

UN SOLOQUIO ESCÉNICO SIGNIFICATIVO. ILÍADA, XXII, 99-130*

A. M. González de Tobía
Centro de Estudios de Lenguas Clásicas
Área Filología Griega. UNLP

La importancia de los discursos en la organización narrativa de *Iliada* es uno de los temas que más interés ha suscitado entre los especialistas y ha adquirido particulares contornos a partir del estudio específico que proporcionó Lohmann, en 1970.¹

Más especializado aun es el tratamiento crítico que ha recibido el estudio de los monólogos en el poema homérico y, en este caso, es Fenik, en 1978, quien se ha convertido en referencia ineludible para los estudiosos del tema.² El hallazgo de Fenik reside en la interpretación del monólogo desde una óptica básica, que retoma, en cierto modo, cuestiones esenciales que propuso Hermann Fränkel en 1962,³ aunque les otorga un interés moderno, a partir de dos abordajes esenciales: la psicología homérica y la forma y estructura de los discursos largos. Para Fenik, el objetivo de análisis de los monólogos

* El contenido de este artículo ha surgido a partir del tema de una clase de concurso que rendí en el año 1987. El seguimiento de la actualización bibliográfica del tema y los años de maduración en la docencia universitaria me permiten exponer hoy algunas conclusiones. Debo señalar que, paradójicamente, los estudios críticos actuales que más adhesión me suscitaron, resultan coincidentes con las opiniones críticas que manifestó Carmen Verde Castro durante más de treinta años de magisterio. Por lo tanto, considero que mis opiniones de hoy no son, en realidad, más que el resultado de la clave que ella me enseñó, para la lectura de los poemas homéricos. Algunos puntos del enfoque central fueron expuestos en una ponencia, con el mismo título, presentada en el XIV Simposio Nacional de Estudios Clásicos, llevado a cabo en la ciudad de Catamarca, en septiembre de 1996.

¹ D. Lohmann, *Die Komposition der Reden in der Ilias*, Berlin 1970, *passim*.

² B. Fenik, "Stylization and Variety: Four Monologues in the *Iliad*", en *Homer. Tradition and Invention*, B. Fenik (ed.), Leiden, 1978, pp. 68-90. Se trata de una ponencia expuesta en un simposio llevado a cabo en la Universidad de Cincinnati, en marzo de 1976.

³ H. Fränkel, *Early Greek Poetry and Philosophy*, Oxford 1975, (traducción del original alemán *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München 1962, realizada por M. Hadas y J. Willis). Ver especialmente el Capítulo II, punto f, pp. 75-84.

reside en averiguar qué noción de su *self* poseyó el hombre homérico.⁴ El estudio de Fenik se ha transformado en un eje de articulación preciso en el itinerario de la crítica del estudio de los monólogos en *Iliada*. Si tenemos en cuenta que uno de los cuatro monólogos que ofrece como modelo de análisis es el de Héctor XXII. 99-130, podemos afirmar que su planteo constituye una instancia decisiva para la consideración de las variantes críticas, en relación con el tema que nos ocupa. Desde este punto de vista, y apoyados en un criterio cronológico, podemos considerar dos etapas en el abordaje de la *rhexis* de Héctor del canto XXII, una retrospectiva y otra posterior al planteo de Fenik.

Retrospectivamente, B. Snell, en 1924,⁵ observó respecto de la *rhexis* de Héctor que, para una época que todavía ignoraba la existencia de la formación espiritual, todo proceso de aprendizaje implicaba también un ejercitarse y un acostumbrarse; por lo tanto, las cualidades adquiridas mediante la práctica, se convierten en una segunda naturaleza. Un hombre no se siente impulsado hacia ninguna actitud contraria a sus impulsos fundamentales. En 1928, el mismo Snell,⁶ afirmó que Héctor acepta el orden del mundo tal y como es y no pregunta por la justicia o la injusticia. Su "yo" no es más que el objeto de las instrucciones del *thymós*. Nunca ha vivido un conflicto. La posibi-

⁴ Fenik remite a una bibliografía seleccionada en la que se apoyó para el estudio de este punto del tema. En su mención aparecen circunstancias llamativas. Si bien la mención de E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley 1951; A. Lesky, *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos*, Heidelberg 1961 y *Homerus*, Stuttgart 1967; G. Petersmann, "Die Entscheidungsmonologue in den homerischen Epen", *Grazer Beiträge, Zeitschrift für die Altertumswissenschaft* 2, 1974, pp. 147-69 y J. Latacz, "Zur Forchungsarbeit an den direkten Reden bei Homer (1850-1970)", *Grazer Beiträge* 3, 1975, pp. 395-422, no producen ninguna sorpresa. Resulta digno de destacar que le otorga la primacía del encabezamiento de la nómina bibliográfica a B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes*, Hamburg 1955, adjuntando la aclaración de que es este estudio el que sienta las categorías de la controversia moderna. Sin embargo, no hace mención de la obra de H. Fränkel (1962), que, no sólo constituye también una base importantísima para aportar a la controversia, sino que notamos su resonancia en el estudio crítico de Fenik.

⁵ B. Snell, "Die Ausdrücke für den Begriff des Wissens in der vorplatonischen Philosophie" *Philologische Untersuchungen*, 29, 1924, p. 73.

⁶ B. Snell, "Aischylus und das Handeln im Drama", *Philologus*, supl. vol. 20, fasc. 1, 1928, pp. 82 y ss.

lidad de ser cobarde no se ha apoderado nunca de su *thymós*, por lo tanto, en ningún momento lo ha podido apartar de su camino.

Verdenius, en 1945 ⁷ afirmó que la posibilidad de duda no existe para Héctor, porque su honor no le impulsa a la lucha con un “tener que”, sino que pasa inmediata e independientemente a actuar.

C. Whitman, en 1958,⁸ denominó soliloquio al discurso de Héctor y lo ubicó en la primera parte del canto 22, en estricta correspondencia con el lamento de Andrómaca del final del canto. La estructura propuesta por Whitman tiende a destacar la *anáiresis* de Héctor, con la escena medial decisiva. La mención del soliloquio de Héctor no reviste ningún valor particular, en la óptica de Whitman, ya que su análisis está al servicio de una simetría compositiva mayor; solamente aporta la novedad de denominar soliloquio a la *rhesis* aludida. P. Mazon, al año siguiente,⁹ prolongó la indiferencia de Whitman frente a la *rhesis* y, en su preocupación por organizar el canto XXII en partes que colaboraran a la interpretación de la totalidad del poema, incluyó la *rhesis* en la segunda de las cinco partes en que dividió el canto; de este modo, la integró a los otros primeros discursos, considerándolos como una totalidad discursiva que produce la suspensión de la acción.

La aparición del libro de H. Fränkel, en 1962,¹⁰ presentó una propuesta interesante para la *rhesis* que nos ocupa, aunque no la mencione expresamente, ya que aportó una definición del soliloquio homérico, en general. Para Fränkel, los soliloquios se representan en Homero, cuando un hombre se dirige a su *thymós*. Esta circunstancia se produce cuando un hombre, por la fuerza de la voluntad, virtualmente, obliga a su cuerpo cansado, a realizar una acción difícil y, aunque el poeta épico no hable de cuerpo y espíritu, sino de *thymós* (órgano de fresca vitalidad) los soliloquios resaltan como un pensamiento discursivo, no como una escisión del yo, ya que, en la imagen homérica, no se trata de una conversación entre interlocutores. La propuesta de Fränkel nos resulta tanto más interesante, cuanto no

⁷ W. J. Verdenius, “Aidós bei Homer”, *Mnemosyne*, 3ª ser. 2, 1945, p. 56.

⁸ C. Whitman, *Homer and The Heroic Tradition*, Cambridge, Massachusetts 1958, en especial Capítulo XI, pp. 273-276.

⁹ P. Mazon, *Introduction a L'Iliade*, Paris 1959, pp. 220 y 221.

¹⁰ H. Fränkel (1975), pp.78-79.

corresponde a una visión de tipo formal del tema, sino a una tesis mayor de la literatura griega, que, llamativamente, se detiene cronológicamente antes del tiempo de la tragedia.¹¹

En 1968, J. Russo,¹² en una expresa respuesta a M. Parry, aludió a la *rhexis* de Héctor como soliloquio y analizó sus elementos constitutivos, incluyéndolo entre las escenas que denomina "distorsiones significantes de elementos tradicionales, donde esos elementos todavía pueden ser fácilmente reconocibles". Su propuesta tiende a demostrar que Homero, en escenas similares a la que incluye el soliloquio de Héctor, logra alterar las escenas denominadas "típicas" mediante recursos artísticamente perfectos, en la medida que sostienen la necesidad particular de la narrativa.

El libro de Lohmann, de 1970,¹³ mencionado al comienzo, establece pautas ineludibles para el estudio de los discursos de *Iliada*. Anticipa una propuesta formal para la consideración de la *rhexis* de Héctor como un soliloquio y traza una organización del soliloquio en dos partes, subdivididas, a su vez, en tres secciones cada una, ya que su planteo es rigurosamente compositivo y parte del supuesto de la morfología de la composición paralela. No obstante, en el último párrafo de su análisis, interrelaciona, rápidamente, la estructura paralela que ha puesto en evidencia, con la consideración de la situación psicológica, como expresión de comportamiento racional y conmoción emocional, en la situación en que Héctor se encuentra consigo mismo.

En 1975, J. Redfield¹⁴ publicó un estudio que, lamentablemente, no ha tenido la repercusión que merece. Se trata de una óptica inaugural en cuanto a la observación de *Iliada*, que denomina, precisa-

¹¹ W. Schadewaldt, *Monolog und Selbstgespräch*, Berlin, Zürich, Dublin 1966 (primera ed. de 1926), presentó una definición inapelable de monólogo y soliloquio en la tragedia griega, en especial Capítulo I, pp. 3-34 y II, pp. 35-37, que resuena como complemento, no sólo de su anticipación sobre la comprensión de los monólogos homéricos en *Iliada*, en *Iliasstudien*, Leipzig 1938, pp. 61-663 y *Von Homers Welt und Werk*, Stuttgart 1965, pp. 300-303, sino también, a riesgo del anacronismo, de la idea de Fränkel sobre la épica homérica.

¹² J. Russo, "Homer against His Tradition", *Arion* 7, pp. 275-95.

¹³ D. Lohmann (1970), pp. 37 y 38.

¹⁴ J. Redfield, *Nature and Culture in the Iliad. The Tragedy of Hector*, Chicago & London 1975, especialmente el capítulo 4, pp. 128-159.

mente, "la tragedia de Héctor". Desde su punto de vista, la *rhexis* de Héctor del Canto XXII es la culminación de un itinerario trágico, al que se puede aplicar la interpretación aristotélica de *aidós*, expuesta, fundamentalmente, en la *Ética Nicomaquea*. El análisis de Redfield apunta a una profunda interpretación de Héctor, personaje. La filosofía aristotélica está presente en cada paso de sus elucubraciones y deja de lado, deliberadamente, toda consideración de tipo formal compositivo.

Fenik,¹⁵ por su parte, produjo una propuesta novedosa, que tuvo una proyección determinante en los estudios posteriores sobre el tema. Producto de un coloquio de especialistas, la publicación de su artículo, en 1978, estableció que, si los discursos directos ocupan el 67 % de la *Iliada*, su análisis merece una atención especial. A tal fin, seleccionó, con criterio moderno, cuatro monólogos en el poema: el de Odiseo, XI. 404-410; el de Agenor, XXI. 553-570; el de Héctor, XXII. 99-130 y el de Menelao, XVII. 91-105. Plantea que, en razón de las preguntas existenciales que se puedan formular acerca del concepto de "elección", aplicado al hombre homérico, y de todo lo que, en su accionar, pueda ser atribuible a fuerzas externas, determinando el punto de responsabilidad en la acciones humanas, se puede establecer, en realidad, qué noción poseyó de sí mismo el hombre homérico. Los cuatro monólogos constituyen, a juicio del autor, un grupo natural, claramente diferente del resto y lo que marca la diferencia, según Fenik, es, precisamente, su tipología. Cada uno de los monólogos está íntimamente ligado a una escena respectiva y cada escena es única. Por lo tanto, los monólogos no pueden ser comprendidos, aislados de su contexto. Desde el punto de vista de Fenik, la *rhexis* de Héctor del canto XXII es una *rhexis* singular, vinculada, estrechamente, a una escena con la cual conforma una integridad narrativa. Destacamos que Fenik, en todo momento alude a las *rhéseis* como monólogos.

En el mismo año, 1978, M. Mueller¹⁶ coincidió con Fenik, en un artículo en el que propuso considerar el soliloquio de Héctor en forma cerrada con la escena que lo involucra.

¹⁵ B. Fenik (1978), pp. 68 y 69.

¹⁶ M. Mueller, "Knowledge and delusion in the *Iliad*", en *Essays on The Iliad*, J. Wright (ed.) Bloomington and London 1978, pp.105-123.

La década del ochenta nos presentó dos tipos de aproximaciones aplicables a la lectura de la *rhexis* de Héctor.

Por una parte, J. de Romilly, en 1984,¹⁷ ofreció un libro de divulgación masiva que, en un avance no menos provocativo que atractivo, determinó que la psicología se inauguró, literariamente, en los poemas homéricos. Llamativamente, presentó un análisis que, en muchas facetas, supera sus libros y artículos anteriores de neto corte académico. Dentro de su propuesta, la *rhexis* de Héctor es un ejemplo de lo que la autora denomina "forma desnuda", la más perfecta aplicación de la meditación, mediante un debate interior, en el cual Héctor somete una disposición irracional, una tentación, una pasión, a la consideración de la inteligencia. Se trata de tender dos hipótesis para que surja una tercera. La función narrativa del discurso está considerada —siguiendo los lineamientos de Mazon— como un recurso épico para lograr la suspensión de la acción.

Por otra parte, críticos como Scully, en 1984;¹⁸ Edwards, en 1987¹⁹ y Martin, en 1989,²⁰ apoyaron sus propuestas, indefectiblemente, en Fenik, aunque cada uno de ellos partió de actitudes diferentes. Los dos primeros analizaron detenidamente la *rhexis* de Héctor y, en ambos casos, optaron por remitirse, casi textualmente, a Fenik, mientras Scully examinó la *rhexis* a partir de su análisis de las fórmulas de deliberación, con una posición vinculada estrechamente al debate entre oralidad y escritura, dentro de los poemas homéricos; Edwards parece avanzar un poco más en lo que se refiere a una caracterización de los personajes en función de los soliloquios, diferente a la que se puede establecer a partir de los discursos simples. Martin, por su parte, agrega su apreciación de consistencia psicológica en el discurso y considera que la medida e importancia de los discursos son correlatos del *éthos* en *Iliada*, en muchas escenas.

¹⁷ J. de Romilly, "PATIENCE, mon coeur !.", Paris 1984, especialmente el capítulo 1, que aparece bajo la forma de Prólogo, pp. 23-51.

¹⁸ S. Scully, "The Language of Achilles: The OXTHEASAS Formulas", en TAPA 114, 1984, pp. 11-27.

¹⁹ M. Edwards, *Homer. Poet of the Iliad*, Baltimore and London 1987, especialmente el capítulo 10, pp. 88-97.

²⁰ R. Martin, *The Languages of Heroes*, Ithaca and London 1989, especialmente los capítulos 1, pp. 1-42 y 3, pp. 89-145.

A partir de 1990 surgen estudios que, si bien, en todos los casos, remiten a los más notables que ya hemos señalado anteriormente — Lohmann y Fenik, por ejemplo —, cada uno de ellos aporta nuevos ingredientes al tema que nos ocupa.

Richardson,²¹ por ejemplo, aunque cita el análisis del soliloquio de Héctor que Scully propuso, sostiene que los soliloquios son casi monólogos interiores; por lo tanto, *Ilíada* y *Odisea* son una mezcla de *mímesis* y *diégesis* y define el soliloquio homérico como aquel discurso en que un hombre habla con su *thymós*, a modo de recuerdo de las palabras, pasado a través de la mente del personaje.

Vivante, en 1991,²² admite ya indiscutiblemente como soliloquio la *rhexis* de Héctor y señala también que, si bien Héctor, en otras ocasiones, pronunció discursos heroicos convencionales, en esta oportunidad, enfrenta por primera vez la realidad y con palabras absolutamente despojadas de retórica. La escena es un cuadro, en el que el personaje, efectivamente, está en una posición irrevocable. No hay narrativa posible y el evento, en sí, parece condensar en sí mismo todos los eventos. Las palabras son tales que ellas resultan una parte integral de la figura que habla.

O. Taplin, en 1992,²³ ubica la *rhexis* de Héctor entre lo que denomina “espacios vulnerables” en *Ilíada* y estructura el discurso en partes, que analiza a la luz de la premisa que, sugestivamente, vincula la decisión del héroe con lo que el crítico denomina “decisión, carrera, última posición”.

En 1996, Rutherford²⁴ establece una propuesta que nos resulta sumamente atractiva, ya que es quien enuncia, enfáticamente, que los caracteres homéricos están concebidos como personalidades que toman deliberadas decisiones y avanza en la tarea de someter a aná-

²¹ S. Richardson, *The Homeric Narrator*, Nashville 1990, especialmente capítulo 3, pp.70-88.

²² P. Vivante, *The Iliad. Action as Poetry*, Boston 1991, en especial el capítulo 3, pp. 58-62,

²³ O. Taplin, *Homeric Soundings*, Oxford 1992, Capítulo 8, pp. 203-250, divide el discurso en tres partes: 1) vv. 99-110, 2) vv. 111-125 y 3) vv. 126-130.

²⁴ R. Rutherford, “Homer”, *G & R, New Surveys in the Classics* N° 26, 1996, especialmente pp. 30-57.

lisis la consideración de los individuos épicos en acción, a través de sus acciones y elecciones, tanto en la épica como en el drama.

Después de haber recorrido, rápidamente, un itinerario crítico seleccionado, que, en todos los casos, refería, implícita o explícitamente, a la *rhexis* de Héctor del canto XXII. 99-130, podemos afirmar que consideramos, definitivamente, el discurso como un soliloquio y que, en efecto, la escena está íntimamente vinculada al personaje y su *rhexis*, hasta el punto de constituir un todo indisoluble que se puede insertar en la trayectoria de Héctor, a través de toda la *Iliada*. A partir de esta posición crítica, pretendemos avanzar un paso más en nuestra propuesta y es considerar la teatralidad del soliloquio escénico de Héctor a la luz, no sólo de las opiniones de críticos modernos, que lo pueden haber sugerido de alguna manera informal, sino, fundamentalmente, procediendo a la revisión de opiniones de Platón y Aristóteles, que resultan un testimonio significativo de la hermenéutica primera.

Para tal fin, nos resulta importante proponer nuestra versión del soliloquio y los aspectos más salientes de su análisis filológico-literario:²⁵

“Ay de mí. Si, eventualmente, atravesara las puertas y murallas
100 Polydamas será el primero en cargar sobre mí su reproche,
él, que ordenó que yo condujera a los Troyanos nuevamente
dentro de la ciudad

bajo esta noche funesta, cuando el divino Aquiles se levantó.

Sin embargo, yo no le obedecí y, sin lugar a dudas, hubiera sido
mucho más lucrativo.

Pero ahora, como destruí al pueblo con jactancias insensatas,
me avergüenzo²⁶ ante los Troyanos y las Troyanas de largo velo,

105

²⁵ Hemos utilizado el texto griego de *Homeri Opera*, II, D. Monro y Th. Allen, (eds.), Oxford, Editio Tertia, reimpression de 1953 y los comentarios: *The Iliad*, II, W. Leaf, (ed.), Amsterdam, 1960, reimpression de 1900-1902 y N. J. Richardson, *The Iliad: a Commentary*, vol. 6 (books 21-24), Cambridge 1993. Nos ha resultado de gran utilidad el cotejo de las traducciones del soliloquio que proponen total o parcialmente Redfield (1975), Fenik (1978), Scully (1984), de Romilly (1984) y Taplin (1992).

²⁶ Traducimos *aidéomai* como “me avergüenzo”, en coincidencia con el concepto de *aidós* que se desprende de la raíz verbal. No coincidimos con la versión en español que proporciona Ll. Segalá, *Homero. Obras Completas*, 2a. edición, Buenos Aires 1957,

que jamás algún otro hombre inferior a mí diga:
 'Héctor, por obedecer a su violencia, destruyó a su pueblo'
 Así (como) dirán. Y para mí sería mayor lucro regresar, después
 de matar a Aquiles,
 110 o bien ser matado por él, dignamente, delante de la ciudad.
 Y si depositara en tierra el escudo *omphálico*²⁷
 y el casco sólido y, después de apoyar la lanza contra la muralla,
 yo, en persona, me acercara, en calidad de contrincante del irre-
 prochable Aquiles,
 y le ofreciera a Helena y, con ella, las adquisiciones,
 115 absolutamente todas las que Paris, en las cóncavas naves,
 trajo a Troya, ella, que constituyó el comienzo de la disputa,
 de modo que se las entregue a los Atridas, y, al mismo tiempo,
 equitativamente, entre los Aqueos,
 para que sea distribuido todo lo que esta ciudad ha guardado.
 Y, posteriormente, le arranque, de nuevo, un juramento relativo
 a los ancianos
 120 para que no oculten nada, sino que distribuyan todo en dos par-
 tes
 vale decir, las posesiones, que la agradable fortaleza encierra
 dentro.
 Pero ¿por qué mi *thymós*²⁸ me hace reflexionar estas cosas?
 Por mi parte, yo no le suplicaré y él no me compadecerá
 ni sentirá ningún respeto²⁹ por mí y me matará cuando yo esté
 indefenso
 125 así como una mujer, cuando yo sea despojado de las armas.
 De ningún modo existe la posibilidad ahora, ni desde la encina,
 ni desde la roca,
 de dialogar confidencialmente con él de cosas que un joven

reiterada en Homero. *Ilíada*, Barcelona 1990, donde se interpreta *aidéomai* como "temo", privando al discurso de uno de sus conceptos más significativos.

²⁷ Preferimos la transliteración, para conservar la acepción más precisa, en función de la economía del verso.

²⁸ A los fines de la propuesta de este artículo, se mantiene la transliteración, dada la significación que le otorgamos al verso 122 y, esencialmente, a la palabra *thymós*, para la apoyatura de la definición de soliloquio escénico.

²⁹ En esta oportunidad, traducimos *aidésetai* como "sentirá respeto", resguardando siempre la idea de *aidós*, que encierra el verbo.

y una joven hablan íntimamente entre sí.

Es mejor avanzar acompañado por la discordia, lo más rápidamente posible.

130 Veamos a cuál de los dos, eventualmente, el Olímpico le tiende la victoria en la lucha.”

(*Ilíada*, XXII. 99-130)

Si consideramos, en primer lugar, la actitud sintáctica, en el soliloquio, elaborada a expensas de formas verbales precisas, podemos afirmar que prevalece una actitud de proyección de las acciones hacia el futuro, con distintas apoyaturas de sentido. En el primerísimo plano, a partir de la forma de la eventualidad y el futuro indicativo rotundo, se despliega una mirada hacia el pasado, que no es sino una constatación del presente y el futuro próximos, que se confirma en el cierre anular de la posibilidad frustrada en el pasado y con vigencia de irrealidad presente (v. 103). La quiebra temporal del verso siguiente sirve de gozne y equilibrio entre el presente y el pasado, con la resolución futura del encadenamiento prohibitivo, futuro y potencial, en la economía narrativa de seis versos (vv. 105-110). A continuación, bajo la figura de anacoluto, se presenta nuevamente la proyección al futuro, a partir de la serie de posibilidades enunciadas mediante las sucesivas prótasis hipotéticas condicionales, sin apódosis (vv. 111-121).

La ausencia formal de una apódosis, resulta propicia para la presencia de la oración interrogativa directa del verso 122, ya que permite que este tramo de la *rhexis* pueda ser explicado por la vía psicológica, a partir de la ruptura sintáctica.

En el último tramo del discurso (vv. 123-130)³⁰ se cierra el circuito inicial de la proyección futura con tiempos futuros de indicativo, rotundos en su alusión a la realidad, prolongados en utilidades particulares de infinitivos y en la exhortación final, mayestática, que

³⁰ Respecto del tramo comprendido entre los versos 126-128, Richardson (1993), pp. 119 y 120, señala un aspecto muy interesante del pasaje, citando el comentario que M. West (ed.) Oxford 1966, realiza al v. 35 de *Teogonía*, donde se señala que el efecto es extraordinariamente activo, ya que la mente de Héctor se retrotrae a un tiempo de paz y no puede haber un contraste mayor con la situación real. La idea de *filía*, entre Héctor y Aquiles, según Richardson, produce un acertado efecto patético, por el eco de la escena entre Héctor y Andrómaca del canto VI.

se cierra con una eventualidad propicia, a modo de composición anular con la eventualidad del comienzo.³¹

Podemos considerar, a manera de síntesis conceptual, que en la *rhexis* se han puesto en juego cuatro conceptos fundamentales: *kléos*, *thymós*, *aidós* y *áte*. *Thymós*, explícitamente aludido en la clave del soliloquio, del verso 122; *aidós*, comprendido, ínsitamente, en el verbo *aidéomai*, con dos significaciones complementarias, dentro de la *rhexis* (vv. 105 y 124) según tenga a Héctor como sujeto, actor, o como objeto paciente de la acción;³² *kléos* aparece en la segunda instancia de la disyuntiva de matar o morir, abasteciendo, precisamente, la posibilidad más digna y constatable (v. 110). *Áte*, en cambio, no se pone en evidencia formal en el discurso, pero pesa, precisamente por ausencia, y se puede corroborar su identidad fácilmente, ya que abarca toda la prótasis sin apódosis (vv. 111-121) y se prolonga aun en la eventualidad de la última línea (v. 130).

Se concluye, desde el plano analizado, que la prevalencia del futuro, en la actitud personal de Héctor puede significar un ingrediente indiscutible para la creación de la ficción. De este modo, se elabora, a expensas de las circunstancias que imponen las acciones, una actitud dramática del personaje, que parte de la inexistencia de tiempo físico en sus elucubraciones de primer plano, otorgándole la

³¹ Hemos evitado, deliberadamente, fraccionar el discurso, según la estructura de composición tal como lo plantean Lohmann (1970), pp. 37 y 38 y Taplin (1992) pp. 234 y 235, entre otros, porque nuestro objetivo es poner en evidencia la actitud sintáctica, al servicio de la idea.

³² N. R. E. Fisher ha analizado la actitud de Héctor en relación con su primera sensación de *avergonzarse* durante su debate íntimo y considera que sería exagerado hablar de *hybris* en este caso, refutando así las posiciones de W. Schadewaldt, *Hellas und Hesperien*, 2ª ed., I. 7 y ss., quien denomina el comportamiento de Héctor en la instancia del soliloquio "lo que los Atenienses llaman, sobre todo, *Hybris*"; también a North, *Sophrosyne* 9, 18, quien asume que la *atasthalia* es una equivalente homérico de *hybris*; a Willcock, (*A Companion to the Iliad*, Chicago 1976, p. 191), quien, más cautelosamente, describe la tendencia recurrente de Héctor a actuar sobre la asunción del error como "no la *hybris* del héroe trágico, sino como un peligroso estado de error". Edwards, en cambio encuentra *hybris* en el hecho de que Héctor tome las armas de Aquiles. Todas las menciones de los autores que Fisher refuta se encuentran citadas por el crítico en la nota 101, Parte II, capítulo 4, p. 178, de su libro *HYBRIS. A Study in the values of honor and shame in Ancient Greece*, Warminster 1992.

tragicidad de sostener sus argumentaciones en la irrealidad y la inconstatabilidad de la ficción.³³

Después de haber sometido la *rhexis* a un análisis filológico-literario elemental, podemos iniciar el camino de la crítica literaria, en función de la propuesta que anticipamos en el primer tramo del artículo.

Tenemos en cuenta, en primer lugar, el texto de Platón, *República*, Libro 10, 595c y 607a, donde Homero es mencionado en el comienzo de la discusión sobre imitación, como el "maestro y conductor de todos estos buenos trágicos" (595c) y, al final, como "el más poético y primero de los poetas trágicos". Platón anticipa una contribución a la crítica literaria establecida, con firmeza, en el centro de lo que denomina "imitación", donde Sócrates manifiesta una afirmación general del contenido de la ficción, al decir:

"Nosotros decimos que la imitación imita hombres en acción; sus acciones son impuestas o libres; como una consecuencia de sus acciones ellos piensan que han actuado bien o mal, y en todo esto sienten pánico o placer. ¿Hay algo detrás de esto? Nada." (*República*, 603c).

En segundo lugar, recordamos *Poética* 1449b36-50a7, donde Aristóteles perfecciona el texto platónico, al agregar que la fuente de la acción es el carácter y pensamiento de los actores, recordándonos que la esfera de la acción es la esfera de la libertad. Más adelante, en *Poética*, 1451b15-19; 1451b29-33 y 1451a36-38, acerca del poeta imitador, nos dice que el poeta es un imitador, ya que él siempre imita una de tres cosas: cosas posibles, probables o necesarias.

Aristóteles estableció también la vinculación entre ética y ficción mediante un elemento en común: la *práxis*. Si bien la ética, que es una ciencia, sustituye un efecto por su causa; la ficción, que es un arte, produce una imagen homóloga al objeto. La ética trata las condiciones de felicidad; trata la felicidad solamente en potencial. La ficción trata la felicidad irreal y la infelicidad, pero trata estos puntos en su

³³ N. J. Richardson (1993), p. 117, sostiene que la oscilación de Héctor se extiende, en esta instancia, sobre una serie de episodios y debe ser considerada como precursora de las escenas más concentradas en la tragedia, especialmente en Eurípides, donde se muestran el debate interno y el conflicto.

actualidad, como reales. La ética trabaja desde el actor a la acción y prescribe lo que él dice que como hombre vivirá en determinada dirección y que esa será una buena dirección. La ficción trabaja desde la acción al actor y describe; muestra que como acción puede ser realizada por un hombre, que es probable, que las instancias de felicidad e infelicidad son instancias particulares de modo que podamos ver las relaciones causales entre el actor, su situación y el evento.

El punto de inflexión más importante, abastecido por el texto de Platón primero y luego por *Poética* y *Ética Nicomaquea* aristotélicas, en su aplicación a la interpretación del soliloquio de Héctor reside en la consideración de la *praxis* y su concepción ética, a fin de interpretar el contenido de ficción en la *rhexis*. Un texto definitivamente vinculante para esta interpretación es el pasaje donde Aristóteles va más allá, cuando establece que la acción, puesto que se hace con los demás, nunca es autónoma y, después de afirmar que la felicidad es una especie de autosuficiencia, prosigue:

“la autonomía a que nos referimos no corresponde al hombre en sí mismo, al hombre que vive solitario, sino al que vive con sus padres e hijos y esposa y, en general, con amigos y conciudadanos... Pero a estas cosas hay que ponerles un límite. Conforme nos extendemos a los padres y sus antepasados, y, a los amigos de los amigos, se prolongan hasta el infinito”. (*Ética Nicomaquea*, 1097b8-13).

Ningún hombre existe aislado. Los límites de la percepción de la vida son análogos a los límites que impone la forma narrativa en la ficción. Gracias a los límites, discernimos las pautas de la *praxis*.

En la instancia del soliloquio, entendemos la *praxis*, articuladora de ficción, como implicancia de finalización de una actividad, redondeada hasta su definitivo resultado. El *thymós*, asentamiento de todo lo afectivo, resulta la constatación de la *praxis* comunitaria, en el plano íntimo y personal. Sólo ficción retórica en una pregunta que lleva una sola línea de la *Ilíada* (v. 122).

Consideramos dos planos fundamentales que sustentan la teatralidad del soliloquio de Héctor. El primero, es el que tratamos de demostrar, a partir de los textos de Platón y Aristóteles, que citamos, y que constituyen una referencia de la antigüedad en relación a la

resolución de acción y ficción en la narrativa homérica.³⁴ El segundo plano, es el de la *ópsis*, vale decir el espectáculo, un concepto que Aristóteles dejó de lado deliberadamente en las consideraciones teatrales de *Poética* (1450b15), circunstancia que nos permite elaborar la idea de que la espectacularidad conforma la escena del soliloquio.

La ubicación escénica de Héctor, en un espacio delimitado por los planos que ocupan Aqueos y Troyanos, la proximidad de Aquiles, anunciada y observada por Príamo; Príamo y Hécuba, en lo alto de la muralla y los dioses, manifestados en la presencia de Zeus y Atenea, circunscriben un espacio escénico inigualable, acrecentado, desde el punto de vista trágico, por la proximidad de las puertas de la ciudad, que, simultáneamente, alejan y atraen al personaje, estableciendo el adentro y el afuera de toda acción trágica.³⁵

Conmueve la impresión visual, la sensación de *focus*. El enfoque es claro y objetivo, solemne. El cuadro mismo, sin discurso, es elocuente por la superposición de personas y cosas. Cuando se escuchan los discursos de Príamo y Hécuba, mientras Héctor está en la planicie, resulta irreal que un rey y una reina hablen a su hijo desde lo alto de la muralla; sin embargo, nada más es necesario para convenir el momento trágico.³⁶

³⁴ Hemos considerado las formulaciones de J. Redfield (1975) en relación a la apoyatura de los textos platónicos y aristotélicos. Nuestro planteo toma distancia de la trayectoria básica de Redfield solamente en la última instancia, ya que apuntamos al aspecto teatral del soliloquio y el crítico norteamericano mantiene su tesis dentro de los contornos de la narrativa de *Iliada*.

³⁵ R. Padel, produjo una interesante función teatral de las puertas en la tragedia, aplicable a nuestra consideración de esta escena de *Iliada* en su artículo "Making Space Speak", en *Nothing to do with Dionysos?*, J. Winkler and F. Zeitlin (eds.), New Jersey 1990, pp. 354 y ss.

³⁶ Retomamos, en este punto, la posición de Vivante (1991), porque nos resultan irreemplazables sus aseveraciones al respecto. B. Hellwig, en un interesante estudio sobre el espacio y tiempo en la narrativa homérica constató la vinculación entre el espacio épico y el espacio trágico cuando afirmó "Der Hintergrund hat im Epos von vornherein eine wesentlich untergeordnetere Funktion als der hinterszenische Raum im Drama. Zumal in der griechischen Tragödie geschahen alle 'Fackten' hinter der Bühne", (*Raum und Zeit im homerischen Epos*, Hildesheim 1964, p. 1, n. 2).

Se trata del último combate individual en *Iliada*. Se apaga la voz de uno de los personajes que sostiene el poema. Se apaga la voz humana heroica en la acción de los acontecimientos y el contenido del discurso es definitivo para la epopeya, hasta el punto que se podría pensar que el poema podría terminar aquí, sin que el combate tuviera lugar.

En cuanto a la funcionalidad del soliloquio dentro de la economía narrativa de *Iliada*, en su totalidad, debemos recordar, en primer lugar, que Héctor es el héroe que está mencionado en todos los cantos de la epopeya, sin que su presencia física se registre en la totalidad del poema. Por lo tanto, si trazamos el itinerario del personaje, evidentemente, el punto de partida es el canto I; sin embargo, su actuación, propiamente dicha, se establece con precisión en el canto VI, que contiene la despedida de Andrómaca; continúa en el canto VIII, con la promesa de Zeus; sigue en los cantos XII y XIII, como materialización narrativa del error, frente a Polydamas, asciende en la Patrocleia, canto XVI, y llega al *climax* en la *anáresis*, que, en una visión de conjunto, se inicia en el canto XVIII y culmina en el XXII, precisamente, en la instancia del soliloquio, más que en la muerte expresa de Héctor. El peso de la ausencia y presencia de Héctor muerto, tiene sus últimas manifestaciones en el canto XXIV, hasta tal punto que, si, como afirman algunos críticos, un dato indiscutido para la determinación del tema y protagonismo en *Iliada*, es el primer verso del poema. El último verso podría recibir la misma consideración interpretativa.

No es nuestro propósito tensar opiniones al respecto, por lo tanto preferimos sostener nuestra observación sobre la consideración literaria del soliloquio, al servicio de nuestra idea de la interpretación del poema, en particular y más aún, de la interpretación de la lectura de Homero, en general. A fin de expresar con mayor claridad nuestro pensamiento, nos permitimos traducir las palabras irreemplazables de Redfield, como muestra de la adhesión que nos produjo su posición al respecto. Dice Redfield:

“Cultura es, como el lenguaje, un sistema de diferencias. Cuando un héroe actúa o responde de manera que nosotros no esperaríamos, no sólo debemos tomar nota de nuestra sorpresa, sino también preguntarnos qué alternativas ha

tenido el héroe ante sí. Ningún elemento de la cultura tiene significado excepto en contraste con otros elementos que podrían haber resultado actuales en esa situación. Por lo tanto, no se puede interpretar ninguna parte, sin alguna referencia a la totalidad del sistema. Nosotros entendemos el sentido de Homero solamente cuando lo interpretamos en relación con la totalidad del sistema de potenciales significados que él presupone. Del mismo modo, se determina, para nosotros —para seguir la analogía con el lenguaje— la tarea de traducción; nosotros debemos conocer la cultura para interpretar el relato, así como debemos conocer el lenguaje para traducir el texto. De otro modo, estamos traduciendo de una lengua muerta. No podemos entrevistar a los griegos homéricos y constatar nuestros datos. El poema no protesta contra una falsa interpretación; mantiene, en la frase de Sócrates 'un muy digno silencio'. La cultura homérica, además, nos ha sido transmitida, solamente, en imitación poética. Nosotros no deberíamos hablar de 'telón de fondo' de los poemas, como si pudiéramos reconstruir la sociedad homérica y luego aplicar esta reconstrucción a la interpretación de los poemas. Por el contrario, nosotros descubrimos la sociedad al interpretar los poemas, del mismo modo que aprendemos griego homérico, no con el objeto de leer a Homero, sino mediante la lectura de Homero".³⁷

•

³⁷ J. Redfield (1975), Prefacio, pp. 15 y 16. Hemos preferido proponer nuestra propia traducción del texto inglés, a pesar de que existe una versión en español de la obra de Redfield, (*La tragedia de Héctor. Naturaleza y cultura en Iliada*, Barcelona 1992). Se puede notar que el título ha recibido variantes, de modo que el subtítulo de la versión original es considerado título en la versión castellana y viceversa. La versión castellana nos parece coherente con esa variante que propone. Preferimos atenernos al original.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones, comentarios y traducciones de *Ilíada* utilizadas.

Leaf, W. (1960, reimp. de 1900-1902) *The Iliad, II*, Amsterdam.

Monro, D. y Allen, Th. (Editio Tertia, 1953 reimp.) *Homeri Opera II*, Oxford.

Richardson, N. J. (1993) *The Iliad: a Commentary*, vol. 6 (books 21-24), Cambridge.

Segalá, Ll. (1957²) *Homero. Obras Completas*, Buenos Aires. (Reiterada en 1990, *Homero. Ilíada*, Barcelona).

Bibliografía crítica citada.

Dodds, E. R. (1951) *The Greeks and the Irrational*, Berkeley.

Edwards, M. (1987) *Homer. Poet of the Iliad*, Baltimore and London.

Fenik, B. (1978) "Stylization and Variety: Four Monologues in the *Iliad*" en Fenik, B. (ed.) *Homer. Tradition and Invention*, Leiden, 68-90.

Fisher, N. R. E. (1992) *HYBRIS. A Study in the values of honor and shame in Ancient Greece*, Warminster.

Fränkel, H. (1975) *Early Greek Poetry and Philosophy*, Oxford. (Traducción del original alemán *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München, 1962, realizada por M. Hadas y J. Willis).

Hellwig, B. (1964) *Raum und Zeit im homerischen Epos*, Hildesheim.

Latacz, J. (1975) "Zur Forchumgsarbeit an den direkten Reden bei Homer (1850-1970)", *Grazer Beiträge* 3, 395-422.

Lesky, A. (1961) *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos*, Heidelberg.

_____ (1967) *Homeros*, Stuggart.

Lohmann, D. (1970) *Die Komposition der Reden in der Ilias*, Berlin.

Martin, R. (1989) *The Languages of Heroes*, Ithaca and London.

Mazon, P. (1959) *Introduction a L'Iliade*, Paris.

Mueller, M. (1978) "Knowledge and delusion in the *Iliad*", en *Essays on The Iliad*, J. Wright (ed.) Bloomington and London, 105-123.

North, H. (1966) *Sophrosyne: Self-Knowledge and Self-Restraint in Greek Literature*. New York.

- Padel, R. (1990) "Making Space Speak", en *Nothing to do with Dionysos?*, J. Winkler and F. Zeitlin (eds.), New Jersey, 336-365.
- Petersmann, G. (1974) "Die Entscheidungsminologie in den homerischen Epen", *Grazer Beiträge, Zeitschrift für die Altertumswissenschaft* 2, 147-69.
- Redfield, J. (1975) *Nature and Culture in the Iliad. The Tragedy of Hector*, Chicago & London. (Versión en español, (1992) *La tragedia de Héctor. Naturaleza y cultura en Iliada*, Barcelona.
- Richardson, S. (1990) *The Homeric Narrator*, Nashville.
- Romilly, J. de (1984) "PATIENCE, mon coeur !.", Paris.
- Russo, J. (1968) "Homer against His Tradition", *Arion* 7, 275-95.
- Rutherford, R. (1996) *Homer*, (G & R, New Surveys in the Classics N° 26). Oxford.
- Schadewaldt, W., (1938) *Iliasstudien*, Leipzig.
- _____, (1966) *Monolog und Selbstgespräch*, Berlin, Zürich, Dublin.
- _____, (1960) "Hektor in der Ilias" en *Hellas und Hesperien*, Zürich-Stuttgart, 21-38.
- _____, (1965) *Von Homers Welt und Werk*, Stuttgart.
- Scully, S. (1984) "The Language of Achilles: The OXTHEAS Formulas", en *TAPA* 114, 11-27.
- Snell, B. (1924) "Die Ausdrücke für den Begriff des Wissens in der vorplatonischen Philosophie", *Philologische Untersuchungen*, 29. Berlin.
- _____, (1928) *Aischylus und das Handeln im Drama*, (Philologus, Suppl. vol. 20/1).
- _____, (1955) *Die Entdeckung des Geistes*, Hamburg.
- Taplin, O. (1992) *Homeric Soundings*, Oxford.
- Verdenius, W. J. (1945) "Aidós bei Homer", *Mnemosyne*, 3ª ser. 12, 47-60.
- Vivante, P. (1991) *The Iliad. Action as Poetry*, Boston.
- Whitman, C. (1958) *Homer and The Heroic Tradition*, Cambridge, Massachusetts.
- Willcock, M. M. (1976) *A Companion to the Iliad*, Chicago and London.