

Troya continúa en estado de sitio:
Notas sobre *Omero, Iliade* de Alessandro Baricco

José ABAD BAENA
Universidad de Granada
joseabad@ugr.es

Recibido: 20/03/2012
Aceptado: 31/05/2012

Resumen

"Omero, Iliade" del escritor turinés Alessandro Baricco es el resultado de un interesante experimento literario: la adaptación del poema homérico para una lectura pública. Puesto que el texto original habría requerido de unas cuarenta horas para ser leído en público, Baricco lo redujo, lo reescribió para adecuarlo a la musicalidad de la lengua italiana actual e hizo varios añadidos propios a fin de que la historia cobrara sentido. Las preguntas inevitables son: ¿Qué eliminó? ¿Qué añadió? ¿Con qué objetivo?

Abstract

"Omero, Iliade" by the Italian writer Alessandro Baricco is the result of a interesting literary experiment: the adaptation of the homeric poem for a public reading. Since as the original text required fourty hours to be read in public, Baricco reduced it and rewrote it to adapt it to musicality of the Italian language and made several additions in order for the story to make sense. The inevitable questions are: What did he remove? What did he add? With what aim?

Palabras clave: Homero, literatura, sociedad, adaptación.

Key words: Omero, literature, society, adaptation.

En *El legado de Homero*, Albert Manguel refiere una anécdota tan entrañable como sugestiva. En la década de los 90 del pasado siglo, el Ministerio de Cultura de Colombia ideó un sistema de préstamo de libros, cuando menos curioso, a fin de llevar la lectura a las zonas más recónditas del país: las bibliotecas itinerantes. Los libros se metían por haces dentro de sacas, se cargaban a lomos de burros y se llevaban a lo más profundo de la selva o lo más escarpado de la sierra. Allí se

dejaban al cuidado de un maestro o, en su defecto, un anciano del lugar que, durante varias semanas, tendría que hacer las veces de bibliotecario y custodio. En su mayor parte, los libros eran manuales de agricultura o de costura; las obras literarias eran muy escasas pero, visto lo visto, los títulos no se dejaban al azar. Una vez terminado el período de préstamo -Alberto Manguel habla de varias semanas-, un funcionario pasaba a recoger todo:

Según una bibliotecaria, los libros siempre eran devueltos. «Sólo conozco un caso en que uno de ellos no se restituyó -dijo-. Les habíamos llevado, además de los libros prácticos habituales, una traducción al español de la *Iliada*. Cuando llegó el momento de devolverla, los vecinos del pueblo se negaron a hacerlo. Decidimos regalársela, pero les preguntamos por qué querían quedarse aquel libro en particular. Nos explicaron que la historia de Homero reflejaba la suya propia: hablaba de un país desgarrado por la guerra en el que unos dioses enloquecidos se mezclaban con hombres y mujeres que no sabían exactamente por qué se libraba esa contienda, ni cuándo podrían ser felices, ni por qué iban a matarlos». (Manguel, 2010: 20)

Con ser admirable, el episodio no tiene nada de insólito. De manera intuitiva, aquellos campesinos habían llegado a la misma conclusión de filólogos e historiadores: la *Iliada*, al igual que la *Odisea*, propone un poderoso arquetipo que no conoce distancias temporales o geográficas. Si en el viaje de Ulises a Ítaca está cifrado todo viaje, en la reconstrucción del asedio de Troya esa entidad que llamamos Homero resumió toda experiencia bélica¹. Troya no fue una guerra más; *Troya es todas las guerras*. A esto contribuye de manera decisiva el enfoque del poema: la *Iliada* no es un himno celebrativo al uso. Los vencedores no lo compusieron exclusivamente para cantar la victoria, sino para mostrar a esos hombres que se encuentran en medio del campo de batalla expuestos a fuerzas fuera de su control. Homero coloca en un mismo plano el valor y el dolor de

1. A propósito de esta idea, Alberto Manguel abre una hermosa digresión: “Dos de nuestras más viejas metáforas nos dicen que toda vida es una batalla y toda vida es un viaje; si la *Odisea* y la *Iliada* se inspiraron en estas ideas o si estas ideas proceden de la *Iliada* y la *Odisea*, carece, a fin de cuentas, de importancia, ya que un libro y sus lectores son espejos que se reflejan de forma interminable. Sean cuales fueren sus nebulosos orígenes, la mayoría de los estudiosos suponen ahora que los poemas atribuidos a Homero constituyeron en un principio composiciones dispersas de distinto tipo que finalmente se fundieron y entrelazaron para formar los dos extensos relatos que hoy conocemos: uno describe la tragedia de un solo lugar, Troya, por el que pelean un gran número de hombres; el otro narra las aventuras de un solo personaje, Ulises, que se abre camino a través de innumerables peligros durante su viaje de regreso a casa. Para los futuros lectores de Homero, Troya llegó a representar todas las ciudades y Ulises todos los hombres” (2010: 16).

quienes serán los vencedores y el de quienes serán los vencidos. De hecho, el poema se cierra con los funerales de Héctor, a través de los cuales el troyano entra en el número de los héroes: “«Héroe» es por definición quien muere en batalla, o enfrentándose a una prueba de valor; para los griegos en particular, es sólo después de la muerte que se llega a ser «héroe» (*héros*) en sentido estricto” (Longo, 2009: 266).

La campaña contra una ciudad nororiental del Asia Menor conocida como Ilión se presenta como una expedición de castigo que pagaron cara los bandos en conflicto. No hablamos de una feliz acción de conquista de los aqueos, dánaos y argivos -los pueblos que reunimos en el mismo haz de “los griegos”-, sino de un asedio que se prolongó a lo largo del tiempo, no importa si meses o años. Los griegos, que nunca obtuvieron una plaza estable en el territorio, debían de reconocer que la ruina de los troyanos no aumentó la propia fortuna. El regreso de los soldados inspiraría asimismo historias y estampas, nuevos mitos y leyendas, tristes antes que triunfales. Domenico Musti expone la cuestión en estos términos:

[...] sta di fatto che quella dei Greci sui Troiani è una strana vittoria, e l'èpos che la celebra, e il complesso dei riecheggiamenti letterari, non hanno nulla di una trionfalistica celebrazione. Al racconto epico della guerra di Troia si accompagna tutta una memoria di fatti di contorno, che parla di nóstoi, di ritorno degli eroi, accompagnati da lutti, seguiti da dissidi, da esili, da profonde convulsioni del mondo dei regni micenei (1995: 67)².

En un plano simbólico, hay un antes y un después de Troya. En palabras de William Hansen, “Además de ser el último gran conflicto de la etapa heroica y de la mitología griega, el final de este enfrentamiento también marca el ocaso de la edad de los héroes y la transición a la de los humanos” (2011: 262). La incierta datación de los hechos empuja la empresa hacia el «no tiempo» de la leyenda. El relato permanece en las costas del Mito, frente a las orillas de la Historia, sin atreverse a cruzar el cauce que los separa. Aún así, no por mítico debe tenerse en menor consideración. En respuesta a cuantos sostienen que la guerra de Troya no tendrá lugar, podríamos argüir que, muy al contrario, la batalla no ha dejado de librarse desde entonces. La ciudad sigue asediada por los ejércitos al mando de Agamenón. Los sitiados se revelan en sus puestos cada mañana y se reúnen en los

2. [...] es un hecho que la de los Griegos sobre los Troyanos es una extraña victoria, y el *èpos* que la celebra, así como las sucesivas variaciones literarias, no tienen nada de celebración triunfal. A la narración épica de la guerra de Troya sigue una amplia memoria de hechos aledaños que habla del *nóstoi*, el regreso de los héroes, envueltos en lutos, seguidos de disidencias, exilios y profundas convulsiones del mundo de los reinos micénicos].

muros para repeler cada nuevo ataque. Héctor y Aquiles, que ya se han enfrentado infinidad de veces, seguirán haciéndolo en el futuro. Tienen que vivir y morir, y volver a vivir para volver a morir, una y otra vez, hasta el fin de los tiempos.

El caudal de obras generado por todos ellos (Homero, Troya, Helena, Paris, Aquiles, Héctor, Agamenón, Príamo) llega hasta nuestros días; prácticamente no hay forma artística que no los haya abordado. En Italia, dicha corriente tiene un importante hito en la adaptación realizada por el turinés Alessandro Baricco en el año 2004: *Omero, Iliade*³, nacida del deseo manifiesto del escritor de montar una lectura pública del poema y devolverle su carácter oral. Según confiesa el propio Baricco en la premisa al libro, hasta que no aparecieron las organizaciones dispuestas a financiar el evento, no se planteó seriamente el modo de abordarlo. En el momento de hacerlo, no obstante, tuvo que adoptar una serie de decisiones drásticas. En primer lugar, obviamente, no podía hacerse una lectura íntegra del texto; habría necesitado, escribe Baricco, “*una quarantina di ore e un pubblico davvero molto paziente*” [unas cuarenta horas y un público realmente muy paciente] (2004: 7). En segundo lugar, decidió acometer su adaptación a partir de una traducción en prosa de Maria Grazia Ciani; una acción -el abandono del verso, la conversión del poema en novela- que Baricco ni siquiera toma en consideración al enumerar las “intervenciones” -así las llama él- que había realizado en el texto homérico.

El escritor italiano reconoce haber acometido “tagli” [“cortes”] para adecuar la lectura a una duración admisible para el público⁴. Siguiendo las directrices marcadas por la traducción elegida, además de la prosa, Baricco habría optado asimismo por una lengua viva, de hoy, libre de arcaísmos y veleidades arcaizantes: “*L’ho fatto perché credo che ricevere un testo, che viene da così lontano, significhi sopra ogni cosa cantarlo con la musica che è nostra*” [He actuado así porque creo que recibir un texto, que viene de tan lejos, exige sobre cualquier otra consideración cantarlo con una música que sea nuestra] (2004: 8-9). El tercer cambio estuvo impuesto por el carácter teatral de la propuesta: Baricco abandonó el narrador externo a favor de un conjunto de veintiún voces en primera persona, correspondientes a otros tantos personajes, que debían interpretar diversos actores. Aunque no sea cosa de poco -se introducen una polifonía y un multiperspectivismo inexistentes en la *Iliada*-, el escritor pretende zanjarla como “*una*

3. Existe edición en nuestro idioma: A. BARICCO, (2005), *Homero, Iliada*, traducción de Xavier González Rovira, Barcelona: Anagrama. No obstante, la traducción de los distintos fragmentos aquí incluidos es mía.

4. Alberto Manguel se hace eco del evento: “En septiembre de 2005, a lo largo de tres veladas, casi tres mil personas llenaron la sala más grande del Auditorio de Roma para escuchar la lectura de una versión dramatizada de la *Iliada* que el novelista italiano Alessandro Baricco había publicado el año anterior” (2010: 218).

faccenda puramente tecnica: invece che dire 'il padre prese la figlia tra le braccia', nel mio testo c'è la figlia che dice 'mio padre mi prese tra le braccia' [una labor puramente técnica: en lugar de decir 'el padre cogió a la hija entre los brazos', en mi texto aparece la hija diciendo 'mi padre me cogió entre sus brazos'] (2004: 9). La cuarta acción es aún más espinosa: "*non ho resistito alla tentazione e ho fatto alcuna, poche, aggiunte al testo. [...] le troverete in corsivo, in modo che non ci siano equivoci: sono come restauri dichiarati, in acciaio e vetro, su una facciata gotica*" [no he resistido a la tentación de añadir algunos, pocos, pasajes al texto. (...) los encontraréis en cursiva, de manera que no haya equívocos: son como reconstrucciones confesas, en acero y cristal, sobre una fachada gótica] (Baricco, 2004: 9).

Siendo todas acciones determinantes, bastaría concentrarse en lo que se ha eliminado y añadido para indagar en lo que Alessandro Baricco andaba buscando en el poema. En vista de que *Omero, Iliade* nace como espectáculo teatral, ciertas supresiones están justificadas por la mudanza en los gustos del público. Pocos lectores o espectadores hallarían hoy placer estético en la pródiga adjetivación de Homero, en la repetición de fórmulas laudatorias o en apretados elencos tales como el del catálogo de las naves del Canto II (De hecho, un apéndice incorporado tardíamente que aporta muy poco a la trama)⁵. Baricco elimina este amplio pasaje y otros similares, como el momento en el que Agamenón pasa revista a las tropas en el canto IV o las llamadas «Principalía de Diomedes» (Canto V) y «Principalía de Teucro» (Canto VIII). Poca cosa en comparación con la mayor sajadura realizada en el relato: la abolición de los dioses; una amputación en toda regla, toda vez que la épica griega es inseparable de ese sustrato mítico⁶. Así y todo, de aceptarse que al adoptar la prosa la *Iliada* de Baricco está más cerca de la novela que de cualquier otro género, el asunto quizás resulte menos problemático. El paso del poema a la

5. Umberto Eco recuerda la función específica de estos y otros elencos de obras clásicas: "Aparentemente, la lista es finita (se supone que no hay más capitanes ni más barcos), pero como [el poeta] no puede decir cuántos hombres sirven a las órdenes de cada comandante, el número al que alude debe considerarse indefinido. [...] Con este catálogo de naves, Homero no nos ofrece simplemente un ejemplo espléndido de lista, sino que presenta también lo que se ha dado en llamar el *topos de lo inefable*" (2011: 144).

6. De hecho, tal como recuerda Mario Vegetti, la *Iliada* contribuyó decisivamente a dar forma a este mundo ultraterreno: "L'intervento della poesia epica -l'*Iliade* in primo luogo, anche se non mancano probabilmente precedenti micenei- su questo materiale è innanzitutto un'operazione di selezione e di ordinamento; è l'impressione di una forma organica e visibile alla sfera del divino, che da ora in poi ne resta segnata in modo indelebile [La acción de la poesía épica sobre este material -con la *Iliada* en primer lugar, aunque probablemente no faltan precedentes micénicos- se vuelca sobre todo a una operación de selección y orden; es la impresión de una forma orgánica y visible de la esfera divina que, de entonces en adelante, estará marcada de un modo indeleble]" (1999: 265).

novela habría constreñido al autor a actuar tal como hizo; recuérdese la sentencia de Géorg Lukács, según la cual, la novela sería la epopeya de un mundo abandonado por los dioses⁷. El autor defiende su decisión desde otros postulados:

Sono forse le parti più stranee alla sensibilità moderna, e sovente spezzano la narrazione, disperdendo una velocità che, invece, avrebbe dell'eccezionale. Non le avrei comunque tolte se fossi stato convinto che erano necessarie. Ma -per quanto sia brutto dirlo- non lo sono. L'Iliade ha una sua forte ossatura laica che sale in superficie appena si mettono tra parentesi gli dei (2004: 8)⁸.

Al dejar fuera de la acción a los dioses, Baricco se ve obligado a plantear numerosos episodios de manera absolutamente diferente. Valgan unos pocos ejemplos para ilustrar lo que digo: En el Canto I de la *Iliada*, la diosa Atenea acude al lado de Aquiles y lo retiene, sujetándolo por el pelo, para evitar que se arroje sobre Agamenón; en *Omero, Iliade* es el propio Aquiles quien se refrena, si bien con dificultad, ante el ultraje del rey de Micenas. En el Canto III, Menelao se bate en duelo con Paris, lo derriba y, agarrándolo por el yelmo, lo arrastra hacia sus filas, de modo que Afrodita acude en ayuda del troyano, corta la correa del casco y lo libera; en Baricco, la correa se rompe en el forcejeo y Menelao se queda con el yelmo vacío entre las manos. En el Canto XIV, Zeus sucumbe a un ardid de Hera, se sume en un profundo sueño, y Poseidón aprovecha para ayudar a los aqueos a repeler el ataque troyano; en *Omero, Iliade*, es el ímpetu (o la desesperación) de los aqueos lo que detiene el avance enemigo. En el Canto XVI, Apolo rechaza personalmente a Patroclo ante las murallas de Troya; en el texto de Baricco, son los troyanos quienes resisten los embates del joven protegido de Aquiles.

7. Que los dioses detenten las mismas debilidades que los hombres -un capítulo ya criticado por Platón- rebajaba su dimensión divina y favorecía su cuestionamiento. Mario Vegetti advierte: “Tutto questo fa sì che gli dei, se vengono temuti per la loro eccedente potenza, possono anche essere visti con l'ironia e talvolta il sarcasmo che si attribuiscono alle debolezze degli uomini; sicché l'*Iliade*, che è il poema fondatore di un universo religioso, ha anche potuto essere definito, paradossalmente ma non senza ragione, come «il più irreligioso di tutti i poemi» (P. Mazon) [Esto provoca que, aunque sean temidos por su enorme fuerza, los dioses puedan ser observados con la ironía y, a veces, el sarcasmo que se descargan sobre las debilidades humanas; de modo que la *Iliada*, que es el poema fundador de un universo religioso, ha sido definido, de manera paradójica pero no sin motivo, como «el más impío de todos los poemas (P. Mazon)»]” (1999:266-67).

8. [Quizás sean los elementos más ajenos a la sensibilidad moderna, y a menudo rompen la narración, desbaratando un ritmo que de otro modo sería excepcional. Aún así, no los habría eliminado de haber estado convencido de su necesidad. No obstante -por desagradable que sea decirlo- no lo son. La *Iliada* tiene un fuerte armazón laico que sale a la superficie apenas se ponen entre paréntesis a los dioses].

La historia gana en realismo, por descontado. De todos modos, hay repercusiones de mayor calado que merece la pena reseñar. Alessandro Baricco estaría ahondando en la neta separación entre dioses y hombres, planteada ya en el propio corpus mitológico, y presente en la épica desde Lucano y su *Farsalia*. Llega un momento en que el mundo puede explicarse sin la mediación de los dioses; llega un momento en que nos soltamos de la mano y nos atrevemos a recorrer solos el camino; llega un momento en que dejamos de necesitarlos:

Solíamos vivir en una comunidad que consistía en dioses y hombres, pero por causa de nuestra avaricia por conseguir más alimento que los inmortales, los ofendimos gravemente. Por este y otros motivos, se retiraron a una morada muy lejana, y ahora nuestra interacción es distante e indirecta: discernimos su voluntad a través de oráculos, adivinos, profecías, sueños y otros medios similares. Además, comemos sin ellos. (Hansen, 2011: 125).

En tanto representantes de la autoridad y detentadores de la sabiduría, los ancianos ocupan el vacío dejado por estas deidades en *Omero, Iliade*; mientras los jóvenes se aprestan a morir en el campo de batalla, los ancianos diseñan o desbaratan estrategias, declaran y disuelven las guerras. Alessandro Baricco se limita a exacerbar una idea implícita en el texto homérico (Recuérdese que, en el Canto XIV, bajo la apariencia de un anciano, Poseidón exhorta a la batalla a los combatientes). Esta resolución propicia una de sus intervenciones más sutiles del italiano. En uno de los pasajes añadidos -significativamente, uno de los más extensos-, Baricco extrae todas las consecuencias a esta tesis; en el Canto VII, tras el duelo inconcluso entre Héctor y Áyax, durante el banquete que los príncipes aqueos celebran en la tienda de Agamenón, el viejo Néstor, ese anciano que no se ha dejado doblegar por la vejez, propone a los presentes la construcción de una empalizada en torno a las naves para prevenir un posible ataque troyano:

“Un muro? Che bisogno abbiamo di muri, abbiamo gli scudi”, disse Diomede. “Io i muri li abbatto, non li costruisco”, disse. A nessuno piaceva, quell’idea. Ci fu perfino qualcuno che disse “Pensate come si vanterà Achille, quando saprà che senza di lui abbiamo così paura che ci chiudiamo dietro a un muro”. Ridevano. Ma la verità è che erano giovani, e i giovani hanno un’idea vecchia della guerra. Onore, bellezza, eroismo. Come il duello tra Ettore e Aiace: i due principi che prima cercano ferocemente di uccidersi e poi si scambiano doni. Io ero troppo vecchio per credere ancora in quelle cose. Quella guerra la vincemmo con un cavallo di legno, immane, riempito di soldati. La vincemmo con l’inganno, non con la lotta a viso aperto, leale, cavalleresca. E questo a loro, ai giovani, non piacque mai. Ma io ero vecchio. Ulisse era vecchio. Noi sapevamo

che vecchia era la lunga guerra che stavamo combattendo, e che in un giorno l'avrebbe vinta chi sarebbe stato capace di combatterla in un modo nuovo. (Baricco, 2004: 58)⁹.

Como se habrá notado, este hermoso fragmento introduce una alusión a la estratagema del caballo de madera que pondría fin a la contienda; este apunte debe ponerse en relación con uno de los añadidos más discutibles (en el sentido de “digno de discusión”) de *Omero, Iliade*. En busca de un desenlace para su “novela”, Baricco reconstruye el final de la historia e introduce un apéndice, un último capítulo, que cambia por completo la estructura del poema y traiciona su sentido. Este último capítulo de *Omero, Iliade* cierra “idealmente” la narración con el relato de la caída de Troya. El escritor italiano justifica esta medida en virtud de la naturaleza teatral de su texto: “*Pensando alla lettura pubblica, però, mi sembrava pèrfido non raccontare come quella guerra fosse poi, finalmente, finita*” [Pensando en la lectura pública me parecía perverso no contar cómo acabó finalmente aquella guerra] (2004: 9). No calculó las consecuencias de este paso. La evocación, puesta en boca del aedo Demódoco, pertenece al Canto VIII de la *Odisea* (Empero incluye fragmentos inspirados en *La toma de Ilión* de Trifiodoro, escrito muy posteriormente, en el siglo IV de nuestra era). No se ha abandonado el territorio homérico y, sin embargo, el colofón atenta gravemente contra la estructura de la *Iliada*. Me explico: que el poema, de manera tan sugerente como audaz, dejara la conclusión al margen (y a la memoria del lector) contribuía a hacerlo más abstracto, de manera que era lícito afirmar -como hemos hecho al principio- que *Troya es todas las guerras*. El último capítulo, en cambio, parece decirnos que *Troya fue una guerra más*.

9. [“¿Un muro? ¿Qué necesidad tenemos de un muro si tenemos nuestros escudos?”, dijo Diomedes. “Yo echo abajo los muros, no los construyo”. A Ninguno le gustó la idea. Hubo incluso alguno que dijo: “Pensad cómo alardeará Aquiles cuando sepa que, no estando él a nuestro lado, tenemos tanto miedo que nos encerramos detrás de un muro”. Se refan. Pero la verdad es que eran jóvenes, y los jóvenes tienen una idea vieja de la guerra. Honor, belleza, heroísmo. Como el duelo entre Héctor y Áyax: los dos príncipes que al principio intentan matarse ferozmente entre sí y después se entregan obsequios. Yo era demasiado viejo para creer aún en aquellas cosas. Aquella guerra la vencimos con un caballo de madera, gigantesco, lleno de soldados. La vencimos con el engaño, no con una lucha a rostro descubierto, leal, valiente. Y esto a los jóvenes no les gustó jamás. Pero yo era viejo. Ulises era viejo. Nosotros sabíamos que la guerra que estábamos combatiendo era vieja, y que un día la habría ganado quien hubiera sido capaz de guerrear de un modo completamente nuevo].

El tema central del poema es, sin discusión, la guerra¹⁰. Y no se nos escapa a nosotros ni se le escapaba a Alessandro Baricco que la idea de su adaptación surgía en una coyuntura abierta a especulaciones: el 20 de marzo de 2003, sin que mediara ninguna declaración formal de guerra, los Estados Unidos habían invadido Iraq con el apoyo político y logístico de los gobiernos de Inglaterra, España e Italia, entre otros. En una apostilla a su adaptación, el escritor turinés escribía lo siguiente:

Non sono, questi, anni qualunque per leggere l'Iliade. O per "riscriverla", come mi è accaduto di fare. Sono anni di guerra. [...] Leggere in pubblico l'Iliade è un dettaglio, ma non è un dettaglio qualsiasi. Per esser chiaro, vorrei dire che l'Iliade è una storia di guerra, lo è senza prudenze e senza mezze misure: e che è stata composta per cantare un'umanità combattente, e per farlo in modo così memorabile da durare in eterno, ed arrivare fino all'ultimo figlio dei figli, continuando a cantare la solenne bellezza, e l'irremediabile emozione, che era stata un tempo la guerra, e che sempre sarà. A scuola, magari, la raccontano diversamente. Ma il nocciolo è quello. L'Iliade è un monumento alla guerra (Baricco, 2004: 157)¹¹.

En vista de que Alessandro Baricco tiene las ideas tan claras, surgen varios interrogantes. ¿Celebra o condena la guerra que se escucha como ruido de fondo? La respuesta no es sencilla. Según él, ese "monumento a la guerra", la *Iliada*, está recorrido por un fuerte anhelo de paz, que se hace explícito en boca de las protagonistas femeninas, como cuando, en el Canto VI, Andrómaca pide a Héctor que sea marido y padre, no guerrero: "no conviertas en huérfano a tu hijo / ni a tu mujer en viuda" (vv. 432-33), le dice. Ese anhelo de paz estaría implícito en ciertas acciones, como cuando los héroes, en vez de entrar en batalla, hablan:

10. En la apelación a la ira de Aquiles con que inicia la *Iliada* habría de verse una invocación a la guerra en sí. Esa ira es el fundamento del ardor guerrero.

11. [Estos no son unos años cualquiera para leer la *Iliada*. O para "reescribirla", como me ha tocado hacer a mí. Estamos en guerra. [...] Leer en público la *Iliada* no es más que un detalle, pero no un detalle cualquiera. Para ser claro, me gustaría decir que la *Iliada* es una historia de guerra, lo es sin reservas ni medias tintas: y ha sido compuesta para cantar una humanidad en combate, y lo ha hecho de un modo tan memorable que durará eternamente y llegará hasta el último hijo de los hijos, cantando la solemne belleza y la irremediable emoción que en el pasado inspiraba la guerra, y que nunca desaparecerá. En la escuela quizás lo expliquen de manera distinta. Pero el nudo de la cuestión es éste. La *Iliada* es un monumento a la guerra].

Sono assemblee che non finiscono mai, dibattiti interminabili, e uno smette di odiarli solo quando inizia a capire cosa effettivamente sono: sono il loro modo di rinviare il più possibile la battaglia. Sono Sherezade che si salva raccontando. La parola è l'arma con cui congelano la guerra. (Baricco, 2004: 159)¹².

La exégesis no es insensata. A propósito, Alberto Manguel recordaba ciertas polémicas contra Homero que se remontan prácticamente a los tiempos de éste; por ejemplo: “Para Heráclito, la guerra no era algo indeseable, sino la energía combativa que mantenía unido al mundo, por lo que reprochaba a Homero no fomentarla suficientemente” (2010: 220). También Oddone Longo señala esos contrastes:

En el poema, la sangre impregna el polvo de la llanura y enturbia el agua de los ríos, en una masacre sin piedad, sólo en parte ennoblecida por la observancia de las reglas de la guerra épica, por la prestancia y valentía de los aristocráticos combatientes. [...] Y sin embargo, más allá de tanta sangre derramada, de tantas crueldades cometidas, más allá de la propia conducta caprichosa y despiadada de los dioses, más allá de todo esto, los dos últimos cantos, el último en particular, abren en ese cielo tenebroso y ensangrentado un rayo de esperanza, porque al final lo que prevalece es la piedad por el vencido, el respeto por el dolor que empareja a todos los seres humanos. (2009: 300-01).

El consuelo es quizás pobre: mientras se discute de guerra, no se entra en combate; en tanto hablen entre ellos, los hombres no se matan entre sí. La moraleja tal vez sea pobre, repito, y tendría algo de lenitivo. Y no obstante, quizás estemos tocando la naturaleza profunda del hecho literario: la acción de la escritura excluye otras acciones; la pluma y la espada no pueden sostenerse al mismo tiempo. Este sibilino “afán de paz” posiblemente explique el porqué del capítulo que pone la palabra fin a aquella guerra en apariencia interminable. Puesto que la *Iliada* se cierra con un canto en honor a la piedad y la compasión, ¿qué mejor acto de clemencia que terminar aquel asedio de años, dar sepultura a los caídos, llorarlos?.

Alessandro Baricco ha hecho una aportación preciosa a una tradición milenaria que se extiende desde Virgilio hasta James Joyce, pasando por San Jerónimo, Dante o William Shakespeare. Al igual que las de estos otros intérpretes, su reescritura está abierta a la discusión, por supuesto. La lectura y adecuación de las tramas de Homero a las coyunturas más dispares comporta inserciones y supresiones, cortes y añadidos, cuyo análisis puede deparar no pocas sorpresas. De

12. [Son asambleas que no acaban nunca, debates interminables, que uno deja de odiar cuando empieza a comprender qué son en realidad: son una manera de posponer la batalla lo más posible. Son como Sherezade, que estará a salvo mientras no le falten historias. La palabra es el arma con que detienen la guerra].

hecho, las sugerencias de *Omero, Iliade* no acaban aquí, aunque aquí acabemos estas notas.

Bibliografía

- BARICCO, A. (2004), *Omero, Iliade*, Milán, Feltrinelli.
- BRELICH, A. (1985), *I Greci e gli dei*, Nápoles, Liguori Editore.
- ECO, U. (2011), *Confesiones de un joven novelista*, trad. Guillem Sans Mora, Barcelona, Lumen.
- GARLAN, Y. (1999), «L'uomo e la guerra», trad. Carlo De Nonno, en VERNANT, J.P. (ed.), *L'uomo greco*, Roma-Bari, Laterza.
- HANSEN, W. (2011), *Los mitos clásicos*, trad. Efrén del Valle, Barcelona: Crítica.
- LONGO, O. (2009), *El universo de los griegos. Actualidad y distancias*, trad. Stella Mastrangelo y José Vivar, Barcelona, Acantilado.
- MANGUEL, A. (2010), *El legado de Homero*, trad. Carmen Criado, Barcelona, Debate.
- MUSTI, D. (1995), *Storia greca. Linee di sviluppo dall'età micenea all'età romana*, Roma-Bari, Laterza.
- VEGETTI, M. (1999), «L'uomo e gli dei», en VERNANT, J.P. (ed.), *L'uomo greco*, Roma-Bari, Laterza.