

Anuario de Estudios Filológicos, ISSN 0210-8178, vol. XXXIX, 2016, 197-213

HOMERO REVISITADO: ALESSANDRO BARICCO Y SUS HÉROES DESAMPARADOS

BEGOÑA ORTEGA VILLARO
Universidad de Burgos

Resumen

En el presente trabajo se analizan las distintas operaciones hipertextuales realizadas por Alessandro Baricco en su *Homero, Ilíada*: la reducción, la transfocalización y la transvalorización, a través de las cuales el autor convierte a los héroes homéricos en personajes capaces de emotividad autoconsciente, la aportación más notable de esta obra a la larga pervivencia del texto de Homero.

Palabras clave: *Ilíada*, Alessandro Baricco, autoconsciencia, héroes, focalización.

HOMER REVISITED: ALESSANDRO BARICCO AND HIS HELPLESS HEROES

Abstract

This paper analyses the different hypertextual processes performed by Alessandro Baricco in his *Homer, Iliad*: reduction, transfocalization and transvaluation. Through all of them, the most valuable contribution to the long continued existence of Homer's text is achieved: turning heroes into characters capable of self-conscious emotions.

Keywords: *Iliad*, Alessandro Baricco, self-consciousness, heroes, focalization.

Fecha de recepción: 17 de abril de 2016.

Fecha de aceptación: 31 de mayo de 2016.

1. PRESENTACIÓN DE LA OBRA

En 2004, Alessandro Baricco realizó una adaptación de la *Iliada* para una lectura pública de la misma, trabajo que fue publicado ese mismo año con el título *Omero, Iliade*. Para ajustar el texto original a ese formato específico, realizó una serie de modificaciones, que él mismo relata en el prólogo:

1. «Cortes» que, en su intención, no afectaban a escenas completas, solo a repeticiones, y a concentrar, más que resumir, las conservadas.
2. Utilizar un lenguaje vivo, con el que «eliminar todas las asperezas arcaicas que nos alejan del corazón de las cosas»¹.
3. Cambiar la 3.^a persona narrativa a voces en 1.^a persona de 20 personajes de la *Iliada*. La última corresponde a Demódoco, con material que procede de la *Odisea* y de Trifiodoro².
4. Adiciones al texto, incisos, señalados en cursiva y que «llevan hasta la superficie matices que la *Iliada* no podía nombrar en voz alta, sino que escondía entre líneas» (Baricco, 2005: 10).

El resultado fue exitoso, según su propia valoración, con una audiencia en Roma y Turín de diez mil personas. También en España se grabó en 2010 como lectura dramatizada en el Teatro María Guerrero, para el programa Radiofonías³, y ese mismo año se estrenó en el Festival de Mérida.

La obra ha recibido críticas de muy distinto signo, centradas sobre todo en la validez de su tratamiento del texto de la *Iliada*. Por ejemplo, Gentili-Catenacci (2007: 154) reprueban la obra, que para ellos es una mera banalización que solo sirve para «deshomerizar» a Homero⁴. Pero no todos los filólogos clásicos opinan igual: así, García Gual⁵ ofrece una reseña elogiosa.

Sin embargo, en nuestra opinión, cualquier análisis ha de partir del hecho de que este texto no es «un Homero», sino «un Baricco». Este autor no ofrece una traducción, ni siquiera una versión⁶. A pesar de que el texto homérico

¹ Se basó en la traducción italiana en prosa de María Grazia Ciani (1990). El traductor español, Xavier González, usó, según señala (Baricco, 2005: 7) la traducción de Emilio Crespo (1991), aunque en realidad traduce el texto italiano en toda la obra, con excepción del parlamento de Aquiles en IX 401-409 (Baricco, 2005: 182-183).

² Así la posible traición de Helena (Trifiodoro, *La toma de Ilión*, 512-521 en Baricco, 2005: 177).

³ Disponible en la página web de RNE.

⁴ Del mismo tenor el anónimo crítico que titula su reseña: «Malos tiempos para la épica» en el portal <www.cultura clásica.com>: <<http://www.culturaclasica.com/?q=node/92>> [consulta: 17 de abril de 2016].

⁵ En el diario *El País*, 16 de julio de 2005: *Homero o la larga sombra de la Iliada*. <http://elpais.com/diario/2005/07/16/babelia/1121471411_850215.html>.

⁶ Definido por Genette (1989b: 78): «Transcribir un texto desde su lejana lengua original a una lengua más próxima, más familiar, en toda la extensión de esta palabra».

es soporte y guía de las palabras de Baricco, su pretensión no es «verter con precisión el contenido del original»⁷, ni siquiera «far rivivere per il lettore moderno —ignaro o no del greco— il fascino irripetibile dell'antica poesia omerica con gli strumenti della filologia più rigurosa» (Chirico, 1998: 166). El autor no quiere trasladarnos al pasado escondido en la *Iliada*, sino acercar ese mundo a nosotros. Podemos discrepar de esa intención, de lo íntimamente relacionada que está con la postmodernidad donde todo tiene que ser de consumo rápido y sencillo, de olvido pronto y tan fútil que apenas deje poso en nuestra memoria (Gentili-Catenacci, 2007: 159), pero no es la primera vez que Homero sufre operaciones similares. Sucedió con «Dictis» y «Dares», a los que podemos considerar, de alguna manera, precedentes de Baricco: también en una época poco dada a grandes poemas épicos los anónimos autores que subyacen a esos nombres realizaron una operación hipertextual que incluía la traducción, la prosificación, la eliminación radical de gran parte del texto, en especial el referido a los dioses, la translocalización y la transvalorización, con un resultado que ahora solo apreciamos por lo que de fuente principal tuvo en el conocimiento medieval de la materia troyana⁸.

Si Baricco no actúa como un traductor académico ¿en qué categoría de práctica hipertextual podríamos clasificar esta obra? Calosso (2004: 202) se pregunta: «¿Qué es *Omero, Iliade* de Alessandro Baricco? ¿Un metatexto literario, un ejercicio de metatraducción, un guión, una versión novelada de un antiguo poema? Porque el lector lee *Omero, Iliade* y “es” la *Iliada*, no hay nomenclaturas posibles, ni en la teoría, ni en la doxa más amplia, donde ubicar este libro». Respondemos con las palabras de Tommasello (2013: 79): «A nosso ver, foi um recriador parafrásico, de fato e de direito, pois criou uma nova mensagem».

Por nuestra parte, para precisar aún más esta respuesta, seguiremos el análisis de Genette (1989b) de las prácticas hipertextuales, y en concreto de las «transformaciones formales», como son las transformaciones cuantitativas y las transmodalizaciones, aplicándolo a la obra de Baricco, con la intención de comprobar hasta qué punto la convierten en una obra distinta de la *Iliada*.

⁷ Así, Crespo (1991: xxxix). Como ejemplo extremo de literalidad podría citarse, entre las traducciones al español, la de García Calvo, tal y como él confiesa: «el propósito preciso que tiene esta versión es el de ofrecer en castellano algo que pueda darles a los hablantes actuales del esp.of.cont. [sic] una impresión análoga a la que el texto homérico les ofrecía a los hablantes de la koiné o griego uniformado por el siglo III antes de Cristo» (1995: 31-32).

⁸ Para una aproximación a estas dos obras, *vid.* la Introducción de Del Barrio-Cristóbal (2001: 9-40). También en 1714 Houdar de la Motte reescribió la *Iliada* eliminando las repeticiones, y la mayoría de las descripciones y los discursos, dejándola reducida a menos de 2.500 versos.

2. TRANSFORMACIONES REALIZADAS

2.1. Reducción

Puede concretarse en a) eliminación de partes y escenas, b) concisión. La operación más radical es la eliminación de las escenas de los dioses. «Son tal vez las partes más ajenas a la sensibilidad moderna y a menudo rompen la narración» (Baricco, 2005: 8). Es uno de los aspectos más criticados de la obra⁹: «una amputación en toda regla» (Abad, 2013: 64), o «una grave pérdida a livello immaginativo e mitopoietico» (Gentili-Catenacci, 2007: 155). La consideran una perversión del mundo homérico, que queda sin ellos descabezado y sin sentido, no solo por el paralelismo estructural entre los dos niveles de acción, sino también por la profunda trascendencia en la psicología homérica.

Según una corriente de opinión de gran calado (iniciada por Dodds, 1960 y Snell, 1963), las escenas de intervenciones divinas no obedecen solo a una concepción estética o poética, sino, en especial, psicológica: el hombre homérico no tiene conciencia de sí mismo como principio agente y causa adecuada de sus propios actos y decisiones y tiende a achacárselos a los dioses, sobre todo si aquellos son extraordinarios o inesperados. Así, por ejemplo, la contención de Aquiles frente a Agamenón en 193-220¹⁰ —incoherente con el personaje, pero imprescindible en el desarrollo de la acción— se articula en la *Ilíada* con Atenea sujetando a Aquiles de la cabellera para evitar que desenvaine la espada contra Agamenón¹¹.

He aquí esa escena en Baricco (2005: 18):

[Criseida¹²:] Y fue como si hubieran golpeado a Aquiles en medio del corazón. Tanto fue así que el hijo de Peleo a punto estuvo de desenvainar la espada y sin duda habría matado a Agamenón si no hubiera dominado en el último instante su furor y dejado su mano sobre la empuñadura plateada.

⁹ Se ha comparado, en este sentido, con la película *Troya* (2004), en la que se eliminan no solo todas las apariciones divinas sino también la trascendencia de los dioses mismos en el devenir humano, lo que sin duda repercute muy negativamente en su coherencia narrativa. Vid. Gentili-Catenacci (2007: 155) y Prieto (2011: 91).

¹⁰ Los números romanos seguidos de arábigos, sin más referencias, remiten a la *Ilíada*, citada siempre por la traducción de Crespo (1991).

¹¹ La bibliografía que han generado las obras de Dodds y Snell es inmensa. Como ejemplo, Vives (1970) sigue a Snell y Rodríguez Delgado (2010) lo rebate. Un último trabajo de síntesis en Russo (2012). No obstante, remito a unas pocas líneas en las conclusiones de Megino (2002: 316-317), tras un análisis pormenorizado de los distintos términos relacionados con la concepción del «yo» en Homero.

¹² En todas las citas incluimos la voz narradora a la que corresponde el fragmento.

Baricco presenta así a Aquiles dueño de sus decisiones, en una modernización psicológica que no extraña salvo al conocedor cercano del texto de Homero.

Más difícil ha sido eliminar a los dioses y mantener, en cambio, las repercusiones que sus acciones tienen en el transcurso de los hechos. Abad (2013: 16) ofrece un pequeño catálogo de las ocasiones en las que Baricco se ha visto obligado a plantear los episodios de manera diferente o incluso a eliminarlos. El peor resuelto, a nuestro parecer, es la muerte de Patroclo, convertida en una sucesión de absurdas aunque nefastas casualidades (Baricco, 2005: 129-131). Y para justificar esas frecuentes sinrazones, se permite determinados guiños que solo son comprensibles e incluso admisibles por quien conozca bien el texto original: «[Fénix:] *Hay algunas muertes que son rituales, pero vosotros no podéis comprenderlo. Nadie detuvo a Héctor cuando se le aproximó. Eso no podéis entenderlo*¹³» (Baricco, 2005: 130).

Sin embargo, hay que hacer algunas precisiones, porque la desaparición de los dioses no es completa en absoluto. En primer lugar, la eliminación de las escenas en las que intervienen no significa la eliminación de lo sobrenatural, que dota de una belleza especial al texto homérico y que aquí se mantiene, aunque sea brevemente apuntado: la escena de Atenea en *Iliada* xvii 203-206 que «hizo brotar de su cuerpo una inflamada llama ardiente», para que la visión de Aquiles en llamas aleje a los troyanos del cadáver de Patroclo, se transmuta aquí en: «[Antíloco:] No llevaba armas encima, pero refulgía como una llama, como una nube dorada» (Baricco, 2005: 140). Su ira, el miedo que todos sentían hacia él, todo subyace como término real de esa expresión que entendemos como metáfora sin serlo.

Hay, además, constantes referencias a los dioses, de las que solo damos un ejemplo entre muchos: cuando Héctor, en su lucha final con Aquiles, logra esquivar la lanza de su enemigo, Andrómaca, a través de cuyos ojos vemos la escena, piensa: «¡Entonces no era cierto que los dioses lo tuvieran ya todo decidido y que ya estaba escrito el nombre del vencedor!» (Baricco, 2005: 158).

No es, por tanto, un mundo completamente libre de dioses, pues estos viven en la concepción que de él tienen los personajes, sea a través del texto llamémosle original o de los incisos, pero sí un mundo en el que los dioses no intervienen.

Abad (2013: 65-66) ha señalado con acierto que el vacío dejado por ellos ha sido parcialmente ocupado en *Homero, Iliada* por los ancianos, detentadores de la sabiduría, y que Baricco no hace sino desarrollar un recurso ya

¹³ En el texto de Baricco los incisos están marcados en cursiva, que aquí reproducimos.

presente en el texto homérico, en el que los dioses con frecuencia adoptan la apariencia externa de ancianos o ancianas para interrelacionarse con los mortales. A ello aluden las palabras de Helena (que corresponden a *Ilíada* III 390-445) cuando Afrodita se le acerca:

Fue entonces cuando aquella mujer rozó mi velo y me habló. Era una vieja hilandera. Había venido conmigo desde Esparta, donde me cosía espléndidos vestidos. Me quería y yo *tenía miedo de ella...* Entonces la vieja mujer me miró enfurecida. «Óyeme bien», me dijo, «y no hagas que me enoje. Podría abandonarte aquí, lo sabes, y sembrar el odio por todas partes, hasta que pericieras de mala muerte.» *Me daba miedo, ya lo he dicho. Los viejos, a menudo, dan miedo* (Baricco, 2005: 39-40).

En ese papel sustitutorio los ancianos asumen la responsabilidad de la guerra, como manifiesta Tersites en dos de sus incisos: «*La guerra es una obsesión de los viejos que envían a los jóvenes a librarla*» (Baricco, 2005: 23); «*Nunca había visto la paz tan cercana. Entonces me di la vuelta y busqué a Néstor, al viejo y sabio Néstor. Quería mirarlo a los ojos. Y en sus ojos ver morir la guerra, y la arrogancia de quien la desea, y la locura de quienes la libran*» (Baricco, 2005: 33).

Los desconocedores de Homero entenderán todos los ejemplos de este apartado de manera simbólica, metafórica o hiperbólica; los que han visitado el poema homérico lo interpretarán con las claves correctas. La eliminación de los dioses no es, por tanto, absoluta, sino sutil y compleja, aunque no siempre se revele con la misma eficacia¹⁴.

La segunda operación es la concisión. Baricco comprime determinadas escenas, bien porque resultan repetitivas, bien porque se extienden en exceso —para un público de hoy— en sus fórmulas, en sus epítetos, en su estructura, esto es, lo que constituye el «estilo épico», vinculado a una determinada forma de creación/ejecución repentizada. Al cambiar esta, resultan innecesarias y ralentizan la acción, por lo que su supresión es lo más fácil. Afecta, por ejemplo, a la pormenorizada descripción de las heridas o de las armas, que ahora desaparece.

Más significativa, a nuestro parecer, es la simplificación de las largas deliberaciones de los personajes, bien consigo mismos, bien con los dioses,

¹⁴ Esta desaparición divina no es producto solo de la modernidad. A lo largo de la historia de la poesía épica vemos que el papel de los dioses va modificándose o diluyéndose hasta incluso llegar a desaparecer, y que los autores han sido severamente criticados por ello; así Lucano por su *Farsalia*. Vid. Feeney (1991: 250-301), que da una descripción para esta obra que bien podría valer también para Baricco: «The gods have not been blandly discarded, jettisoned as self-evidently irrelevant or out-of-date. As is the case with all the epics, this poem's effects are inconceivable without the gods. Their presence is always being registered as absent, their absence as present» (pág. 301).

pues en Homero las emociones, en la mayoría de los casos, sobrevienen, poseen, sorprenden al individuo, no nacen o surgen en su interior (Megino, 2002). Baricco nos presenta, en cambio, a personajes de una pieza, dentro de los cuales tienen lugar las actividades intelectivas o emocionales que los mueven a la acción. Compárese a Homero:

Quedóse solo Ulises, insigne por su lanza; al lado ningún
argivo resistía pues la huida se había adueñado de todos.
Y he aquí que dijo apesadumbrado a su magnánimo corazón:
«¡Ay de mí! ¿Qué va a ser de mí? El mal es grave si huyo
y me dejo intimidar por la masa. Más estremecedor es si me cogen
solo, ahora que el Cronión ha puesto en fuga a los demás dánaos.
¿Pero por qué mi ánimo me ha suscitado este debate?» [...]
Mientras revolvía estas dudas en la mente y en el ánimo... (XI 401-410)

con Baricco (2005: 100-101, monólogo de Patroclo): «Y Ulises tuvo miedo. Podía escapar. Pero no lo hizo. De un brinco, saltó sobre Deyopites y lo hirió». Dentro de este procedimiento de concisión habríamos de incluir también la eliminación de las repeticiones, que va, sin embargo, paralela a un original uso de las suyas y que es quizá el rasgo estilístico más personal en la obra:

[Helena]: Él era el *hombre al que*, en aquel momento, estaban buscando todos en la llanura. Era *el hombre al que* nadie, ni aqueos ni troyanos, habrían ayudado o escondido, aquel día. Era *el hombre al que todos odiaban*, como se *odia* a la negra diosa de la muerte (Baricco, 2005: 41) [cursivas nuestras].

versión de las siguientes palabras homéricas: «[Tras la desaparición de Alejandro]: No lo habrían ocultado por amistad, si uno lo hubiera visto, / pues para todos ellos era tan odiado como la negra parca» (III 453-454).

El énfasis de estas repeticiones siempre tiene como objetivo una profundización en el interior de la conciencia de los personajes, un fin de la obra buscado también por el siguiente procedimiento.

2.2. *Transfocalización*

En la obra Baricco ha sustituido al narrador externo o heterodiegético (en tercera persona), por narradores internos u homodiegéticos, en terminología de Genette (1989: 219-269). En ocasiones, estos personajes narradores pueden ser los protagonistas de los hechos narrados, y actúan por tanto como narrador protagonista o autodiegético. Así Aquiles en el episodio de la embajada (Baricco, 2005: 75-82). Con más frecuencia son narradores-testigos, como la Nodriza en la despedida de Héctor y Andrómaca (Baricco, 2005: 59-64) o esta última en el combate de Héctor y Aquiles (Baricco, 2005: 155-160). También hay narradores mixtos (que alternan su papel de testigo y de protagonista), como Tersites en Baricco (2005: 23-33).

Esa nueva focalización, sin embargo, no sustituye por completo a la antigua y en ocasiones se solapan: en «Príamo» se alterna una voz gramatical en tercera persona con la voz —y la focalización interna— del propio rey:

Partieron de allí, el rey y su fiel servidor [...] Y fue allí cuando vieron a aquel hombre acercarse, surgido de la nada, de la oscuridad. «Huyamos, mi rey», dijo Ideo de inmediato, asustado. «Huyamos o ese nos matará». Pero no conseguí moverme, me sentía petrificado por el miedo... (Baricco, 2005: 163)¹⁵.

Baricco (2005: 9) señala que esa modificación no es tan radical como parece y que tuvo el fin de dar viveza a la dramatización. Pero lo es y mucho, pues la voz de los personajes le permite unas posibilidades que solo se encontraban en germen en la *Ilíada*.

Del mismo modo que la homérica es una falsa narración objetiva¹⁶, también los de Baricco son falsos narradores internos —y Baricco es por tanto un falso no narrador—, pues los personajes hablan con el conocimiento que solo un narrador omnisciente podría tener: «[Diomedes:] Todos estábamos durmiendo [...] Pero Agamenón no: él velaba» (Baricco, 2005: 83). Sbordelati (2007: 118) señala como ejemplo señero del carácter de este nuevo demiurgo el capítulo de Néstor. Néstor se muestra clarividente a través de sentencias como esta: «Durante la noche, Zeus lanzó terribles truenos desde el cielo, y era un sonido de desgracia que nos dejó pálidos de terror» (Baricco, 2005: 70); «*Ya lo he dicho, los jóvenes aman el honor; y es así como pierden las guerras*» (Baricco, 2005: 71).

De Jong (1996: 317) al estudiar a Homero, señala que es en los fragmentos de voz externa con focalización interna, así como en los discursos directos, donde se concentra el vocabulario valorativo o el emotivo. Del mismo modo, Baricco aprovecha estas voces prestadas para dirigir nuestra atención a aspectos que la obra original no explora, como las emociones, la introspección —en el narrador autodiegético— o la reflexión sobre la guerra —en el narrador testigo—. Vemos las acciones y las motivaciones de los héroes desde su visión o la de otros, como Diomedes expresando su admiración por Ulises y su propia esencia de guerrero implacable¹⁷:

¹⁵ También en la *Ilíada* el canto xxiv, en el que se relata la visita de Príamo a Aquiles, es ejemplo de uso de distintas focalizaciones, como ha analizado De Jong (1996: 320).

¹⁶ Para De Jong (1996: 308-309) esta falsa objetividad es evidente en las prolepsis, los resúmenes, los comentarios subjetivos (por ejemplo en xvi 46, xii 445, etc.), entre otros recursos. Este trabajo es una síntesis muy útil de los distintos estudios que en los últimos años han analizado los poemas homéricos desde perspectivas narratológicas, incluidos aquellos de la propia autora.

¹⁷ Con un lenguaje que a Gentili-Catenacci (2007: 156) les parece de «personaggi di un telepoliciesco americano».

Los voy matando uno tras otro, y sangre por todas partes; uno tras otro, y así mato hasta doce. Y cada vez que muere uno, veo a Ulises que lo coge por los pies y que lo quita de en medio; fíjate tú qué cerebro tiene este hombre: sacaba de en medio los cadáveres (Baricco, 2005: 92).

La nueva focalización afecta también a los aspectos emotivos del relato. Ello no quiere decir que en Homero no veamos a los héroes movidos por las emociones, de lo que son prueba las frecuentes lágrimas que vierten, en toda circunstancia. La sutil diferencia es que esas emociones que en Homero, como hemos visto, asaltan desde fuera a los héroes, aquí surgen de su propia introspección y son interpretadas por la voz narradora que aporta su propio modo de mirar. Entre estos personajes hay verdaderos protagonistas de la *Iliada*, como Aquiles o Agamenón. Más interesantes aún, desde esta perspectiva, son los numerosos personajes a los que Baricco rescata de la oscura medianía en la que los envuelve Homero: héroes poco trascendentes, como Antíloco o Pándaro, personajes como Criseida o la Nodriz, meras comparsas en el poema, o la misma Helena. Ellos permiten a Baricco ofrecer un contraste entre su ideología (como la de Tersites, el antihéroe, o la de las mujeres que sufren la guerra) y la de los héroes que la llevan a cabo. Se multiplican, así, las maneras en las que se nos ofrece el mensaje y consecuentemente, se nos posibilitan distintas valoraciones de los hechos:

... A su vez, Aquiles
se apartó al punto de sus compañeros y se echó a llorar sentado
sobre la ribera del canoso mar, mirando al ilimitado ponto.
Muchas plegarias dirigió a su madre, extendiendo los brazos... (1 348-351).

Así nos lo relata Criseida:

Aquiles los vio partir. Y entonces fue a sentarse, solo, en la ribera del mar blanco de espuma, y rompió a llorar, con esa infinita llanura frente a él. Era el señor de la guerra y el terror de todos los troyanos. Pero rompió a llorar y como un niño se puso a invocar el nombre de su madre (Baricco, 2005: 20)¹⁸.

En otras ocasiones es el propio personaje quien nos explica su reacción emocional: [Tersites] «Me encorvé bajo los golpes. La sangre me goteaba, densa, sobre el manto, y me puse a llorar por eso: por el dolor y la humillación» (27).

Relacionado parcialmente con la transfocalización, cabe observar una última modificación: en Homero, el contraste entre la perspectiva humana y divina permite ironía y *páthos*¹⁹. Los dioses conocen el futuro desarrollo

¹⁸ Vid. también el fragmento citado más arriba, de Helena.

¹⁹ Vid., como acercamiento a este aspecto, Rutherford (1996: 45-47).

de los hechos y lo anuncian en su discurso directo (en Baricco, por tanto, eliminado), pero también es transmitido por medio del narrador al oyente/lector, a través de lo que Genette (1989: 246-248) llama «voz externa con focalización interna», cuando el narrador externo sigue únicamente el punto de vista de uno de los personajes²⁰: «Así habló (Patroclo) suplicando el muy insensato; pues su destino/ era el de suplicar para sí mismo la muerte cruel y la parca» (xvi 46-47). Así resuenan esas palabras en la voz de Fénix: «Lo dijo con una voz que suplicaba: no sabía que estaba suplicando morir» (Baricco, 2005: 122).

Son los ancianos, como hemos visto antes, los que cumplen con una de las funciones narrativas que tienen los dioses, la de la anticipación o prolepsis, un procedimiento habitual en el poema. Son ellos, con todo su bagaje de experiencia, los que pueden adivinar el futuro o, también, los que nos lo adelantan desde un momento cronológico posterior, quizá desde el Hades. Lo hacen desde dentro del texto, o desde los incisos, como el siguiente:

[Habla Néstor] *Yo ya era demasiado viejo para creer todavía en aquellas cosas. Esa guerra la ganamos con un caballo de madera, descomunal, relleno de soldados. La ganamos gracias al engaño, no con la lucha a pecho descubierto, leal, caballeresca. Y esto a ellos, a los jóvenes, nunca les gustó. Pero yo era viejo. Ulises era viejo. Nosotros sabíamos que vieja era la larga guerra que estábamos librando, y que un día la ganaría aquel que fuera capaz de librarla de una manera nueva* (Baricco, 2005: 69).

Se muestra así un uso amplio e inteligente de la ironía, pues el texto ofrece diversos niveles de interpretación de acuerdo con el distinto conocimiento de los lectores.

Todas estas operaciones acaban desembocando en la última y más importante:

2.3. Transvalorización

En la obra de Baricco observamos un cambio de valor de las acciones, de las actitudes y de los sentimientos²¹ que desembocan en una distinta concepción del héroe.

La palabra «héroe» (*hḗrōs*) en los textos homéricos es poco más que sinónimo de 'guerrero' y no implica un criterio valorativo²², pues todos los que aparecen en la *Ilíada* son «héroes». Sin embargo, esos personajes no son simples humanos. Lucharon en la guerra de Troya y están relacionados con

²⁰ Lo que De Jong (1996: 313) llama «embedded focalization».

²¹ Así define Genette (1989b: 432) este procedimiento.

²² Así, por ejemplo, García Calvo traduce el término como «hombres de pro» (I 4), «noble» (II 708) mucho más ajustado.

algún dios y son antepasados de determinadas familias, tribus o ciudades. Además, a un héroe se le reconoce tanto por las hazañas que realiza —aunque a veces son cobardes, como Paris en III 30-32, o Néstor, VIII 138-139 entre otros— como por el brillo de su belleza, que se muestra en todo su esplendor en el momento de la muerte. Ahora bien, ni esas hazañas ni esa muerte suelen estar supeditadas a un bien mayor, con la excepción, parcial, de Héctor²³. El bien de la comunidad no es el objetivo principal del héroe, que se mueve entre los designios de los dioses y su búsqueda de fama, que, esa sí, ha de concretarse en la valoración que su comunidad hace de sus hazañas. Se ha dicho que la cultura de los poemas homéricos es una cultura de la vergüenza y no de la culpabilidad. Aunque la afirmación, de Dodds (1960: 15-37), está muy matizada ya, lo cierto es que es el reconocimiento externo lo que mueve principalmente a la acción, reconocimiento que llega tras su muerte prematura, en el esplendor de la belleza y la fuerza (Vernant, 1982). Sin embargo, es esa muerte el eje fundamental del héroe, sobre el que bascula sin cesar, entre su carácter extra-humano (por sus cualidades excepcionales, por su especial relación con los dioses) y su carácter finalmente mortal. El ejemplo obvio es Aquiles que, como hemos visto en el primer fragmento citado, se halla inmerso, durante toda la *Iliada*, en ese dilema ante su muerte. Pero no solo él. Aunque la tendencia actual es a ver a los héroes homéricos en su individualidad constante y en una autonomía moral que la idea de la cultura de la vergüenza les negaba (Rodríguez Delgado, 2010: 133-177), no deja de sorprendernos que los héroes duden constantemente. Eso se produce por cierta paradoja en su concepción²⁴: el guerrero necesita tanto de la guerra como de la paz para convertirse en héroe; él actúa en la guerra, una situación de barbarie, pero solo llega a ser «heroizado» al convertirse en protagonista de los versos de los aedos, de la poesía, una actividad característica de una comunidad en paz. Es el auditorio, la comunidad, los demás, los que lo sancionan como héroe (Redfield, 1992: 31-68). El vehículo es el propio poema.

Podemos, entonces, resumir los aspectos sustanciales a estos guerreros: el entorno bélico, la relación especial con algún dios, su mortalidad a pesar de sus cualidades excepcionales y su trascendencia en la memoria de la colectividad. En todos ellos inciden las intervenciones textuales que hemos ido viendo.

Los héroes homéricos cuentan con los dioses, que los ayudan, o esconden, o desvían las armas para que no resulten heridos ni muertos o, por el

²³ Héctor representa al héroe ciudadano, frente al individualista representado por Aquiles, *vid.* Bermejo *et al.* (1996: 268-291).

²⁴ Sobre este aspecto, *vid.* Miller (2000: 330-334, especialmente).

contrario, para que abandonen la batalla o fallezcan. Los héroes de Baricco, en cambio, son hombres desamparados, que pelean solos, que se sienten indefensos no tanto por ser marionetas de los deseos de otros, como por no comprenderlos. El héroe homérico al que Baricco ha despojado de sus dioses es un hombre desconcertado y triste. Lo vemos, por ejemplo, en el relato de la inesperada marcha de Héctor tras luchar alrededor del cadáver de Sarpedón —un plan de Zeus en la *Iliada* xvi 644-658—, sobre la que Fénix, testigo y narrador de los hechos, nos dice, en un inciso: «*Había algo que yo no entendía*» (Baricco, 2005: 128).

Estos héroes asumen su vulnerabilidad con dolor. En el siguiente fragmento vemos a Agamenón recurriendo a *Átē* («Ofuscación» Crespo, «Yerra», García Calvo), que le aporta una explicación socialmente aceptable de cómo un caudillo o incluso Zeus puede llegar a realizar un acto estúpido:

[Habla Agamenón]
 ¿Cómo en medio de nutrida multitud de hombres se puede escuchar
 o hablar? Se molesta al orador, por sonora que sea su voz [...] 85
 Con frecuencia los aqueos me han dado ese consejo tuyo
 y también me han censurado; pero no soy yo el culpable,
 sino Zeus, el Destino y la Erinis, vagabunda de la bruma,
 que en la asamblea infundieron en mi mente una feroz ofuscación
 aquel día en que yo en persona arrebaté a Aquiles el botín. 90
 Mas ¿que podría haber hecho? La divinidad todo lo cumple.
 La hija mayor de Zeus es la Ofuscación y a todos confunde
 la maldita. Sus pies son delicados, pues sobre el suelo no
 se posa, sino que sobre las cabezas de los hombres camina
 dañando a las gentes y a uno tras otro apresa en sus grilletes.
 También ofuscó una vez a Zeus, que dicen que es el mejor 95
 de los hombres y de los dioses (xix 81-96).

Baricco lo transforma así:

Permanecí en mi asiento y pedí que *guardaran silencio*. Yo, el rey de reyes, pedí que *guardaran silencio*. Luego dije: «Mucho me habéis reprochado que aquel día arrebatara yo a Aquiles su presente de honor. Y hoy sé que me *equivoco*. Pero ¿no se *equivocan* también los dioses? La estupidez tiene los pies ligeros y ni siquiera roza el suelo, pero camina sobre la cabeza de los hombres para su perdición: y se *apodera* de ellos, uno tras otro, cuando más le apetece. Se *apoderó* de mí ese día y me arrebató el juicio» (Baricco, 2005: 142) [cursivas nuestras].

El texto es un ejemplo magnífico de cómo Baricco ha manejado las repeticiones, también la voz autoconsciente, su «mirarse dentro»: Agamenón se sabe solo, ante su propia responsabilidad, ante su propia estupidez. Y sabe, en ese «yo, el rey de reyes», su papel en la propia obra, el de un secundario

encargado de convertir en héroes, con sus acciones estúpidas, a los demás. A Aquiles, el primero:

Por último embrazó el escudo: era enorme y poderoso, despedía un resplandor como el de la luna. El cosmos entero estaba allí representado: la tierra y las aguas, los hombres y los astros, los vivos y los muertos. Nosotros luchábamos empuñando nuestras armas: aquel hombre iría al combate afeerrando el mundo entero (Baricco, 2005: 145).

Pero también a Patroclo, transformado por la muerte en plena juventud: «Patroclo. Era sólo un muchacho, ni siquiera estoy seguro de que fuera un héroe. En esos momentos habían hecho de él un dios» (Baricco, 2005: 141).

Estos guerreros, cada cual con el distinto grado de «heroísmo» que va formándose a lo largo de la obra, están dotados de la clarividencia que les dan sus siglos de vida en la imaginación de los hombres y también de una voz personal que puede ser escuchada. Los héroes homéricos sufren, sin duda, pero estos héroes de Baricco, cuentan, además, con el bagaje de siglos de existencia. «Se saben» héroes, pero también saben que su carácter heroico no les ha librado durante todos esos siglos de ese sufrimiento.

Las palabras de hoy son más aptas para representarlos a través de ese panorama, más complejo y más cercano para nosotros, de las emociones²⁵. En mi opinión, uno de los capítulos más conseguidos es el protagonizado por Pándaro y Eneas, en el que la descarnada descripción de la guerra en sus aspectos más cruentos se ve perturbada por el conocimiento de su destino —que en el caso de Eneas trasciende al propio relato homérico— y por el dolor que esta les causa. Su autoconciencia de héroe asoma tanto en las palabras de Pándaro relatando su propia muerte como en la de Eneas adivinando su destino último:

[Pándaro:] Levantó su lanza y la arrojó. La punta de bronce entró cerca del ojo, pasó a través de los dientes blancos, cortó la lengua limpiamente, por la base, y salió por el cuello. Y yo caí del carro —yo, un héroe— y resonaron sobre mí las armas resplandecientes, brillantes. [...] Luego la fuerza me abandonó y, con ella, la vida. [...]

[Eneas] Caí de rodillas, apoyé una mano en el suelo, sentí una noche tenebrosa descender sobre mis ojos y de pronto descubrí cuál iba a ser mi destino: no morir nunca [...]. Yo soy Eneas, y no puedo morir²⁶... (Baricco, 2005: 52-53).

²⁵ Tampoco la caracterización heroica en la modernidad o posmodernidad es asunto simple. *Vid.*, a modo de ejemplo, entre una muy abundante bibliografía, Sellier (1985) y Meyer (2008).

²⁶ La apoteosis de Eneas se relata en Ovidio, *Metamorfosis* XIV 581-608.

En Baricco hay un alto grado de empatía hacia sus personajes. Es sutil, sin forzar en exceso las palabras homéricas. La sucesión de acciones promovidas por desconocidas fuerzas externas, o por los propios movimientos anímicos en el interior de los héroes (la ira de Aquiles, su *hybris*, su dolor de amante a quien se le ha muerto el amado, incluso su piedad final con Príamo), nos mueven a compasión. También lo hacen los héroes de Homero. Pero con Baricco estos personajes han ganado una descarnada humanidad, por la ausencia de dioses, pero también por su vida de siglos. Vemos a Ulises como un héroe que desconcierta a todos, como si estuviera en una historia que no le corresponde, distinto a esos seres movidos por la violencia, el ardor guerrero y el ansia de fama: «[Ayante:] Porque no podían hacer otra cosa. Y porque su destino, el nuestro, era devanar un ovillo de duras batallas, desde la juventud a la vejez, hasta la muerte» (Baricco, 2005: 112). Vemos a Patroclo como víctima propiciatoria para el triunfo final: «Y yo lo salvé. Los salvé a todos, con mi coraje y mi locura» (Baricco, 2005: 104). Y vemos sobre todo a Héctor, que en sus incisivos (los más largos de la obra, Baricco, 2005: 117-118, 120) nos desvela la razón oculta de su heroísmo, el recuerdo de la humillación que lo llevó a su propia destrucción. Y su orgullo de saberse el mejor héroe de la *Iliada*:

Héctor, el derrotado: lo tenéis que recordar de pie, en la popa de aquella nave, rodeado por el fuego. Héctor, el muerto que por tres veces sería arrastrado por Aquiles alrededor de las murallas de su ciudad. A él tenéis que recordarlo vivo, y victorioso, y resplandeciente con sus armas de plata y de bronce. De una reina aprendí las palabras que ahora me han quedado y que quiero deciros a vosotros: acordaos de mí, acordaos de mí, y olvidad mi destino (Baricco, 2005: 120)²⁷.

Como Homero a Aquiles en *Odisea* XI, Baricco le da voz a un Héctor posterior, para que recordemos su hazaña, no su derrota, para convertir a Héctor en el héroe moderno que trasciende el propio tiempo de su historia, hasta llegar a las palabras de la reina Dido en *Dido y Eneas* de Purcell: «Remember me, but, ah —forget my fate»²⁸.

3. FINALIDAD

[Príamo a Héctor, recogiendo las palabras de xxii 72-74]: Tú, Héctor, eres joven. Los jóvenes son hermosos en la muerte, en cualquier clase de muerte. Tú no debes avergonzarte de morir, pero yo... (Baricco, 2005: 156).

Esta relación entre guerra, belleza y muerte, íntimamente homérica, es la desarrollada por Baricco en su reflexión final «Otra belleza. Apostilla sobre

²⁷ Nuevo ejemplo de mezcla de focalizaciones, externa e interna.

²⁸ Un guiño tanto a la larga vida del tema de la guerra de Troya como a la afición del propio Baricco por la ópera.

la guerra». López Noriega (2013: 161-164) ofrece un buen análisis de este texto sobre la guerra librada en las páginas previas, en términos de posmodernidad: pacifismo, belleza utilitaria, mirada feminista de la guerra. Pero hemos llegado a ese texto tras leer su *Iliada*. La *Iliada*, tanto la de Homero como la de Baricco, es «un monumento a la guerra» (Baricco, 2005: 180)²⁹. En ninguno de los dos casos la violencia se pone en cuestión, porque en esa llanura de Troya se desarrolla nuestra guerra fundacional, a la que todas remiten, con sus muertes salvajes, con sus héroes, jóvenes, hermosos, sacrificándose como víctimas en un altar, con los lamentos de sus mujeres porque, sean sus hombres vencedores o vencidos, ellas siempre estarán en el bando de los perdedores.

En un mundo como el nuestro es difícil sustraerse a la tentación de juzgar la guerra, que solo es permitida cuando valoramos lo justo de la misma, cuando buenos y malos se distinguen con claridad. Pero ¿qué podemos pensar, nosotros, lectores modernos, de la *Iliada*, cuyo héroe mejor, aquel que se sacrifica por un fin que le trasciende, cae del lado de los vencidos, mientras los vencedores tienen como jefes a dos héroes movidos por la ira, por el ansia de fama y por la desmesura?

De alguna manera, esa es la pregunta que Baricco intenta contestar con su obra.

4. CONCLUSIONES

Los veinticuatro cantos de la *Iliada* nos transportan a un mundo que cada lector comprenderá de acuerdo a sus conocimientos y su voluntad, porque su complejidad es inmensa y admite tantas lecturas como lectores.

Homero, Iliada, de Alessandro Baricco es un texto más sencillo, en el que ha querido llegar al «corazón de las cosas» que el relato de Homero convirtió en esencia misma de nuestra cultura. En su obra el autor italiano nos enfrenta a esa guerra seminal a través de unos héroes a los que nos fuerza a comprender desde nuestra mirada contemporánea. Para ello realiza una serie de transformaciones que hemos analizado aquí: transformaciones formales como la reducción (de la intervención directa de los dioses), la concisión (la resolución interna de los grandes parlamentos) o la transfocalización (del narrador externo a los narradores internos), que no son meras operaciones banalizadoras disimuladas en una elaboración hipertextual posmoderna. Todas ellas confluyen en la transvalorización, para dibujar, con trazos más nítidos, por más cercanos, pero también por más íntimos, el triste papel

²⁹ Manguel (2010: 218-236) realiza un breve pero muy atinado análisis de la visión poliédrica de la guerra ofrecida por la *Iliada*.

del héroe, desamparado y solo, abandonado por los dioses, enfrentado a sus emociones incontroladas, o a los fogonazos de la clarividencia que le aporta su propia existencia de siglos. Su única recompensa es seguir buscando al enemigo con su lanza, en las páginas de una obra inclasificable del siglo XXI, pero que ha de considerarse no una empobrecida versión de la *Iliada*, sino una elaborada (re)creación original. *Homero. Iliada* es, a pesar de su título, una nueva y enriquecida visión de la guerra y del papel en ella de sus héroes, en los que finalmente nos reflejamos todos nosotros, desde siempre.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, J. (2013): «*La Iliada* según Alessandro Baricco: un estudio comparativo». En Ladrón de Guevara, P.A. et al. (coords.): *Las huellas del pasado en la cultura italiana contemporánea*. Murcia, Editum, págs. 61-68.
- BARRIO VEGA, M.ªF. y CRISTÓBAL, V. (2001): *La Iliada latina: Diario de la Guerra de Troya de Dictis Cretense. Historia de la destrucción de Troya de Dares Frigio*. Madrid, Gredos.
- BARICCO, A. (2005): *Homero. Iliada*. Madrid, Anagrama (trad.: X. González Rovira. Ed. orig.: Baricco, A. [2004]: *Omero, Iliade*. Milan, Giangiacomo Feltrinelli Editore).
- BERMEJO BARRERA, J.C., GONZÁLEZ GARCÍA, F.J. y REBORDA MORILLO, S. (1996): *Los orígenes de la mitología griega*. Madrid, Akal.
- CALOSSO, S. (2004): «*Omero, Iliade*» [reseña]. *Circe de clásicos y modernos*, 9, págs. 201-202 (en línea: <<http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/publicaciones/circe.htm>> [consulta: 16 de febrero de 2016]).
- CIANI, M.G. (1990): *Omero. Iliade*. Venezia, Marsilio Editori.
- CHIRICO, M.L. (1998): «Una nuova traduzione dell' *Iliade* (reviewed work: Omero, *Iliade* by G. Cerri, A. Gostoli, W. Schadewaldt)». *Quaderni urbinati di cultura classica*, 60.3, págs. 149-166.
- CRESPO, E. (1991): *Homero. Iliada*. Madrid, Gredos.
- DE JONG, I. (1996): «Homer and narratology». En Morris, I. y Powell, B.: *A New Companion to Homer*. Leiden, Brill, págs. 305-325.
- DODDS, E.R. (1960): *Los griegos y lo irracional*. Madrid, Alianza [ed. orig.: Berkeley, 1951].
- FEENEY, D.C. (1991): *The Gods in epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*. Oxford, OUP.
- GARCÍA CALVO, J.L. (1995): *Homero. Iliada*. Madrid, Lucina.
- GENETTE, G. (1989): *Figuras III*. Barcelona, Lumen [ed. orig.: Paris, 1972].
- (1989b): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus [ed. orig.: Paris, 1982].
- GENTILI, B. y CATENACCI, C. (2007): «Fantasticherie omeriche di Raoul Schrott e la “nuova” *Iliade* di Alessandro Baricco». *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 87, págs. 147-164.

- LÓPEZ NORIEGA, M. (2013): «Alessandro Baricco, *Homero, Iliada*» [reseña]. *Estudios*, 76, págs. 159-164 (en línea: <<http://estudios.itam.mx>> [consulta: 6 de febrero de 2016]).
- MANGUEL, A. (2010): *El legado de Homero*. Barcelona, Debate [ed. orig.: London, 2007].
- MEGINO, C. (2002): *El pensamiento de Homero sobre la realidad psicológica en la Iliada*. Madrid, UAM.
- MEYER, B. (2008): *Héroes. Los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura*. Madrid, Siruela [ed. orig.: Toronto, 2007].
- MILLER, D.A. (2000): *The Epic Hero*. Baltimore, JHUP.
- PRIETO, A. (2011): «Troya sin Homero: Troya (2004)». En Prieto Arcienaga, A.: *La antigüedad a través del cine*. Barcelona, Universidad, págs. 88-103.
- REDFIELD, J.M. (1992): *La tragedia de Héctor, naturaleza y cultura en La Iliada*. Barcelona, Destino [ed. orig.: Chicago-London, 1994²].
- RODRÍGUEZ DELGADO, J.C. (2010): *El desarme de la cultura. Una lectura de la Iliada*. Madrid, Katz Editores.
- RUSSO, J. (2012): «Re-Thinking Homeric Psychology: Snell, Dodds and their critics». *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 101.2, págs. 11-28.
- RUTHERFORD, R. (1996): *Homer*. Cambridge, CUP.
- SBORDELATI, A.V. (2007): «Alessandro Baricco. *Homero, Iliada*» [reseña]. *Revista de Estudios Clásicos*, 34, págs. 115-120 (en línea: <<http://bdigital.uncu.edu.ar/2669>> [consulta: 4 de febrero de 2016]).
- SELLIER, P. (1985): *Le mythe du Héros*. Paris, Bordas.
- SNELL, B. (1963): *Las Fuentes del pensamiento europeo: estudios sobre el descubrimiento de los valores espirituales de occidente en la antigua Grecia*. Madrid, Razón y Fe [ed. orig.: Hamburg, 1955²].
- TOMMASSELLO RAMOS, M.³C. (2013): «A permanência do clássico mitológico em *Omero, Iliade* de Alessandro Baricco». *Terra roxa e outras terras. Revista de Estudos Literários*, 26, págs. 73-81.
- VERNANT, J.P. (1982): «La belle mort et le cadáver outrage». En Gnoli, G. y Vernant, J.P.: *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*. Cambridge-Paris, CUP, págs. 45-76.
- VIVES, J. (1970): «El sentido religioso en Homero». *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos*, 4, págs. 7-18.