada* de Homero». *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, núm. 53, págs. 32-39.
- ROCHA, Roosevelt Araújo da. 2002. «Nékya e descensus: os sentidos das comunicações de Odisseu e Enéias com o mundo dos mortos». En Rodolfo P. Buzón y otros (Eds.). *Los estudios clásicos ante el cambio de milenio: vida muerte cultura*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- ROCHA PEREIRA, Maria Helena. 1953/1954. «Acerca do Hades em Hesíodo». *Humanitas*, vol. 5-6, págs. 65-70.
- ROCHE CÁRCEL, Juan Antonio. 1994. «Dimensiones sociales de la vida y la muerte en la tragedia griega». *Reis*, vol. 84, págs. 243-257.
- ROHDE, Erwin. 1948. *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ROMÁN LÓPEZ, María Teresa. 2007. «La muerte en el mundo clásico». *Espacio, tiempo y forma*, vol. 19-20, págs. 331-355.

- ROMERO RAMÍREZ, Ana Julia y Luz Marina Matheus Urbina. 1989. *La idea de la muerte en la Grecia preclásica*. Tesis de licenciatura. Universidad de Los Andes, Venezuela.
- SARAVÍ, Silvia. 2002. «La “muerte que da gloria a los hombres”». En Rodolfo P. Buzón y otros (Eds.). *Los estudios clásicos ante el cambio de milenio: vida muerte cultura*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- SCHMIEL, Robert. 1987. «Achilles in Hades». *Classical Philology*, vol. 82, núm. 1, págs. 35-37.
- SOURVINOU-INWOOD, Christiane. 1981. «To Die and Enter the House of Hades: Homer, Before and After». En Joachim Whaley (Ed.). *Mirrors of mortality: Studies in the social history of death*. Nueva York: St. Martin's Press.
- 1983. «A Trauma in Flux: Death in the 8th Century and After». En Robin Hägg (Ed.). *The Greek Renaissance of the Eighth Century: Tradition and Innovation*. Estocolmo: Svenska Institutet i Athen.
- 1995. *'Reading' Greek Death: To the end of the Classical Period*. Oxford: Clarendon Press.
- TORRES, Daniel A. 2007. *La escatología en la lírica de Píndaro y sus fuentes*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- 2002. «Poesía y ritual: las láminas órficas y las representaciones poéticas de la muerte (Píndaro *Ol.* 2 y Homero, *Od.* 5.333-5 y 11.601-627)». En Rodolfo P. Buzón y otros (Eds.). *Los estudios clásicos ante el cambio de milenio: vida muerte cultura*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- VELASCO LÓPEZ, María del Henar. 2001. *El paisaje del más allá: El tema del prado verde en la escatología indoeuropea*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- VERMEULE, Emily. 1984. *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- VERNANT, Jean-Pierre. 2001a. *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*. Barcelona: Paidós.
- 2001b. *La mort héroïque chez le grecs*. Nantes: Éditions Pleins Feux.
- VIANELLO, Paola. 1997. «Amor y muerte en la *Iliada* de Homero (Homero, Alfonso Reyes, Rubén Bonifaz Nuño)». *Nova Tellus*, vol. 15, págs. 19-28.
- ZANATTA, Marcello. 2006. «Immagini della morte in Omero». En Marcello Zanatta (Ed.). *Homo moriens*. Cosenza, Italia: Pellegrini Editore.

## 4.2. Sobre la épica homérica y el concepto épico de héroe

- ADKINS, A. W. H. 1971. «Homeric Values and Homeric Society». *Journal of Hellenic Studies*, vol. 91, págs. 1-14
- 1972a. «Homeric Gods and the Values of Homeric Society». *Journal of Hellenic Studies*, vol. 92, págs. 1-19.
- 1972b. *Moral Values and Political Behaviour in Ancient Greece*. Londres: Chatto & Windus.
- ALVARADO MURILLO, Manuel. 2002. *El tejido de Penélope o la trama ideológica sobre la cual se asentó el patriarcado en la Grecia antigua: Una lectura de la Odisea, de Homero*. Tesis de maestría. Universidad de Costa Rica.
- BRELICH, Angelo. 1958. *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*. Roma: Edizioni dell' Ateneo.
- BOUVIER, David. 1988. «L'aède et l'aventure de mémoire: Remarques sur le problème d'une dimension religieuse de la mémoire dans l'Illiade et l'Odysée». En Philippe Borgeaud (Ed.). *La mémoire des religions*. Génova: Labor et Fides.
- BRAGA, João Paulo. 2002. «No princípio era Homero: a descrição da gruta de Calipso». *Revista Portuguesa de Humanidades*, vol. 6, págs. 467-479.
- BROENIMAN, Clifford. 1996. «Demodocus, Odysseus, and the Trojan War in "Odyssey" 8». *The Classical World*, vol. 90, núm. 1, págs. 3-13.
- CAÑAS QUIRÓS, Roberto. 2000. «Homero y el humanismo como sufrimiento heroico». *Káñina*, vol. 24, núm. 2, págs. 85-95.
- CASTELLANI, Victor. 2004. «Odysseus, Achilles and Neoptolemus in *Odyssey* book 11». *Zbornik Matice srpske za klasične studije*, vol. 6, págs. 15-45.
- CIFUENTES, David. 2000. «La Epopeya de Gilgamesh y la definición de los límites humanos». *Daímon*, vol. 20, págs. 25-34.
- DUMÉZIL, Georges. 1971. *El destino del guerrero*. México: Siglo XXI.
- EDWARDS, Anthony T. 1993. «Homer's Ethical Geography: Country and City in the *Odyssey*». *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 123, págs. 27- 78
- ESPEJO MURIEL, Carlos. 1992. «El universo homérico: hombres y dioses». *Florentia Iliberritana*, vol. 3, págs. 117-125.
- 1994. «Religión e ideología en Homero». *Studia Historica*, vol. 12, págs. 9-20.
- FINKELBERG, Margalit. 1986. «Is κλέος ἄφθιτον a Homeric Formula?». *Classical Quarterly*, vol. 36, núm. 1, págs. 1-5.

- 1987a. «Homer's View of the Epic Narrative: Some Formulaic Evidence». *Classical Philology*, vol. 82, núm. 2, págs. 135-138.
- 1987b. «The First Song of Demodocus». *Mnemosyne*, vol. 40, págs. 128-132.
- 2005. *Greeks and Pre-Greeks: Aegean Prehistory and Greek Heroic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FINLEY, Moses. I. 1966. *El mundo de Odiseo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GEORGIOS DOVA, Stamatia. 2001. *Heroic Choices in Archaic and Classical Greek Literature*. Tesis doctoral. Universidad de Harvard.
- GOLDHILL, Simon. 1991. *The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HARDIE, P. R. 1985. «Imago Mundi: Cosmological and Ideological Aspects of the Shield of Achilles». *Journal of Hellenic Studies*, Vol. 105, págs. 11-31.
- JONG, Irene de. 2006. «The Homeric Narrator and His Own kleos». *Mnemosyne*, vol. 59, págs. 188-207.
- KIRK, G. S. 1985. *Los poemas de Homero*. Barcelona: Paidós.
- MAURO BATTILANA, Gabriella di. 1985. «MOIPA" e "AΙΣΑ" in Omero: Una ricerca semantica e socio-culturale». Roma: Edizioni dell' Ateneo.
- MEGINO RODRÍGUEZ, Carlos. 2001. «Notas sobre la caracterización de *thymós* en la *Iliada*». *Pensamiento*, vol. 57, núm. 217, págs. 25-42.
- MONTEMAYOR GARCÍA, Alicia. 2002. «La poesía expulsada de la ciudad. De cómo Homero se convirtió en literatura». *Signos filosóficos*, vol. 8, págs. 17-33.
- NAGY, Gregory. 1979. *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press.
- NATOLI, Bart. 2006. *A Heroic Trichotomy: Κῦδος, Κλέος, and Τιμή in Homeric Epic*. Tesis de grado. Universidad de Richmond.
- NEAL, Tamara. 2006. «Blood and Hunger in the *Iliad*». *Classical Philology*, vol. 101, núm. 1, págs. 15-33.
- PEEK, Philip S. 2002/2003. «Propriety, Impropriety, and the Gaining of *Kleos* in the Phaiakian Episode». *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, vol. 43, págs. 309-339.
- PURVES, Alex. 2006. «Falling into Time in Homer's *Iliad*». *Classical Antiquity*, vol. 25, núm. 1, págs. 179-209.
- REDFIELD, James M. 1992. *La tragedia de Héctor: Naturaleza y cultura en la *Iliada**. Barcelona: Destino.
- RINON, Yoav. 2006. «*Mise en abyme* and Tragic Signification in the *Odyssey*: The Three Songs of Demodocus». *Mnemosyne*, vol. 59, págs. 208-225.

- ROSE, Peter W. 1978. «How Conservative Is the Iliad?». *Pacific Coast Philology*, vol. 13, págs. 86-93.
- 1997. «Ideology in the *Iliad*: Polis, Basileus, Theoi». *Arethusa*, vol. 30, págs. 151-199.
- SCULLY, Stephen. 2003. «Reading the Shield of Achilles: Terror, Anger, Delight». *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 101, págs. 29-47
- SEGAL, Charles. 1994. «Kleos and its Ironies in the *Odyssey*». En *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey*. Ithaca: Cornell University Press.
- SOKOLON, Marlene K. 2008. «The *Iliad*: A Song of Political Protest». *New Political Science*, vol. 30, núm. 1, págs. 49-66.
- STEFANSON, Dominic. 2004. *Mas as Hero, Hero as Citizen*. Tesis doctoral. Universidad de Adelaida.
- TAPLIN, Oliver. 1980. «The Shield of Achilles within the 'Iliad'». *Greece & Rome*, Second Series, vol. 27, núm. 1, págs. 1-21.
- THALMANN, W. G. 1988. «Thersites: Comedy, Scapegoats, and Heroic Ideology in the *Iliad*». *Transactions of the American Philological Association*, vol. 118, págs. 1-28.
- TOOHEY, Peter. 1992. *Reading Epic: An Introduction to the Ancient Narratives*. Florence, Kentucky: Routledge.
- VALGIGLIO, Ernesto. 1972. «Eroico ed humano in Omero». *Studi classici in onore de Quintino Cataudella*. Catania: Università di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. 2002. *Le monde d'Homère*. Paris: Perrin.
- VOLK, Katharina. 2002. «Κλέος ἄφθιτον Revisited». *Classical Philology*, vol. 97, núm. 1, págs. 61-67.
- WEIL, Simone. 1953. «L'Iliade ou le poème de la force». En *La source grecque*. Paris: Gallimard.
- WILSON, Joe. 2007. «Homer and the Will of Zeus». *College Literature*, vol. 34, núm. 2, págs. 150-174.
- WEST, Martin Litchfield. 1999. «The Invention of Homer». *Classical Quarterly*, vol. 49, págs. 364-382.

### 4.3. Sobre mito en Hesíodo

- BEALL, E. F. 1989. «The Contents of Hesiod's Pandora Jar: *Erga* 94-98». *Hermes*, vol. 117, págs. 227-230.

- BYRNE, Shannon. 1998. «Ἐλπὶς in *Works and Days* 90-105». *Syllecta Classica*, vol. 9, págs. 37-46.
- ESPINOSA BRILLA, Dina. 1994. *La iluminación de Νύξ en la Teogonía de Hesíodo*. Tesis de licenciatura. Universidad de Costa Rica.
- FERNÁNDEZ DELGADO, José Antonio. 2002. «Elaboración hesiódica del mito». En J. A. López Férez (Ed.). *Mitos en la literatura griega arcaica y clásica*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- GARCÍA PÉREZ, David. 2006. *Prometeo: El mito del héroe y del progreso*. México: UNAM.
- GRIFFIN, Jasper. 2001. «Greek Myth and Hesiod». En *The Oxford Illustrated History of Greece and the Hellenistic World*. Oxford: Oxford University Press.
- NAIDEN, F. S. 2003. «The Words of the Alewife at Line 42 of Hesiod's *Work and Days*». *Journal of Near Eastern Studies*, vol. 62, núm. 4, págs. 263-266
- NEILS, Jenifer. 2005. «The Girl in the Pithos: Hesiod's Elpis». En J. M. Barringer y J. M. Hurwit (Eds.). *Periklean Athens and its Legacy. Problems and Perspectives*. Austin, Texas: University of Texas Press.
- PUCCI, Pietro. 1977. *Hesiod and the Language of Poetry*. Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press.
- SÁNCHEZ ORTIZ DE LANDALUCE, Manuel. 1998. «El mito de Pandora en Hesíodo: un nuevo análisis interpretativo de un relato esperanzador». *Minerva*, vol. 12, págs. 41-52.
- VERDENIUS, W. J. 1971. «A 'Hopeless' Line in Hesiod: *Work and Days* 96». *Mnemosyne*, vol. 24, págs. 225-231.
- WALCOT, P. 1961. «Pandora's jar, Erga 83-105». *Hermes*, vol. 89, págs. 249-251.
- ZARECKI, Jonathan P. 2007. «Pandora and the Good Eris in Hesiod». *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, vol. 47, págs. 5-29.

#### **4.4. Sobre la lírica griega arcaica**

- AGUILAR, Rosa María. 1992. «La vivencia del tiempo en la Grecia antigua». *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, vol. 2, págs. 123-135.
- ANNÉE, Magali. 2007. «La mémoire oubliée: perspectives poétiques de l'épigramme chez Tyrtée». *Camenuclae*, núm. 1, págs. 1-6.
- ADKINS, A. W. H. 1977. «Callinus 1 and Tyrtaeus 10 as Poetry». *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 81, págs. 59-97.

- BARKER, Elton T. E. y Joel P. Christensen. 2006. «Flight Club: The New Archilochus Fragment and its Resonance with Homeric Epic». *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, vol. 57, núm. 2, págs. 9-41.
- BIERL, Anton. 2003. «"Ich aber (sage), das Schönste ist, was einer liebt!": Eine pragmatische Deutung von Sappho Fr. 16 LP/V». *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, vol. 74, págs. 91-124.
- BREMMER, Jan y otros. 1987. *Some recently found Greek poems: Text and Commentary*. Leiden: E. J. Brill.
- CALAME, Claude. 2006. «Una poética de la memoria: Espacio y tiempo en Safo». *Ordia Prima*, núm. 5, págs. 19-35.
- DURÁN, Martí. 1999. «El escudo, la serpiente y la mujer en Arquíloco 12 Adrados = 5 West». *Emérita*, vol. 67, núm. 1, págs. 87-103.
- DWORIN, Richard Reed. 2008. *On the Noble and the Beautiful: An Essay in the Poetry of Sappho and Tyrtaeus*. Tesis de maestría. Universidad de Kentucky.
- FERNÁNDEZ GALIANO, Manuel. 1958. *Safo*. Madrid: Cuadernos de la "Fudación Pastor".
- GREENE, Ellen (Ed.). 1996. *Reading Sappho: Contemporary Approaches*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- HUBER, Elena. 2000. «El espacio sociocultural del género en la poesía de Safo (16 Voigt)». En Elisabeth Caballero, Elena Huber y Beatriz Rabaza (Comps.). *El discurso femenino en la literatura grecolatina*. Rosario, Argentina: Homo Sapiens Ediciones.
- LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio. 1991. «Lírica y sociedad en Grecia arcaica: Una contribución». *Epos: Revista de Filología*, vol. 7, págs. 27-46.
- OBBINK, Dirk. 2006. «P.Oxy. LXIX 4708». Disponible en línea: <<http://www.papyrology.ox.ac.uk/POxy/monster/demo/Page1.html>>.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco. 1981. *El mundo de la lírica griega antigua*. Madrid: Alianza Editorial.
- RUEDA GONZÁLEZ, Celia. 2000. *Referencias al quehacer poético en la lírica griega arcaica*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- VERDENIUS, W. J. 1969. «Tyrtaeus 6-7 D: A Commentary». *Mnemosyne*, vol. 22, págs. 337-355.
- WINKLER, J. J. 1996. «Gardens of Nymphs: Public and Private in Sappho's Lyrics». En Ellen Greene (Ed.). *Reading Sappho: Contemporary Approaches*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.

- 2002. «Double Consciousness in Sappho's Lyrics». En Laura K. McClure (Ed.). *Sexuality and Gender in the Classical World: Readings and Sources*. Oxford: Blackwell Publishers.
- ZELLNER, Harold M. 2006. «Sappho's Proof that Death is an Evil». *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, vol. 46, págs. 333-337.

#### 4.5. Sobre el mito y la religiosidad en Grecia

- BREMMER, Jan. 1990. «What is a Greek Myth?». En Jan Bremmer (Ed.). *Interpretations of Greek Mythology*. London: Routledge.
- 2003. *El concepto de alma en la antigua Grecia*. Madrid: Siruela.
- CHIRASSI COLOMBO, Ileana. 2005. *La religión griega: Dioses, héroes, ritos y misterios*. Madrid: Alianza Editorial.
- DETIENNE, Marcel. 1985. *La invención de la mitología*. Barcelona: Ediciones Península.
- 2004. *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*. México: Sexto Piso.
- DODDS, E. R. 1986. *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza.
- GARCÍA GUAL, Carlos. 1976. «Interpretaciones actuales de la mitología antigua». *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 313, págs. 123-140.
- 1999. *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza Editorial.
- 2001. *Mitos, viajes y héroes*. Madrid: Punto de lectura.
- GIMBUTAS, Marija. 1997. «La religiosidad de la diosa en la Europa mediterránea». En Julien Ries (Coord.). *Tratado de antropología de lo sagrado*. Madrid: Trotta.
- KERÉNYI, Karl. 1999. «El mito de la areté». En *La religión antigua*. Barcelona: Herder.
- KIRK, G. S. 1973. *El mito: Su significado y funciones en las distintas culturas*. Barcelona: Barral Editores.
- 2002. *La naturaleza de los mitos griegos*. Barcelona: Paidós.
- LASSO DE LA VEGA, José. 1963. «Religión homérica». En Luis Gil (Ed.). *Introducción a Homero*. Madrid: Guadamarra.
- LÓPEZ EIRE, Antonio. 2005. «La mitología de los héroes y la cronología». *Humanitas*, vol. 57, págs. 57-115.
- VERNANT, Jean-Pierre. 1973. *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel.
- 1982. *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Madrid: Siglo XXI.

## 5. Sobre la *Épica de Gilgamesh*

- BOTTÉRO, Jean. 1992. *Mesopotamia: Writing, Reasoming, and the Gods*. Chicago: Chicago University Press.
- D'AGOSTINO, Franco. 2007. *Gilgameš o la conquista de la inmortalidad*. Madrid: Trotta.
- GEORGE, A. R. 2003. *The Babylonian Gilgamesh Epic. Introduction, Critical Edition and Cuneiform Texts*. Oxford: Oxford University Press.
- KRAMER, Samuel Noah. 1974. *La historia empieza en Sumer*. Barcelona: Ayma Editora.
- MICHAUX, Gil. 2003. «Gilgamesh and Homer. A Comparative Study of Motif Sets, Distinctions and Similarities». *Máthesis*, vol. 12, págs. 9-25.
- TIGAY, Jeffrey H. 2002. *The Evolution of the Gilgamesh Epic*. Wauconda, Illinois: Bolchazy-Carducci Publishers.

## 6. Otras obras citadas

- CAMUS, Albert. 2006. *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza.
- CERVANTES GAMBOA, Laura. 1993. «Origen y destino de las almas después de la muerte en la religión bribri». *Káñina*, vol. 17, núm. 2, págs. 213-223.
- ESCOBAR, Ángel. 2000. «Hacia una definición lingüística del tópico literario». *Myrtia*, vol. 15, págs. 123-160.
- . 2006. «El tópico literario como forma de tropo: definición y aplicación». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, vol. 26, núm. 1, págs. 5-24.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel. 2003. «"Para vivir no quiero islas, palacios, torres": el tópico literario de la *recusatio*». Disponible en línea: <<http://www.uco.es/~ca1lamag/Julio2003.htm>>.
- MELÉNDEZ, Germán. 1996. «El *Nacimiento de la tragedia* como introducción a la filosofía posterior de Nietzsche». *Ideas y Valores*, vol. 102, págs. 54-73.
- . 2001. «La justificación estética del mal en el joven Nietzsche». *Ideas y Valores*, vol. 116, págs. 103-118.
- NIETZSCHE, Friedrich. 2000. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- OTÓN SOBRINO, Enrique. 1976. «Horacio y su poesía de la muerte». *Estudios Clásicos*, vol. 20, núm. 77, págs. 49-71.
- IRIARTE, Ana. 2003. «La virgen guerrera en el imaginario griego». En Mary Nash y Susanna Tavera (Eds.). *Las mujeres y las guerras: El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*. Barcelona: Icaria.

- ROBERTSON, G. I. C. 2003. «The *Andreia* of Xenocles: *Kouros, Kallos* and *Kleos*». En Ralph Mark Rosen (Ed.). *Andreia: Studies in Manliness and Courage in Classical Antiquity*. Leiden: E. J. Brill.
- ROCHE CÁRCEL, Juan Antonio. 2000. *La escena de la vida: Una interpretación sociológica y cultural de la arquitectura teatral griega*. Alicante: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Alicante.