

Juan Carlos Rodríguez Delgado, *El desarme de la cultura. Una lectura de la Ilíada*, Katz Editores, Madrid, 2010, 258 pp.

CARLOS A. BUSTAMANTE
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

¿Tiene todavía Occidente algo que ofrecer al resto de la humanidad? Conviene tal vez, en tiempos de multiculturalismo, echar un vistazo a las propias raíces para no llegar con las manos vacías a la mesa del diálogo con otras matrices civilizatorias. Parte de esas raíces puede encontrarse en el conjunto de los textos que hemos aprendido a llamar “clásicos”. Pero ese conjunto no es fácil de determinar. Por fortuna, algunas obras sobreviven mucho mejor que otras a la cuestión acerca de su pertenencia a esa lista; una de ellas es la *Ilíada*. Entonces puede circunscribirse la pregunta: ¿tiene un poema épico, compuesto hace más de veintisiete siglos, un mensaje para los tiempos que corren? Si es así, ¿qué mensaje puede ser ése?

Para Juan Carlos Rodríguez Delgado (San Sebastián, España, 1950) la respuesta es afirmativa. Pero esta respuesta va más allá, y sorprende por su novedad: en *El desarme de la cultura. Una lectura de la Ilíada*, el filósofo y filólogo sostiene que una hermenéutica adecuada muestra algo novedoso acerca de la obra homérica. La lectura habitual, familiar para cualquier estudiante de bachillerato que preste mediana atención a sus clases, indica que la *Ilíada* es la historia de la cólera de Aquiles frente a los muros de Troya; con un poco de suerte, ese estudiante será capaz de decir que los más de quince mil hexámetros que conforman el poema reflejan los valores propios de la edad micénica, valores por los cuales la Grecia arcaica de los siglos VIII y VII parece sentir una cierta nostalgia. Rodríguez Delgado ataca justamente esta concepción.

Para él, la *Ilíada* es ni más ni menos que una crítica a la manera de vivir de los viejos héroes, así como un anuncio de nuevas perspectivas que bien merecerían el adjetivo de “humanistas”. Más aún: es el propio Aquiles quien encarna mejor tanto aquella crítica como ese anuncio. Pero, ¿cómo es ello posible? El hijo de la diosa es orgulloso y cruel: no retrocede ante el desastre que representa para los aqueos su ausencia del combate; provoca, con esa misma ausen-

cia, la muerte del amado Patroclo; finalmente, al triunfar sobre el noble Héctor, no duda en arrastrar el cadáver ante las almenas desde donde contemplan los horrorizados padres del campeón de Troya. ¿Puede considerarse a alguien así como un sujeto que escapa de los límites de su contexto cultural? ¿De qué manera cabe encontrar “humanidad” en las acciones sanguinarias de un guerrero?

Rodríguez Delgado sabe que el “desarme” del que habla el título tendrá que entenderse por partida doble. Si la *Ilíada* encierra toda una crítica de las armas, será solamente por medio de un desmonte de las interpretaciones más aceptadas que aparecerá semejante sustrato crítico. Así que nuestro autor marcha a contracorriente de las tesis que hacen del gran poema una manifestación de primitivas literaturas orales determinadas por un contexto más bien irrefragable; una vez conseguido tal propósito, será posible mostrar los pasos de una evolución en el rey de los mirmidones: el guerrero cruel y celoso de su honor se convertirá, merced a las desgracias que comparte con otros seres humanos, en el hombre que se hermana en el dolor con el enemigo de la víspera.

Desarmar la interpretación común

Pero toda hermenéutica es un terreno resbaladizo. ¿Cómo justificar una comprensión del texto que encuentra en él precisamente lo contrario de lo que se dice que hay que buscar? ¿Cómo hacer de esa justificación algo que no se hunda en el marasmo de la mera subjetividad del intérprete? Rodríguez Delgado debe, en primer término, argumentar en contra de quienes han sustentado las ideas más difundidas acerca de la obra homérica. Esos argumentos tendrán que mostrar que no se está frente a un caso especialmente conspicuo de una “literatura oral”, algo aparentemente incapaz de distanciarse de las condiciones culturales y civilizatorias que la ven nacer.

Un prejuicio académico es tan pernicioso como cualquier otro. En torno a las literaturas orales, el siglo XX ha visto nacer y extenderse una serie de ideas que encuentran en aquellas literaturas formas primitivas y menos perfectas respecto a la escritura y sus bondades. En especial, se ha extendido la noción que vuelve a la “literaturidad” (*literacy*) algo que los viejos poetas populares y los aedos definitivamente no pueden alcanzar.¹ ¿Por qué? El clasicista británico Eric A. Havelock² ha contribuido de manera decisiva a la propagación de este punto de vista. Para él, la poesía de las sociedades sin escritura —como lo eran las *polis* arcaicas anteriores al siglo VII a.C.— tenía ante todo la función de “preservar y transmitir las

normas, las costumbres y el conocimiento colectivo del grupo”.³ Para cumplir con esa meta, era preciso que la tradición oral se constituyera en torno a enseñanzas “memorables y memorizables”, lo cual a su vez obligaba a imponer ciertos límites tanto al contenido como a la forma misma de los poemas. En pocas palabras: el verso era un recurso mnemotécnico, de modo que debía preservársele por mor del tesoro transmitido –y por encima de la inventiva personal de cualquier aedo.⁴

De acuerdo con esto, un poeta oral no sería apenas sino un mero rapsoda o “tejedor de versos”, de la especie criticada por Platón en el *Íón*. Es decir: se trataría de alguien cuya creatividad personal apenas tendría algo que hacer frente a las determinaciones impuestas por la tradición, pues preservar a ésta era su única tarea importante. En el extremo, ese poeta no contaría con demasiado margen de acción ni siquiera ante las constricciones lingüísticas heredadas: los versos que habría que tejer tendrían que respetar ciertas fórmulas inamovibles. Esta cuestión de las fórmulas es la piedra angular de toda la tesis de Havelock respecto a los estrechos límites de las literaturas orales.

Pero la idea original al respecto se debe a Milman Parry, y a la continuación de sus investigaciones debida a Albert B. Lord.⁵ Es Parry quien marca la pauta para el tipo de lectura de la *Ilíada* contra el cual Rodríguez Delgado milita. De acuerdo con él, las fórmulas del tipo “nombre más epíteto” que recorren todo el poema son la prueba definitiva de su “oralidad” –y, por ende, de la ausencia de “literaridad”: “Aquiles, el de los pies ligeros”, “Atenea, de glaucos ojos”, “Héctor, domador de caballos”. Homero, los homéridas o quien fuese el responsable de la versión definitiva de la *Ilíada* no habría hecho sino recoger viejas tradiciones encapsuladas con ayuda de tales muletas para la memoria.⁶ Y esos antiguos cantos, cuyo origen se perdería en los lejanísimos tiempos de Micenas y de Troya, serían una gran realización del espíritu humano pero definitivamente nada que tuviera que ver con las intenciones personales de un autor. La teoría de Havelock respecto al “primitivismo” de las literaturas orales descansa, al parecer por completo, sobre el descubrimiento de Parry.

Pues bien: para Rodríguez Delgado, la tesis formular y la consecuente teoría “primitivista” están equivocadas. De hecho, ellas constituirían el núcleo del prejuicio académico que habría que desmontar para dejar al descubierto tanto la originalidad de Homero como el humanismo que brota bajo la forma de una crítica a las sociedades belicistas. Rodríguez Delgado es contundente aquí: “La teoría Parry-Lord no es la conclusión de un método científico (...) sino un reduccionismo prejuiciado mantenido por una *retórica científicista*, en la que el

término *fórmula*, tomado de prestado de las ciencias exactas, y la cuantificación y la medición han desempeñado un papel central en su pretendida autoridad".⁷

La pretendida científicidad no es, según esto, sino un mal barniz para el material homérico. Rodríguez Delgado ataca a la teoría formular en su misma base. Él encuentra que el papel de las célebres fórmulas está lejos de ser tan homogéneo como cabría suponer en el caso de que ellas fuesen sencillamente un recurso mnemotécnico. Homero utiliza epítetos distintos según el aspecto del carácter de sus héroes que haya que destacar en cada caso: así, por ejemplo, cuando se requiere llamar la atención sobre el papel de Héctor como un gobernante benigno y civilizador se le llama "domador de caballos"; en cambio, en medio del fragor del combate, el bravo capitán se convierte en "matador de hombres".⁸ Este uso de las fórmulas parece perfectamente intencionado. ¿Debe sostenerse entonces la extraña imagen que hace de Homero un mero repetidor no del todo consciente de lo que hace?

Si la teoría formular no resiste un primer análisis, es de esperarse que las conclusiones que de ella se extraen la sigan en su caída. Havelock había generalizado las tesis de Parry, de manera que infiere la ya mencionada tesis que hace de todos los aedos arcaicos meros preservadores de una tradición. Sin embargo, una comparación relativamente simple con otros poemas del ciclo troiano muestra que la *Ilíada* no se les parece demasiado. De esos otros poemas sabemos gracias a los resúmenes de Proclo en la *Chrestomatía*, recogidos por el bizantino Focio en su enciclopédica *Miriabiblion*.⁹ Algunos de ellos ciertamente mencionan episodios que tienen que ver con la acción de la *Ilíada*; pero Rodríguez Delgado encuentra detalles que pasan desapercibidos para Havelock. La *Etiópida*, los *Cantos ciprios*, la *Pequeña Ilíada* parecen una recopilación de eventos y no mucho más que eso; en cambio, la gran épica de Homero no se limita a recoger los hechos: los reconstruye en favor de una trama unitaria.¹⁰

¿Qué quiere decirse con esto? Que, a diferencia de los otros poemas del ciclo, la *Ilíada* cumple con los requisitos de unidad de la acción, del espacio y del tiempo que Aristóteles consagraría más tarde como señales de la buena tragedia.¹¹ Eso debiera bastar para aceptar que Homero es todo un autor con iniciativa, y no el mero recopilador de tradiciones que el prejuicio académico ha visto en él. En muy apretada síntesis, estos son los elementos de la argumentación que Rodríguez Delgado utiliza para "desarmar" aquel prejuicio. Pero, ¿qué es lo que buscaría este Homero dotado de autonomía creativa frente a los presuntos condicionamientos de la tradición oral?

La respuesta es un nuevo desafío: "Homero, lejos de estar determinado por los elementos tradicionales (fórmulas, escenas de repertorio...) para la transmi-

sión acrítica de un contenido tradicional, *se sirve de ellos* para ponerlos en cuestión (...) *El reconocimiento de elementos tradicionales y los cambios en su tratamiento producen una extrañeza y pueden provocar un efecto estético-reflexivo en un público tradicional*".¹² Si esto es así, entonces Homero es un artista que sabe lo que hace, pero eso que hace consiste en enfrentar a sus escuchas con la nostalgia por los viejos valores de la edad heroica. Contra esa nostalgia por la sangre, el aedo propone una manera de vivir la vida "desarmada", sin la violencia y la destrucción que sólo traen consigo el absurdo de la muerte allí donde se buscan el honor y la gloria.

Aquiles, héroe de humanidad

La crítica a los valores de la cultura de la guerra encuentra su línea principal en la evolución del personaje de Aquiles. Homero es, para Rodríguez Delgado, un autor con capacidad de acción frente a aquellos valores. Pues bien: de acuerdo con la propuesta de *El desarme de la cultura*, ese poeta autónomo se vale del más cruel de los héroes para conseguir sus propósitos. ¿Cómo puede entenderse esto?

El rey de los mirmidones atraviesa por una lenta pero constante evolución. Al principio, como todo mundo sabe, la pérdida de Briseida provoca la cólera que lleva a Aquiles a dejar a los dánaos a su suerte. Después de eso, los dioses parecen jugarse el destino de la guerra a su capricho hasta que la casi fortuita muerte de Patroclo convence por fin al protagonista de volver a la batalla. Héctor, asesino de Patroclo, cae a manos del hijo de Tetis y su cadáver es arrastrado salvajemente ante los muros de la odiada ciudad. Pero, ¿es éste un buen resumen de lo que Homero quiere relatar?

Si Rodríguez Delgado tiene razón, definitivamente no. Aquiles no es un simple instrumento del destino ni un esclavo de los códigos del honor micénico; menos todavía es una simple marioneta de los dioses. Pero ocurre que otro prejuicio es el que lleva muchas veces a ver al gran héroe con estos anteojos deformantes. Se trata de la idea que hace suponer que un personaje ajeno a la modernidad no cuenta ni puede contar con los recursos subjetivos que le otorgarían capacidad de acción. Esa idea se asocia con la concepción cartesiana y kantiana acerca del Yo, concepción en la que evidentemente no podría encajar un griego de ninguna etapa de la antigüedad.

Es necesario mostrar que también este prejuicio puede ser desmontado. Rodríguez Delgado considera que la capacidad de acción autónoma no está asociada necesariamente con la idea de una mente aislable del cuerpo y distanciada de lo que ocurre con él. Los personajes de Homero son, por decirlo así, unidades

completas y orgánicas que se experimentan a ellas mismas en tanto tales: lo que ocurre en una parte del cuerpo afecta a la totalidad y no es vista como una suerte de accidente que puede ser contemplado por una *psyché* distante. El cuerpo, tanto como el ánimo o *thymos* y el pensamiento o *nous* son expresiones de un individuo completo y no partes precariamente unidas cual si de la *res extensa* y la *res cogitans* de Descartes se tratara: “(...) lo que en la actualidad consideramos la experiencia ‘ánimica’ (...) en el lenguaje homérico se siente, se representa y se nombra bajo la única perspectiva del funcionamiento del conjunto corporal”.¹³

Pero este funcionamiento holístico, por otro lado, no es una suerte de mónada que sólo incidentalmente debe hacer algo respecto a la existencia del mundo exterior y de los demás. Muy al contrario: el *nous* que se expresa en la totalidad orgánica es leído de la manera correcta sólo cuando se atiende a la connotación direccional que encierra el término griego: “Más allá del conocer propio de la visión que expresa *idein*, que se limita a la imagen de las cosas, el *noos* capta el sentido que éstas cobran para el individuo”.¹⁴ Y pues bien: el verbo que utiliza Homero para hablar de las relaciones de sus personajes con los objetos de su acción y de su pensamiento es mayormente *noein*, así como los sustantivos y adverbios derivados de él. Así, la lectura correcta acerca de lo que ocurre con los personajes de la *Ilíada* es la que entiende a Aquiles y los demás como organismos completos que piensan en función de lo que los rodea y no en términos de representaciones mentales más bien solipsistas.

¿Qué tiene que ver esto con la capacidad de acción? Que esa facultad del *noos*, entendida orgánicamente, no se deja gobernar por los elementos que toma como objetos: “El *noos* puede ser una especie de ‘árbitro’ y desempeñar un papel relevante en la integración de las diferentes instancias en conflicto del organismo humano en una unidad de acción y experiencia”.¹⁵ Esta suerte de conciencia que no se aísla ni del propio cuerpo ni de los demás es conciencia reflexiva, que anticipa posibilidades y rememora situaciones pasadas. Y más todavía: gracias a ella, un individuo toma decisiones después de una deliberación que no siempre resulta fácil.

Es esto lo que explica el comportamiento de Aquiles, mucho más que el ciego impulso de su cólera excitada por el daño al honor que se relata en el primer canto. Briseida, sustraída por Agamenón, es mucho más que un mero botín: es la mujer a la que el héroe ha aprendido a amar. Y Aquiles sabe, como puede inferirse de lo que dice ante Fénix, Ayante y Odiseo, que el amor a una mujer no es cosa reservada a los átridas ni sentimiento que el resto de los mortales no deba experimentar: “(...) Porque todo hombre que es prudente y juicioso ama y cuida a la suya, como también yo amaba a ésta de corazón, aunque fuera prenda adquirida con la lanza”.¹⁶

Así, a la altura del noveno canto, puede asistirse a la reflexión que Aquiles realiza respecto a los eventos recientes. La guerra y sus desastres, valorados como motivos de la gloria que compensa la inmortalidad de la vida, no alcanzan a compensar el vacío que el Pélida encuentra en su propia tienda. Ahora, ante los amigos más queridos que constituyen la embajada de Agamenón y los otros reyes, Aquiles responde a los ruegos y requerimientos con una reflexión que pone en la balanza lo que se gana contra lo que se pierde. Y lo que se pierde, sorprendentemente, es lo que pesa más.

Se entenderá que sea ese canto el que merezca la atención especial de Rodríguez Delgado. Durante unas tres semanas, los griegos han intentado sin éxito detener los contraataques de los troyanos. Agamenón y los demás caudillos entienden la necesidad de que Aquiles vuelva al combate, y envían a Odiseo —asunto y querido amigo— a convencerlo de que olvide su cólera. Pero el hombre que Odiseo encuentra ha experimentado ya una transformación. Ahora Aquiles no está nada seguro acerca de los valores propios de los *aristees*, los “mejores” que por nacimiento están llamados a la muerte en el combate mejor que a una vida prolongada pero anodina. Su *nous* ha hecho el trabajo, lejos de la batalla aunque suficientemente cerca como para sentirse aún afectado por ella.

La muerte temprana no parece ya tan deseable: “Para mí nada hay que equivalga a la vida, ni cuanto dicen que poseía antes Ilio, la bien habitada ciudadela, en tiempos de paz (...) la vida humana ni está sujeta a pillaje para que vuelva ni se puede recuperar cuando traspasa el cerco de los dientes”.¹⁷ ¿Puede decirse del hijo de Tetis que prefiere la muerte heroica que la larga vida sin sobresaltos pero también sin honor? Ahora Aquiles, por decir lo menos, duda. El canto noveno es el momento de inflexión en el camino.

El gran héroe toma distancia de los valores de la cultura micénica. Desde luego, esa distancia sería imposible sin la capacidad de reflexión negada por el prejuicio “modernista”, que parece reservar ese rasgo tan solo al sujeto cartesiano dotado de un Yo casi separado del mundo. Pero una vez que se ha visto que no se requiere de una perspectiva tal para imaginar autonomía en un personaje, las acciones de Aquiles aparecen bajo otra luz. El deseo de gloria imperecedera se transforma en el anhelo de una vida pacífica, en la cual los seres humanos puedan existir cerca de los suyos y ver pasar los días lejos de las exigencias de una cultura asesina y hasta de los caprichos de los dioses.

La culminación del proceso de Aquiles tiene lugar cuando encuentra en Príamo, el mismísimo rey de Troya, a alguien con quien hermanarse en el dolor. El último canto de la *Ilíada* muestra, por fin, que la cólera se ha convertido en so-

lidaridad: el furioso soldado llora por el padre que se ha quedado en casa, y lo hace frente al anciano al que ha combatido y cuyo hijo acaba de matar. Como se sabe, Aquiles accede finalmente a los ruegos de Príamo y permite que el cadáver del enemigo sea llevado a Troya para un funeral apropiado. Pero Rodríguez Delgado encuentra entre las líneas finales del poema un detalle de primera importancia: el sentimiento de compasión aludido en verbos como *eleein*, *eleairein* o *kédesthai* es algo que al principio parece reservado a los compañeros de fortuna y que además se expresa, al menos en buena parte, en el odio a quien hace daño al amigo; sin embargo, en el encuentro con Príamo, *kédbestai* es lo que ocurre entre el viejo rey y el guerrero.¹⁸ La muerte y el dolor han hermanado por fin a quienes llevan una década peleando. El sentimiento de una humanidad en común se impone finalmente a las exigencias despiadadas de los valores heroicos.

El balance final de Rodríguez Delgado es claro y definitivo, y va a contracorriente de las lecturas corrientes: la *Iliada* es mucho más que un testimonio de la cultura oral que canta las antiguas hazañas de los guerreros; es también, y acaso preferentemente, una radical puesta en duda de los valores que acompañan a esa cultura. Acaso esa herencia crítica, esa posibilidad de tomar distancia frente a las formas de vida que destruyen a la propia vida, sea lo que Occidente puede traer consigo al encuentro con las otras tradiciones del mundo de hoy día.

Si Rodríguez Delgado tiene o no razón es asunto que cada lector o lectora deberá sopesar ante *El desarme de la cultura*. El libro tiene la virtud innegable de sustentar las conclusiones que defiende en argumentos que piden ser pensados y contrastados con la *Iliada* misma. La hermenéutica se aleja, así, de las sombras de una subjetividad impenetrable. Y al menos eso es de aplaudir.

Notas

¹ El término “literaturidad” –*literacy*, *literaturité*– ha sido utilizado en la crítica del siglo XX para referir a las características que distinguen al discurso literario propiamente dicho. Estudiosos como los que Rodríguez Delgado enfrentará afirman, entre otras cosas, que la literaturidad no se encuentra sino hasta la aparición de la escritura. Para una revisión del significado del término en las diferentes corrientes de la crítica contemporánea, puede revisarse a David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona, 2002, pp. 355 y ss.

² Havelock (1903-1988), especialista británico en literatura clásica que desarrolló la mayor parte de su trabajo en Canadá y los Estados Unidos. Las referencias de Rodríguez

Delgado remiten sobre todo a la obra *Preface to Plato*, Harvard University Press, Cambridge, 1963 (Hay edición en castellano: *Prefacio a Platón*, Visor, Madrid, 1994).

³ Juan Carlos Rodríguez Delgado, *El desarme de la cultura. Una lectura de la Ilíada*, Katz Editores, Buenos Aires, 2010, p. 42.

⁴ Cfr. Rodríguez Delgado, *op. cit.*, pp. 43-45.

⁵ Parry (1902-1935) fue el filólogo estadounidense que desarrolló la teoría en torno a las fórmulas repetitivas que pueblan la *Ilíada*, con base en una analogía respecto a los *guslari* o cantores populares serbios que todavía a principios del siglo XX recurrían a una técnica parecida. Las referencias de Rodríguez Delgado remiten a *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, ed. Oxford University Press, New York y Oxford, 1987. Lord (1912-1991), amigo y compañero de Parry, prosiguió el trabajo tras la prematura muerte de aquél. En su caso, Rodríguez Delgado refiere a *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge, 1960.

⁶ Una versión antiquísima, pero aceptada aún, es la que sostiene que fue bajo los auspicios de Pisístrato de Atenas (mediados del siglo VI a.C.) que se elaboró la primera versión escrita del poema homérico. Eso establecería una distancia de algo más de dos siglos respecto a la época en que presuntamente habría vivido Homero (c. 750 a.C.), y de entre seis y siete centurias respecto a la época de la cultura micénica y a la serie de eventos conocidos como “guerra de Troya”. Lo que importa aquí, desde luego, es que la edición pisistrática no habría modificado lo que la tradición oral daba ya por fijo. Cfr. al respecto la introducción general de Emilio Crespo Güemes a *Ilíada*, Gredos, Madrid, 2000.

⁷ Rodríguez Delgado, *op. cit.*, p. 40. Cursivas de Rodríguez Delgado.

⁸ Cfr. Rodríguez Delgado, pp. 28 y 29.

⁹ Los poemas del ciclo troyano son conocidos gracias a los resúmenes que Proclo, pensador neoplatónico y erudito del siglo V, consignó en la perdida *Crestomatía*. Ésta, a su vez, es citada por el bizantino Focio en la “Enciclopedia” o *Miriabiblion*.

¹⁰ Cfr. Rodríguez Delgado, p. 48 y ss.

¹¹ Cfr. de Aristóteles la célebre *Poética*, 1451 a16-a36. Al hablar de la unidad de la acción, Aristóteles recurre ni más ni menos que a Homero como ejemplo (el pasaje puede leerse en la edición de Gredos, Madrid, 2000, pp. 115-117).

¹² Rodríguez Delgado, *op. cit.*, p. 71. Cursivas de Rodríguez Delgado.

¹³ *Ibid.*, p. 90.

¹⁴ *Ibid.*, p. 97.

¹⁵ *Ibid.*, p. 99.

¹⁶ *Ilíada*, IX, 341-343. La edición referida por Rodríguez Delgado (*op. cit.*, p. 154) es la de Gredos a cargo de Emilio Crespo, referida *supra* en la nota 5 (p. 173).

¹⁷ *Ilíada*, IX, 401-408; cfr. Rodríguez Delgado, p. 152.

¹⁸ Rodríguez Delgado, *op. cit.*, p. 168 y ss.