

Configuración y recepción del mito troiano. De Homero al s. XXI

PABLO CAVALLERO
UBA-UCA-CONICET

El mito es un concepto fundamental en la cultura griega y uno de los que más trascendencia ha tenido en la posterioridad. Si bien se dice que el mito es propio del estadio primitivo de la cultura griega y que fue reemplazado, desde el s. V a.C., por el estadio del *lógos*, creemos que la función ideológica del mito nunca se perdió.

Pero antes de avanzar en esto y de ejemplificarlo con el mito troiano, creo que debemos partir del concepto de *mýthos*.

Se trata de un término de etimología oscura¹, quizás formado sobre una onomatopeya *my*. Porque la primera acepción del vocablo es ‘palabra proferida, expresada’ y, de ahí, ‘discurso, discurso público, relato, rumor, noticia, mensaje, conversación, consejo, prescripción, resolución o decisión’. Pero a partir del s. V, ya en Píndaro y Heródoto y, luego, en Platón, Demóstenes, Aristóteles, Plutarco, asume la acepción de ‘fábula, leyenda, relato no histórico, cuento’, en sentido peyorativo; es decir, el valor actual de ‘mito’. Pues el *Diccionario de la Lengua española*, en el avance informático de su XXIIIª edición dice:

¹ CHANTRAINE (1999: 719 A).

mito¹.

(Del gr. μῦθος).

1. m. Narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico.

2. m. Historia ficticia o personaje literario o artístico que encarna algún aspecto universal de la condición humana. *El mito de don Juan*.

3. m. Persona o cosa rodeada de extraordinaria admiración y estima.

4. m. Persona o cosa a la que se atribuyen cualidades o excelencias que no tiene. *Su fortuna económica es un mito*.

Ese cambio de acepción a partir del s. V coincide precisamente con su oposición respecto del término *lógos*. Éste es el sustantivo correspondiente al verbo *légo*, ‘decir, hablar’, cuya raíz etimológica parece contener la idea de ‘recoger, seleccionar’². La acepción básica de este sustantivo es la misma que la de *mýthos*: ‘palabra’; de ella se desprenden otras acepciones como ‘lenguaje, término o vocablo’ y, luego ‘proposición, oráculo, sentencia, proverbio, decisión, promesa, pretexto, argumento, mención, rumor, conversación, discusión’. Puede asombrar que en Heródoto y Jenofonte se use *lógos* aplicado a las fábulas, como las de Esopo; pero en general, a partir de ese historiador, *lógos* pasa a designar el ‘relato histórico’ opuesto a la poesía épica (*épos*) y a la leyenda (*mýthos*), es decir, un relato supuestamente científico y verdadero, comprobable. Además, asume otros valores como ser ‘composición en prosa, discurso oratorio, tratado, obra literaria; estudio, ciencia, bellas letras, literatura; discusión, proposición, definición; razón, inteligencia, sentido común; razón o fundamento, motivo; ejercicio de la razón, opinión, juicio; buena opinión, estima; cuenta, cálculo; relación, proporción o analogía; justificación, explicación; presunción’; y todo esto, sin contar giros especiales como ἐπὶ λόγῳ ‘con una condición’ o el valor teológico de *Lógos* como segunda Persona de la Trinidad.

La sola enumeración³ deja en claro que el de *lógos* es un concepto mucho más complejo que el de *mýthos*, no en su valor inicial sino en el derivado. Y esto ha de deberse precisamente a la ‘especulación teórica’ que conlleva esa derivación, la cual le da muchos matices, que

² CHANTRAINE (1999: 626 A).

³ En ambos casos, tomada de BAILLY s.v.

seguirán ampliándose con el tiempo, por ejemplo en el giro medieval λόγος más genitivo con valor de finalidad.

Quizás esta complejidad y la oposición señalada respecto del concepto de *mýthos* hicieron necesario precisar el sentido de este último en su valor cultural. Dicho de otro modo, era preciso determinar qué tipo de ‘relato’ podía ser aludido mediante este término, relato que, si bien no era ‘comprobable’ mediante testigos y documentos, como pretende hacer la historia, era portador de una gran significación cultural y social.

La bibliografía relativa al mito es abundante. De toda ella vamos a tomar ahora un pasaje de *Lo sagrado y lo profano*, uno de los textos de Mircea Eliade (rumano 1907-1986), estudioso de las religiones y creencias populares⁴. Dice Eliade:

El mito relata una historia sagrada, es decir, un acontecimiento primordial que tuvo lugar en el comienzo del Tiempo, *ab initio*. Mas relatar una historia sagrada equivale a revelar un misterio, pues los personajes del mito no son seres humanos; son dioses o héroes civilizadores y, por esta razón, sus gestas constituyen misterios: el hombre no los podría conocer si no le hubieran sido revelados. El mito es, pues, la historia de lo acontecido en *illo tempore*, el relato de lo que los dioses o los seres divinos hicieron al principio del Tiempo. ‘Decir’ un mito consiste en proclamar lo que acaeció *ab origine*.

Dicho de otro modo, el mito es un relato simbólico, que representa una realidad originaria, intemporal, universal, explicándola sin pretender dar precisiones científicas. Tiene, pues, un valor ejemplar o didáctico, que manifiesta actitudes humanas aplicándolas a personajes divinos o heroicos.

Por otra parte, Juan Villegas hace esta distinción:

Mitología [...] es una expresión que preferimos limitar a la nominación de un sistema o sistemas cuyo origen se encuentra en el mito, pero que la evolución <lo> ha transformado en un conjunto de situaciones y personajes delimitados en sus funciones y significados. En algunas ocasiones conserva su dimensión sagrada y en

⁴ ELIADE (1967: 95).

otras ésta se ha perdido del todo. El mito es el origen; la mitología, su concretización dentro de un sistema religioso determinado⁵.

Por lo tanto, un mismo mito puede aparecer con variantes en diversas mitologías. Villegas llama ‘mitema’ a la “unidad estructural mínima del mito”, que conlleva “el modo de estar del hombre en el mundo” (p. 52), mientras que llama ‘motivo’ a “una situación típica que se repite” y que no se asocia necesariamente con un mito o mitología en particular (p. 59). El mito incluye un ‘héroe’: el término griego ἥρωϛ ha sido vinculado etimológicamente con la raíz del latín *servare*, ‘preservar, proteger’⁶, de modo que el héroe sería un ‘protector’, un ‘preservador’. Este héroe, según dice Villegas “ha de corresponder a la visión del mundo, a la concepción del hombre y, por supuesto, a la manera como se concibe la relación del individuo con el medio en que vive” (p.62), mientras que es ‘antihéroe’ “el portador de los valores no recomendados, negativos” (p. 67). El héroe, entonces, ‘preserva’ valores y ‘protege’ a quienes han de sustentarlos. De ahí que el héroe es originariamente un semidiós, alguien que está por encima del hombre común, alguien en cuyo nacimiento intervino una divinidad. Y de ahí que, en el mundo cristianizado, el papel del héroe local y protector pasa a ser asumido por el ‘santo’, alguien que, si bien no es hijo de la divinidad, desarrolla con el don gratuito de Dios una virtud, es decir, una fuerza o poder tal, que puede alcanzar de Dios la realización de un ‘milagro’ (θαῦμα en griego, *miraculum* en latín), algo que ‘admira, asombra’ porque supera las leyes naturales.

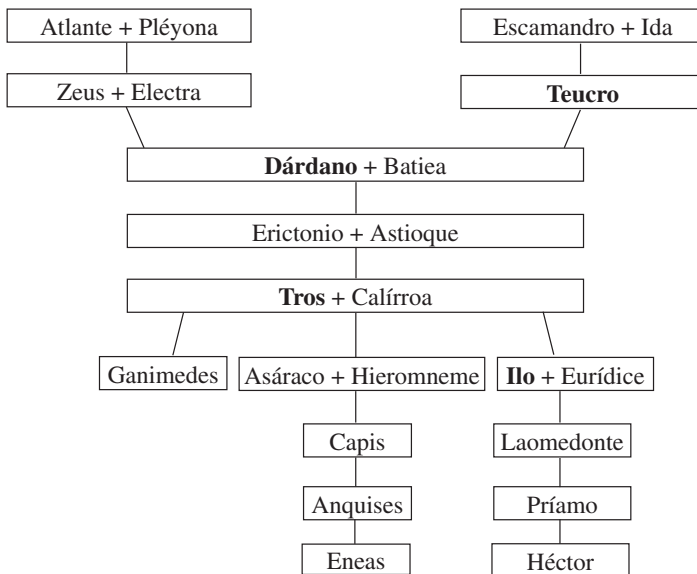
En fin, hecha esta introducción de carácter filológico sobre el mito, podemos pasar a ejemplificarlo mediante un caso emblemático de la cultura griega. Vamos a llamar ‘mito troyano’ a toda la secuencia de relatos que, de alguna manera, están vinculados con Troya. Sabemos que durante muchos siglos se creyó que Troya era una ciudad ‘mítica’ en el sentido moderno, es decir, fabulosa, inventada. Hoy ya está probado científicamente, mediante la arqueología y sus ciencias conexas, que Troya existió realmente y que los griegos la llamaban también *Ílion* o *Ílios*, tomando como global el nombre particular de la ciudadela más elevada y fortificada. A partir de los estudios que Heinrich Schliemann, un aficionado pero visionario, inició en 1870, y de los posteriores trabajos de sucesivos arqueólogos –entre ellos Dörpheld (1882), Blegen

⁵ VILLEGAS (1978: 51).

⁶ CHANTRAINE (1999: 417 B).

(1932-1938) y, últimamente, desde 1988 hasta su reciente muerte, Manfred Korfmann–, ha sido posible ir precisando las épocas y detalles de las diversas etapas que esta ciudad ha tenido a lo largo de al menos dos milenios. Hoy se sabe que muchas de las referencias dadas por Homero responden a aspectos que la arqueología pudo comprobar como reales: era una *ptólis* o *ptoliethron*, es decir, una ‘fortaleza’, con un *ásty*, una ‘ciudadela’ elevada (= *Pérgamon*); tenía una llanura, *pédion*, que la separaba del mar, con piedras, vegetación y tumbas; la muralla que rodeaba a Troya tenía un punto más accesible, más fácil de escalar; poseía torres, portales como los Occidentales o Σκαταί y los Dardanios; contaba con edificios robustos, bellos y cómodos; anchas calles, altares y amplia plaza. Homero menciona utensilios diversos, que han sido hallados; se alude a la agricultura, a la cría de caballos, etc.

Como suele ocurrir cuando algo es muy importante para un pueblo y lo ‘marca’ culturalmente, Troya pasó a ser leyenda; es decir, sobre la base de la historia, la tradición –o sea, el relato transmitido oralmente de generación en generación– fue construyendo sobre aquélla una serie de personajes, hechos y situaciones no necesariamente históricos pero que representan un mundo real, sus valores y sus ideales. Para ser una ciudad legendariamente ‘divina’, Troya debía descender de los dioses y de su voluntad. De ahí que su fundador tiene este árbol genealógico:



De modo que los troyanos descienden de Zeus, además de que Electra era hija de Atlante y Teucro lo era del río Escamandro y del monte Ida; dicho de otro modo, la mitología hace que este pueblo descienda de dioses regionales de la naturaleza y de dioses del Olimpo y titanes. Por Teucro reciben el nombre de teucros, por Dárdano el de dardanos, por Tros el de troyanos y por Ilo el de ilios. Por otra parte, la ciudadela misma de Troya recibió sus murallas gracias a los dioses Apolo y Posidón, cuya ayuda pidió Laomedonte sin pagar luego el precio convenido, por lo que se ganó la oposición de esos dioses, que habían puesto su voluntad a favor de la fortaleza.

Y Troya ha dado materia para mucho arte, no sólo para la épica arcaica, sino también para la tragedia clásica y para una larguísima sucesión de obras literarias que, de una u otra manera, retoman a aquellos personajes o sus situaciones para actualizarlos en nuevas versiones, quizás con distintos valores y diferentes mensajes. Y, desde este punto de vista, no importa qué de todo aquello que sirve de base es o no histórico, pues en el *mýthos* todo tiene un valor simbólico.

Nosotros conocemos esto que denominamos ‘mito troyano’ por medio de monumentos culturales, como son la literatura y el arte plástico. Una y otro nos aportan eslabones que permiten reconstruirlo, a veces a través pequeñas escenas, como puede ser la imagen de una vasija; otras, en relatos más o menos extensos, a veces meras alusiones. Seguramente, cuando mencionamos este mito, nos viene de inmediato al pensamiento el nombre de la *Iliáda*, es decir, la epopeya en que Homero relata, concretamente, el rencor (μῆνις) que siente Aquileo cuando Agamenón le quita su botín (la joven Briseide), porque de ese modo lo humilla y desconoce su valía; y relata también las consecuencias de ello, que apuntan al tema de la venganza. Pero la *Iliáda* da por sabidas muchas cosas, anteriores y posteriores, en la secuencia lineal de los hechos vinculados con Troya y sus personajes. Para reconstruir esa línea debemos recurrir a obras posteriores y de diverso género, muchas de ellas perdidas o conservadas fragmentariamente; algunas, preservadas en la literatura latina mediante adaptaciones.

No todo el conjunto de epopeyas llamado, quizás ya en época helénica, “Ciclo épico” representa el ‘ciclo troyano’⁷; de él hay que hacer una selección. Quedan fuera, por ejemplo, las llamadas *Titanomaquia*

⁷ Cf. CANTARELLA (1971: 85). Véase BURGESS (2003).

de Eumelo de Corinto, la anónima *Cipriada*, la *Etiópida* de Arctino de Mileto⁸, como así también las obras que conforman el ‘ciclo tebano’, es decir, la *Edipodia*, la *Tebaida* y los *Epígonos*, y otros relatos cuales la *Cacería de Anfiarao*, la *Toma de Ecalia* y la *Foceida*. Éstos deben ser dejados de lado al considerar un ‘ciclo troyano’, como así también la *Genealogía* y la *Heraclea* de Cinetón de Quíos, más otras versiones paralelas de las hazañas de Heracles y las varias *Teseidas*, es decir, las hazañas de Teseo, hijo de Etra y de Egeo, rey de Atenas, matador del cruel bandido Procrustes y del Minotauro, gracias esto último a la ayuda de Ariadna, hija del rey Minos. En tales obras, sólo alguna referencia puede estar vinculada con Troya, como el fragmento 1 de la *Cipriada*, según el cual Zeus permitió la guerra de Troya para aliviar a la tierra de un excesivo número de hombres. En cambio, sí hay que incluir, además de la *Ilíada* y la *Odisea*, la llamada *Pequeña Ilíada*, de Lesques de Mitilene, que tenía cuatro libros; la *Destrucción de Troya* o Ἰλίου πέρσις, de Arctino de Mileto, que se desarrollaba en dos libros y cuyo contenido estaría resumido en el canto VIII de la *Odisea* y en el libro II de la *Eneida*; los *Regresos* o Νόστοι, de Agias de Trecena, en cinco libros; y, finalmente, los dos libros de la *Telegonía* de Eugamón de Cirene, donde se narra la muerte de Odiseo en manos de su hijo Telégono, engendrado en la maga Circe.

Lamentablemente, de estos textos no quedan más que fragmentos, en general citas y referencias incluidas en otras obras, entre ellas algunas alejandrinas y del tardoantiguo, como las de Pausanias y Diodoro Sículo, autores latinos como Cicerón, Lucrecio, Virgilio y Ovidio; comentaristas, editores, gramáticos, reelaboradores y escoliastas medievales, como Servio, Proclo, Dares, Dictis, Apolodoro, Higinio, Tzetzes, etc.⁹ En cambio, es la tragedia clásica el género que, al retomar episodios de la épica para concentrarse en ellos y presentarlos en su faz trágica, ofrece material en estado completo para reconstruir el mito troyano, aunque esto no significa que ofrezcan una sola versión de él.

Así, si quisiéramos reconstruir cronológicamente el mito, deberíamos leer:

⁸ La atribución está en la *Tabula Iliaca*, inscripciones y relieves sobre el ciclo troyano registrados en el *Corpus inscriptionum graecarum, italicarum et sicilianarum*.

⁹ Sobre estos datos y las conexiones con el poema oriental *Mahabharata*, véase PICKLESIMER (1998).

- Algunos pasajes de la *Ilíada*, que aluden a hechos clave del mito troyano anteriores a la guerra en sí; por ejemplo, en un pasaje del canto XX 307 ss., Eneas refiere su linaje, de modo que da cuenta de la genealogía troyana de la que ya hicimos un esquema. En el canto XXI 441-457, el dios Posidón reprocha a Apolo que siga ayudando a los troyanos a pesar de haber sido ambos maltratados por Laomedonte, rey de Troya, por lo que Posidón envió contra él un monstruo marino que fue muerto por Hércules; empero, éste acabó luego matando al ingrato Laomedonte y su familia, salvo a Príamo, datos que surgen de otras fuentes literarias debidas a Píndaro, Diodoro Sículo, Apolodoro. En el canto XXIV 25-30, muy brevemente, Homero alude al famoso Juicio de la manzana, al que haremos referencia luego, pero que tiene que ver con el odio de Hera y Atenea a Troya y con el apoyo de Afrodita.
- Píndaro, *Ístmicas* 8, poema en el que se cuenta que Zeus y Posidón competían por desposar a Tetis, pero entonces Temis advirtió que ella pariría un hijo que lograría superar a su padre; deciden, pues, casarla con Peleo, piadoso hombre de Yolco. Éste es el antecedente del nacimiento de Aquileo. También se referirá a ello el poeta latino Catulo, en la *ékphrasis* contenida en el *carmen* 64: 21-49. Es en esta boda, a la que haremos referencia varias veces, donde se produce el ‘juicio de la manzana’, mencionado poco ha y al que reiteradamente volveremos.
- *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, que presenta el momento en que el ejército de los diversos pueblos griegos reunidos por Agamenón y Menelao está varado en Áulide, puerto de Beocia, sin vientos que permitan zarpar. Una afrenta de Agamenón contra la diosa Artémide provoca este trastorno. El adivino Calcante dice que se solucionaría si Agamenón sacrificara a su hija Ifigenia (nombre que no aparece en Homero), a lo que el rey finalmente accede haciendo ir engañada a su hija desde Micenas. La insurrección del ejército, que no acepta más demoras, hace que Ifigenia acepte su sacrificio. Pero Artémide reemplaza a la joven por una cierva.
- *Ilíada* de Homero. Se presenta en el décimo año de la guerra. Hay pasajes en los que se señala que la guerra tuvo otros escenarios, por ejemplo, cuando Andrómaca recuerda a su esposo,

en el canto VI, que ella perdió a su padre y a sus hermanos, muertos por Aquileo, en Teba de Cilicia, país del Asia Menor, probablemente aliado de Troya y/o asociado al imperio hitita; de él tomaron los aqueos a Criseide para Agamenón (Cf. I 366-9). De estos nueve años anteriores al asunto concreto de la *Ilíada*, es decir, el rencor de Aquileo y sus consecuencias, no quedan obras literarias que los relaten en detalle. Algunos episodios insertos entre las batallas son de gran contenido humano y han sido reflejados por el arte. Así tenemos la súplica de Príamo a Aquileo por el cadáver de Héctor (canto XXIV).

- *Filoctetes* de Sofocles. En esta pieza se presenta el abandono de Filoctetes de Magnesia en Lemnos. Era uno de los pretendientes de Helena y su aislamiento se produjo al comienzo de la expedición contra Troya, a causa de una herida hedionda, provocada por una serpiente en Crisa (Ténedos en otra versión), y de los gritos de dolor que ella le causaba, castigo infligido por haber revelado el lugar donde murió Heracles. Pero ahora, muertos ya Aquileo y Paris y siendo Neoptólemo, hijo del primero, un joven en edad de luchar, va éste con Odiseo a robar, si es preciso, el arco sin el cual es imposible tomar Troya, el arco heredado de Heracles por Filoctetes. El conflicto ético que se desata en Neoptólemo acaba con una solución de amistad, por la que Filoctetes, seguro de su futura curación, accede a ir a Troya y cumplir el oráculo revelado por Héleno (o por Calcante antes de la muerte de Paris, según otros).
- *Ayante* de Sofocles. Esta pieza pone en clave trágica el sentimiento de deshonra que padece Ayante Telamonio por no ser reconocido como el heredero natural de las armas de Aquileo, que fueron legadas a Odiseo, deshonra a la que se suma la causada por su furia que se desata erradamente contra el ganado, todo lo cual lleva a Ayante al suicidio. Respecto del mito troyano, el asunto se ubica antes de la caída de Troya.
- El canto VIII 492-520 de la *Odisea* (Cf. IV 271-289, XI 523-532) y el libro II de la *Eneida* de Virgilio, como ya señalamos, aportan el momento final de Troya, con la estratagema del caballo y el triunfo aqueo. Fuentes tardías relatan la muerte de Laocoonte, sacerdote de Posidón, y de sus hijos, quien se había opuesto a aceptar el caballo de madera y fue atacado por dos

serpientes marinas ; esto fue interpretado como castigo a un sacrilegio y conllevó la recepción del engaño aqueo. A este momento de la caída de Troya corresponden la muerte de Príamo y la violación de Casandra, hechos reiteradamente representados por el arte.

- *Hécaba* de Eurípides: en este drama Troya ya fue vencida y las mujeres troyanas se hallan en el campamento aqueo. Hécaba recibe en sueños la sombra de su hijo Polidoro, quien le avisa que fue muerto por su anfitrión Poliméstor de Tracia. Luego, su hija Políxena es condenada al sacrificio, que la joven prefiere al cautiverio. El heraldo Taltibio relata su heroica muerte. Es hallado el cadáver de Polidoro. Con la complacencia de Agamenón, Hécaba se venga matando a dos hijos de Poliméstor y cegando a éste, quien predice la metamorfosis de Hécaba en perra.
- *Troyanas* de Eurípides se ubica inmediatamente después de la derrota sufrida por los ilios y es como una continuación de la pieza anterior. Las mujeres son entregadas a la esclavitud: Casandra pasa a ser cautiva de Agamenón, Andrómaca de Neoptólemo, Hécaba de Odiseo. Casandra predice su muerte. Hécaba llora ante el cadáver de Héctor, llora por la muerte de Políxena, por el destino de Casandra; replica a Helena su defensa, acusándola de lujuriosa, codiciosa y ambiciosa, y recomienda a Menelao que no la perdone, pero él difiere el castigo. Traen entonces el cadáver del niño Astianacte, por lo que Hécaba renueva su dolor. Mientras se van al exilio, Troya se derrumba, presa del fuego.
- *Helena* de Eurípides corresponde a la etapa de los νόστοι. Cuando Menelao naufraga en Egipto se encuentra con la verdadera Helena y se entera de que quien fue a Troya no es ella sino un fantasma. Fingen la muerte de Menelao para que el rey Teoclímene permita a Helena rendirle honras en el mar, pero así ella logra huir. Se anticipa que Helena será inmortal y que Menelao irá a la isla de los bienaventurados.
- *Agamenón* de Ésquilo se centra en el νόστος del rey de reyes, que parece feliz hasta el arribo mismo a Argos. Su cautiva Casandra, en delirio, anticipa la matanza sin que nadie le entienda

del todo ni le crea. Clitemnestra mata a su esposo y a la joven, botín de guerra, y justifica su acción.

- *Coéforos*, también de Ésquilo, presenta el retorno de Orestes, que llega de incógnito con su amigo Pílates. Reconocido por Electra, le expone su plan. Fingen la muerte de Orestes para ser recibidos como mensajeros por Clitemnestra. El joven mata a Egisto, amante de la reina, y, luego de dudar, a su madre. Huye, perseguido por las Erinias, para que Apolo lo purifique en Delfos.
- *Electra* de Sofocles, que tiene el mismo asunto.
- *Electra* de Eurípides es pieza paralela a *Coéforos*; es decir, presenta el mismo asunto con distinto argumento y, en parte, responde a Ésquilo en lo que respecta al pasaje del reconocimiento de Orestes por parte de Electra. Mediante la figura de los Dioscuros, hermanos de Helena y de Clitemnestra, se anuncia la boda de Electra con Pílates y la futura absolución de Orestes.
- *Orestes* de Eurípides se ubica seis días después de la muerte de Clitemnestra y Egisto en manos de Electra, Orestes y Pílates. Los asesinos, presos, aguardan la decisión de la asamblea argiva. Llegan Menelao y Helena. Como los hermanos son condenados, deciden vengarse de sus tíos y matan a Helena; y antes de que maten a Hermíona, hija de Helena y de Menelao –nombre ahora famoso por el personaje de *Harry Potter*– el dios Apolo soluciona todo: rescata a Helena, quien sube al cielo, anticipa el indulto de Orestes, su boda con Hermíona y la de Electra con Pílates.
- *Euménides* de Ésquilo retoma el matricidio para presentar cómo Orestes, perseguido por las Erinias, es absuelto por el voto de Atenea, en tanto las diosas de la venganza se tornan en benévolas (Εὐμενίδες) para la ciudad.
- *Ifigenia en Táuride*, de Eurípides, se ubica después del fin de la guerra de Troya y del retorno y muerte de Agamenón, cuando Orestes ya es mayor. Aquí se recoge una de las tantas versiones relativas a que Ifigenia no fue, en realidad, sacrificada en Áulide, sino sustituida por una res o salvada al aparecer en escena una fiera o preservada por Artémide. En Táuride (Crimea), la joven ejerce como sacerdotisa y debe sacrificar a todo

navegante que llegue allá; pero huye a Grecia con la estatua de Artémide cuando los que llegan son Orestes y su amigo Pílates.

- *Andrómaca*, del mismo dramaturgo, es una pieza ubicada temporalmente después del retorno de los héroes y espacialmente en Ftía de Tesalia, donde reina Neoptólemo. Andrómaca dio un hijo a éste; pero Hermíona, la esposa legítima, quiere matar a la concubina, a quien acusa de haberla hecho mágicamente estéril y de haberle arrebatado el marido. La ayuda Menelao. Pero es el anciano Peleo quien evita la matanza. Orestes, por su parte, salva a Hermíona del suicidio, se la lleva a Delfos y allí hace matar a Neoptólemo. Peleo es consolado por Tetis, quien anuncia que Andrómaca desposará a Héleno y que el hijo bastardo de Neoptólemo dará origen a la dinastía Eácida, por ser Éaco el padre de Peleo.
- *Odisea* es el poema épico que se explaya en los diez años que le implicó a Odiseo su el retorno a Ítaca. En ella se incluyen el retorno funesto de Agamenón, los regresos felices de Néstor y de Menelao, el relato de la caída de Troya mediante el engaño del caballo de madera, al que ya hicimos referencia y los numerosos obstáculos del viaje; entre ellos son los más famosos el episodio del ciclope Polifemo, el de las aves sirenas, seductoras y asesinas, el de los monstruos devoradores, Escila (la mujer cuyos perros comen todo lo que alcanzan) y Caribdis (la que absorbe todo lo que flota cerca de sí), el de la maga Circe y el de la ninfa Calipso. Es el poema del reencuentro, motivo literario reiterado: el héroe reencuentra su patria, a su perro, a sus fieles criados, a su hijo, a su fiel esposa, a su padre. Es el fin de la guerra, el disfrute de la paz en familia.

Claro está que el mito troiano no se ha limitado al ámbito de la tragedia. Un orador sofista como Gorgias le ha dedicado el *Encomio de Helena*, en el pretende quitar a Helena su mala fama: alega su linaje divino, su belleza extraordinaria; dice que, ya raptada o seducida, cumplió el designio del destino: en ambos casos, el culpable es el raptor o seductor; si la movió el amor, éste surge de la visión y es irrefrenable porque el amor es un dios. Por otra parte, Teócrito, el poeta alejandrino, compone en su Idilio 18 un *Epitalamio de Helena*, poema etiológico que es utilizado para conmemorar el culto espartano a Helena Platanitis o Dendritis, nombre debido a la isla fluvial Platanistas, colmada de árboles (*déndra*).

La comediografía no se quedó fuera; por ejemplo, el siracusano Rintón (s. III a.C.) compuso dramas que él llamó ‘hílarotragedias’, de cuyos títulos conservados tenemos algunos que aluden a este mito, como ser *Ifigenia en Áulide*, *Ifigenia en Táuride* y *Orestes*; como no se conservan, sólo podemos conjeturar que se trata de parodias de tragedias, probablemente las homónimas de Eurípides.

Obviamente, la filología alejandrina dedicó gran esfuerzo a Homero. Ya Demetrio Falereo escribió un *Περὶ Ἰλιύδοϋ*, además de otro tratado sobre la *Odisea* y uno sobre Homero. Los sabios de Alejandría, Zenódoto, Aristófanes de Bizancio y Aristarco, hacen crítica textual, comentario filológico y lingüístico de los poemas. Lo mismo hace Crates de Malo, en la escuela de Pérgamo, estoica y alegorista.

Entre los autores de la época imperial, llamamos la atención sobre Dion de Prusa o Dion Crisóstomo (s. I d.C.), porque entre sus varios tratados hay uno titulado *Sobre el arco de Filoctetes*. En él, Dion compara las tres piezas que a este asunto dedicaron Ésquilo, Sofocles y Eurípides, señalando algunos datos teatrales de las piezas y destacando el valor retórico de la de Eurípides. Asimismo, los *Diálogos de los dioses* de Luciano de Samósata (s. II) tocan varios aspectos del mito troyano, como por ejemplo el detalle de Paris en el juicio de la manzana, en el que el héroe se muestra cada vez más interesado en las diosas que pretenden seducirlo (Diálogo XX), fundado en el pasaje de *Iliada* 24: 25-30; o la charla entre Zeus y Ganimedes, quien insiste ingenuamente en retornar a su rebaño mientras el dios le habla acerca de las nuevas funciones del joven una vez raptado (IV). Ambos episodios han sido representados por el arte pictórico: el juicio, por ejemplo, aparece en una vasija del s. VI a.C. y en sendas obras de Rubens (1577-1640) y de Enrique Simonet (1866-1927); el de Ganimedes en copas y vasijas antiguas y en varias pinturas modernas, que luego mencionaremos.

Estas fuentes tardías son las que relatan episodios menores, como la persecución por parte de Aquileo a Troilo, hijo menor de Príamo, que abrevaba sus caballos en una fuente junto a su hermana Políxena, de la que Aquileo, según una versión, se enamora.

Debemos hacer referencia, dentro de ese *corpus*, a las llamadas *Posthoméricas* de Κόϊντος, Quinto de Esmirna, autor ubicado en el s. IV. La importancia de esta obra radica en que recoge, de multitud de fuentes, incluso latinas –hay semejanzas con la *Eneida* de Virgilio– los datos posteriores al punto final de la *Iliada*. Su intención es completar

el ciclo troyano. Los catorce libros de su epopeya suman ocho mil setecientos setenta versos épicos. A lo largo de ellos, a partir de la muerte de Héctor, se suceden la ayuda de las amazonas y la muerte de Pentesilea en manos de Aquileo ; el socorro de los etíopes y la muerte de Memnón, también bajo las armas del Pelida; luego la muerte del mismo Aquileo, herido por un dardo en un talón; el lamento de Tetis, los juegos en su honor, la disputa entre Ayante y Odiseo y la entrega a este último de las armas del jefe de los mirmídones; la locura y el suicidio de Ayante por esa razón; la continuación de la lucha y el ingreso de Neoptólemo a la batalla; la muerte de Paris; la estratagema del caballo de madera sugerida por Odiseo el astuto; captura de Sinón, que finge confesar la huida de los aqueos; ataque por parte de los escondidos (treinta según Quinto) y de los aqueos que retornan; huida de Eneas, auxiliado por Afrodita; reparto del botín, sacrificio de Políxena, hija menor de Príamo, y promesa de Zeus: a pedido de Atena, los griegos tendrán un regreso funesto por haber violado Ayante de Oileo a Casandra en el templo mismo de la diosa.

Del siglo V o del VI data la *Toma de Ílion* (Ιλίου ἄλωσις), del poeta egipcio Trifodoro, en seiscientos noventa y un hexámetros. Similar a la obra de Quinto, presenta el engaño mediante el caballo de madera y la destrucción de la fortaleza. De la misma época es *El rapto de Helena*, un poema atribuido a Coluto de Licópolis y que consta de trescientos noventa y cuatro hexámetros¹⁰. Se centra en la disputa que las diosas Atena, Afrodita y Hera tienen durante el banquete de bodas de Tetis y Peleo; están presentes la Persuasión y la Discordia: esta última arroja una manzana del Jardín de las Hespérides, pretendida por las tres diosas; Zeus hace traer a Paris para que juzgue la belleza de las diosas y otorgue la manzana a la más bella; el poema se detiene en los preparativos de las diosas y en la búsqueda de Paris por parte de Hermes; Atenea le promete valor y triunfo bélicos; Hera le asegura poder y señorío; Afrodita, en cambio, le promete a Helena y logra un inmediato éxito. Luego, el poema narra el viaje de Paris a Esparta, la aceptación de Helena, deseosa de conocer Troya, su fuga, el llanto de Hermíona y su aviso a Menelao, que está en Creta; y la obra concluye con la llegada de Helena a Troya y el lamento de Casandra por los dolores que sobrevendrán.

¹⁰ Sobre este autor, Cf. ALESSO (2002) y la bibliografía incluida.

La literatura bizantina, a lo largo de los mil años que corren entre los siglos V y XV, menciona el nombre de Helena unas ochocientas veces, el de Troya o Ílion más de quinientas. Este es el resultado que arroja la búsqueda mediante el *Thesaurus linguae Graecae*, es decir, el *corpus* textual en formato electrónico; dicho resultado sugiere la constante presencia del mito troyano en la literatura, al menos, como mención. El tardío medioevo bizantino de los ss. XIV y XV ofreció en verso la *Ilíada* de Constantino Hermoniakós y los poemas anónimos *Guerra de Troya* y *Aquileida*.

Para citar simplemente algún ejemplo de esos centenares de referencias, tenemos un poema de la *Antología palatina* 15: 12, debido a León el filósofo o el matemático o el heleno, erudito del s. IX, en el que dice rechazar las bellotas que comen los hombres animalizados por Circe, el loto que comen quienes se olvidan de su patria y la melodía engañosa de las sirenas, pero sí quiere el μῶλυ, la flor divina que protege de los pensamientos malos y de los tirones de los sentidos¹¹.

Dice el texto¹²:

Εὖγε, Τύχη, με ποιεῖς ἀπραγμοσύνη μ' Ἐπικούρου
 ἠδίστη κομέουσα καὶ ἡσυχίη τέρπουσα.
 Τίπτε δέ μοι χρέος ἀσχολίης πολυκηδέος ἀνδρῶν;
 Οὐκ ἐθέλω πλοῦτον, τυφλὸν φίλον, ἀλλοπρόσαλλον,
 οὐ τιμάς· τιμαὶ δὲ βροτῶν ἀμενηνὸς ὄνειρος·
 ἔρρε μοι, ὦ Κίρκης δνοφερὸν σπέος· αἰδέομαι γὰρ
 οὐράνιος γεγαῶς βαλάνους ἅτε θηρίον ἔσθειν·
 μισῶ Λωτοφάγων γλυκερὴν λιπόπατριν ἐδωδὴν,
 Σειρήνων τε μέλος καταγωγὸν ἀναίνομαι ἐχθρῶν·
 ἀλλὰ λαβεῖν θεόθεν ψυχοσσόον εὐχομαι ἄνθος,
 μῶλυ, κακῶν δοξῶν ἀλκτῆριον· ὧτα δὲ κηρῶ
 ἀσφαλῆως κλείσας προφυγεῖν γενετήσιον ὀρμὴν.
 Ταῦτα λέγων τε γράφων τε πέρας βιότοιο κιχείην.

En hexámetros dactílicos imita a Homero y su significado es:

¡Bien, Fortuna, me haces nutrir la muy placentera
 abstención de Epicuro y disfrutar de la tranquilidad.

¹¹ Sobre este sabio Cf. LEMERLE (1971: 148-176). En cuanto al pasaje de la *Odisea*, Cf. CAVALLERO (1985) y CAVALLERO (1998).

¹² BUFFIÈRE (1970: 128).

¿Qué necesidad tengo de la muy penosa ocupación de los hombres?
 No quiero riqueza, amiga ciega, que va a uno y a otro,
 no quiero honras: las honras son sueño inconsistente de los mortales;
 muérete, antro oscuro de Circe: pues me avergüenza,
 habiendo llegado a ser celestial, comer bellotas como una fiera;
 odio el dulce alimento de los Lotófagos, que hace abandonar la patria,
 y reniego del canto seductor de las Sirenas enemigas;
 en cambio, ruego tomar de los dioses la flor salvadora del alma,
 el *môly*, protección contra malas reputaciones, y, cerrando con cera
 sólidamente los oídos, rehuir el impulso engendrador.
 Diciendo y escribiendo esto, ojalá alcance el término de la vida.

El filósofo, aludiendo a diversos pasajes de la *Odisea*, rechaza la vida pública, la riqueza, la vanidad de las honras, las costumbres que animalizan al hombre, lo que hace olvidarse de lo importante o distrae de los objetivos, aquello que da mala fama, el sexo que ata a lo mundano. Es un ideal monacal. Probablemente el *môly* represente aquí la reflexión filosófica. Pero resulta interesante ver cómo un monje, un filósofo, conoce detalles del canto épico pagano y ya milenario y sabe que su público también los conoce.

Por otra parte, el poema recoge elementos de la *Odisea*, que ha tenido más éxito que la *Ilíada* en la tradición artística, quizás porque se sintió a Odiseo más cercano al hombre común (como ya prefiere él ser en *República* 620 A de Platón, donde pide reencarnarse cual hombre común; y como lo sugiere la *Odisea* misma al iniciar su canto con el término ἄνδρα¹³) o por el entretenimiento surgido del relato de viajes. La figura de Odiseo tempranamente representó a la del hombre engañador. Basta citar al obispo Liutprando de Cremona, del s. X, quien en su *Informe de la embajada a Constantinopla*, al describir al emperador Nicéforo Focas dice que es “atrevido por su lengua, un zorro por la astucia, un Ulises por el perjurio y la mentira”¹⁴. En 1531, Thomas Elyot publicará su ensayo *Gobernador*, en el que Odiseo aparece como modelo del político.

Si pasamos al ámbito latino, ya en el s. III a.C. el liberto Livio Andronico (c. 284-204 a.C.) compuso en verso saturnio una adaptación de la *Odisea* (240 a.C.) de la que quedan sólo cincuenta líneas; una sola, en cambio, resta del *Carmen Priami*, *Poema de Príamo*, citado por

¹³ Véase DE JONG (2001: 6).

¹⁴ Cf. NOCTO (1994: 5).

Varrón, centrado quizás en la *Ilíada*. Alusiones al mito troyano hay numerosas en la poesía clásica, como la de Propercio en *Elegías* II 13: 38 y 46 ss. (“Phthii viri” y llanto de Néstor por la muerte de Antíloco), la de Ovidio en *Amores* I 9, que menciona al Reso del canto X de la *Ilíada*, al dolor de Aquileo por Briseide, a Andrómaca y Héctor y a la locura de Casandra (vv. 22 ss.); la de Juvenal en *Sátiras* X 245 ss. que alude a los lamentos de Néstor y de Peleo por la muerte de sus respectivos hijos. La llamada *Ilias latina*, atribuida a Beblio itálico y ubicada en la segunda mitad del siglo I d.C., es una abreviación de ambas epopeyas homéricas en mil setenta hexámetros; de ella deriva el *Libro de Alexandre*. Del mismo siglo I es la *Aquileida* de Publio Papinio Estacio (c. 40-96), en dos libros pero inconclusa (quedan mil doscientos versos). Se centra en la figura de Aquileo, especialmente en su infancia con el centauro Quirón y su estada en la corte de Licomedes –detalle al que volveremos–, pero llega hasta su viaje a Troya, conducido por Odiseo y Diomedes.

Por otra parte, Dictis de Creta (s. IV), en su *Diario de la guerra de Troya*, y Dares el frigio (s. VI), en *Historia de la destrucción de Troya*, se ocuparon de parafrasear en latín la tradición homérica con numerosas innovaciones y noticias ajenas a Homero. Su peso fue muy grande en todo el medioevo occidental; por ejemplo, en el *Roman de Troie* de Benito de San Mauro (traducido como *Historia troyana polimétrica* hacia el año 1270) y en la *Historia destructionis Troiae* de Guido de Colonna (c. 1287).

De una y otra líneas, la apogada y la alejada de Homero, derivan la *General Estoria* de Alfonso X y las *Sumas de historia troyana*. Cabe mencionar, todavía en el ámbito latino, los *Origines* de Isidoro de Sevilla (c. 630), obra conocida como *Etimologías*, que menciona varias veces a *Ulixes* y *Achilles*, señala el rapto de Helena por Paris como un hito en el desarrollo de las edades (V 39, 12) y también hace referencia a Tros, Troya y Ganimedes (IX 2, 67; XIV 3, 41).

Tan solo en el s. XIV códices griegos de la obra homérica llegaron a manos de los humanistas Boccaccio y Petrarca; de ellos surgieron versiones latinas de la *Ilíada* y de la *Odisea* debidas a Leoncio Pilato, c. 1360, de la que deriva otra versión, parcial, de la *Ilíada* debida a Pier Candido Decembrio, c. 1446. Una copia de esta traducción pasó al Marqués de Santillana y es fuente de la traducción española de Pedro González de Mendoza.

Fue necesario aguardar a que los occidentales volvieran a estudiar el griego para que el mito troyano fuera conocido directamente desde el griego de los manuscritos bizantinos y no a través de traducciones o de reelaboraciones latinas. Desde el Renacimiento, pues, y más aún desde el Neoclasicismo, Homero fue editado, estudiado y traducido a las lenguas modernas desde el griego mismo. La *editio princeps* de la *Ilíada* y de la *Odisea*, es decir, la primera edición impresa occidental, se debe a Demetrio Calcóndilas, fue hecha en Florencia y data de 1488.

Desde entonces el mito ha sido tratado por diversos autores. Baltasar Gracián (1601-1658), como ejemplo del barroco, tomó la estructura de la *Odisea* como alegoría de la peregrinación espiritual del ser humano, en su novela *El criticón*. En ella se recomienda leer la *Odisea* para aprender a escapar de los monstruos del mundo, utilizando la experiencia, la prudencia y la astucia.

En el caso del drama, siempre pudieron influir autores romanos, como Séneca, quien entre sus diversas tragedias de asunto griego compuso una titulada *Troyanas* y otra *Agamenón*. Jean Racine (1639-1699), por ejemplo, además de su *Fedra* y su *Edipo*, compuso una *Andrómaca* (1667) y una *Ifigenia* (1674), que corresponden al mito que nos ocupa. Pierre Corneille (1606-1684) compuso un *Edipo*, *El vellocino de oro* y una *Medea*, pero ninguna centrada específicamente en el mito troyano. Por su parte, William Shakespeare (1564-1616) tiene varias tragedias vinculadas con la historia o la mitología antiguas, tales como *Tito Andronico*, *Julio César*, *Antonio y Cleopatra*, *Coriolano*, *Timón de Atenas*; pero sobre la base de relatos medievales y renacentistas también compuso una titulada *Troilo y Crésida* (1602), una historia de amor que tiene al hijo de Príamo como personaje (Cf. *Ilíada* 24: 237) y a la hija de Calcante, llamada Criseide en Homero, como su amante, la cual en esta pieza es canjeada por Anténor, que había sido apresado por los griegos; pero una vez en el campamento griego, Crésida se enamora de Diomedes, por lo que Troilo promete una cruenta venganza contra los invasores. Además de esta trama, la pieza presenta cómo Néstor y Odiseo convencen a Aquileo para que retorne a la pelea. Y ya en 1805-7, Heinrich von Kleist (1777-1811) compuso su tragedia *Pentesilea*, en la que la amazona enamorada de Aquiles, en un sueño de locura, mata a su amado y, al volver en sí, se suicida.

En 1955 el célebre estudioso Robert Graves (1895-1985) publicó una novela titulada *La hija de Homero*. Se inspiró para ello en una

teoría de Samuel Butler, quien opinaba que en la composición de la *Odisea* había intervenido una princesa siciliana. Graves recrea en ellas los poemas homéricos con muchas alusiones combinadas, generando un texto de tono cotidiano, costumbrista, paródico y, en muchos pasajes, cómico. El personaje central es una princesa italiana llamada Nausícaa, quien con su astucia logra evitar la usurpación del trono que ocupa su padre y evitar la muerte de dos hermanos, amén de soslayar un matrimonio indeseado gracias a la ayuda de un noble cretense que había naufragado en las costas sicilianas.

También Emilio Isgrò (1937-) compuso una novela titulada *Po-lifemo*, que data de 1989, y Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999) escribió en 1949 una *Ifigenia*, en la que incluye variantes tomadas de Pausanias y de Estesícoro, como que Ifigenia es hija de Helena y de Teseo, por lo que Menelao se alegra de que muera. Esta novela se centra en la muerte de Ifigenia pero sin patriotismos ni militarismos, con una crítica del autoritarismo y una sátira contra los políticos que buscan su ambición personal disfrazándola de razón de estado. Es original el papel de Odiseo, que aparece como demagogo pero acaba defendiendo a Ifigenia¹⁵. También Álvaro Cunqueiro (1911-1981) redactó una novela sobre el mito troyano, titulada *Las mocedades de Ulises* (1960), un relato fantástico que reúne personajes y hechos en anacronía legendaria. Christa Wolf (1929-) redactó una novela, *Cassandra* (1983), en la que la sacerdotisa es la única voz, como en la *Alejandra* de Licofrón. Cassandra prevé su muerte. También podemos mencionar *Los motivos de Circe* (1988), de Lourdes Ortiz (1943-), relatos cortos que tienen como personajes a mujeres de la Biblia (Eva, Salomé), del arte plástico (la Gioconda) o de Homero (Circe, Penélope). El relato de Moncho Alpuente (1949-), *La órbita de Ulises* (1994), alude en su título al viaje de un astronauta ruso, Yuri Ulishin, quien al momento de regresar encuentra que su base pertenece a un estado islámico, algo así como una Ítaca invadida. El 1998, Colleen McCullough (1937-) publicó *La canción de Troya*, novela en la que relata no sólo el asunto de la *Ilíada* sino los episodios previos de la guerra, con la particularidad de que son los mismos personajes quienes llevan adelante el relato.

En realidad, varios aspectos de la mitología grecolatina han tenido un notorio resurgimiento a lo largo del siglo XX, aunque ya lo había

¹⁵ Cf. LENS TUERO-CAMACHO ROJO (2003: 101-106).

tenido también en el siglo anterior¹⁶. Así, Jean Anouilh (1910-1987) compuso su *Eurídice* (1941) y su *Antígona* (1942); el italiano Corrado Alvaro (1895-1956) *Larga noche de Medea* (1949); el inglés Sidney Keyes (1922-1943) *Minos de Creta: piezas y relatos*; Jean Cocteau (1889-1963) es autor de un *Orfeo* (1926), un *Edipo rey* (1928) y una *Antígona* (1948); el mexicano Ignacio Arriola Haro (1930-1990) compuso una *Medea* (1988). Jean Giraudoux (1882-1944) escribió un *Anfitrión* 38, como trigésimo octava versión del asunto centrado en Alcmena y su esposo Anfitrión, pero también una deliciosa aunque trágica obra de teatro titulada *La guerra de Troya no tendrá lugar* (1935) que corresponde a nuestro tema. En ella, el dramaturgo pone en escena el tiempo anterior al inicio de la guerra, cuando ha ocurrido el rapto de Helena pero todavía no tuvo consecuencias. Todo ello sirve para plantear una reflexión sobre la utilidad o inutilidad de la contienda bélica. Los troyanos la defienden, contra la opinión de Héctor y de las mujeres, incluida la misma Helena, que acaba renunciando a su amor para evitar la guerra. Héctor logra un acuerdo diplomático con Odiseo, a pesar de que son los intereses y no Helena los que mueven la guerra, pero finalmente un poeta es quien provoca el trágico estallido y el fracaso del sentido común. Giraudoux presenta esta obra en 1935, previendo la II Guerra Mundial. Es un texto muy innovador, en el que el mito, totalmente re-creado, busca nuevamente aleccionar y orientar.

Ciriaca Morano ha escrito un trabajo titulado “El resurgir de lo mítico en la literatura contemporánea: diversos procedimientos de acceso al mito”, que data de 1982. En este artículo, la estudiosa señala cómo en un mundo supuestamente ‘desmitificador’ como el contemporáneo, no sólo se crean nuevos mitos sino que se recrean los antiguos. Aparecen mitos políticos, mitos filosóficos como el de la intuición, el subconsciente, la espontaneidad, el primitivismo ingenuo. Según Morano, el mito griego subsistió porque, al racionalizarse mediante la filosofía y el evemerismo, logró adquirir una aplicación universal e intemporal, más allá del origen local y la circunstancia histórica. El mito griego es polifacético porque consigue una síntesis de lo intuitivo y lo racional, de lo religioso y lo profano, de lo clásico y lo progresista. Todo esto permite actualizar el mito y reinterpretarlo, intelectual o poéticamente.

¹⁶ TORTOSA (1998) se dedica a estudiar el mito clásico en la poesía española del s. XVIII, pero se centra en los mitos de Adonis y de Hero y Leandro, que no pertenecen al ciclo troyano.

Esta erudita ejemplifica lo sostenido mediante el mito de Odiseo, estudiado previamente por Standford¹⁷. Se remonta a Alfred Tennyson (1809-1892), quien en 1833 escribe su *Ulises*, poema parnasiano en el que el autor destaca la energía, la voluntad, la aventura, sin interesarse por el deber ni por lo útil, y en el que el mito es un recurso formal y ornamental. Los simbolistas recurrieron al mito para ofrecer valores universales mediante un formato ordenador con significado simbólico, muchas veces innovador: ellos fueron Mallarmé, Valéry, Elliott, Pound.

Vinculado con ellos está el innovador relato de la novela *Ulises*, del irlandés James Joyce (1882-1941), aparecido en 1922. Se han estudiado los paralelos de esta narración con los de la *Odisea*, que no resultan evidentes para quienes no tienen muy presente a Homero. Ponemos nosotros como ejemplo que *môly*, el nombre de la planta mágica usada por Odiseo para preservarse del daño de Circe, se adapta en Molly como nombre de la infiel esposa del protagonista Bloom (apellido que significa 'flor'), quien se vincula con la homérica Penélope, esposa fiel de Odiseo. Con paralelismos y contrastes, con innovaciones lingüísticas y redaccionales, con el andar de apenas un día en el 1904 de Dublín, Joyce usa el mito para presentar al héroe de su tiempo, el multifacético hombre contemporáneo, solitario, pero con un final esperanzado.

La *Odisea* de Nikos Kazantzakis (1883-1957) es también citada por Morano pero, como en el caso anterior, nos apartamos un poco de su análisis. Se trata de algo en parte similar al *Ulises* de Joyce, porque su personaje es también un viajero, como lo fue el mismo autor, pero este Odiseo se va de su Ítaca porque la patria, que no lo recibe amistosamente, se le hace una prisión; recorre mares, países, continentes, hasta la Antártida misma, para hacer la hazaña heroica de encontrarse a sí mismo y de buscar a Dios; es un pensador que transita también por un camino interior, ascético; cambia el interés del hacer político por el interés de 'ser' hombre, en su libre soledad hasta la muerte. Además, esta *Odisea* es un poema de 33.333 versos decaheptasílabos, es decir, tres veces más larga que la homérica, en la versión completa primera aparecida en 1927; sin embargo, llega a contar 42.500 versos en reescrituras posteriores, culminadas en 1938. Se la ha calificado de barroca por esta desproporción y por la cantidad de elementos acumulados¹⁸; pero esto

¹⁷ STANDFORD (1954).

¹⁸ CASTILLO DIDIER (2006-2007: 24).

es característica de la epopeya, como bien señaló Oscar Ramos¹⁹, dado que en la épica todo tiene proporciones ingentes: el espacio, los escenarios, el número de personajes, los temas. Kazantzakis mostró un héroe ‘popular’ en el sentido de que apunta a un hombre como cualquiera, empleando para ello no sólo una ortografía simplificada sino también populismos pero mezclados con neologismos y con compuestos de sabor homérico. El mismo poeta comentó así su obra:

Para mí la *Odisea* es el esfuerzo épico, dramático, del hombre contemporáneo, que vive cada momento de la lucha diaria persiguiendo las más atrevidas esperanzas para buscar la salvación, la liberación. ¿Cuál liberación? No lo sabe. Al actuar la va creando de continuo, con sus alegrías y sus amarguras, con sus fracasos y desencantos: luchando. El hombre contemporáneo que vive profundamente su tiempo, en forma consciente o inconsciente, libra este combate²⁰.

A diferencia de Joyce, el efecto final de la gran epopeya de Kazantzakis es la desesperanza.

Volvemos al eje del trabajo de Morano para mencionar que el teatro moderno toma el mito griego con insistencia, como ya lo hemos dicho. Ella menciona varias obras, de las que extraemos aquellas que se vinculan con el mito troyano y agregamos otras no incluidas en ese estudio, algunas tratadas por Fernando García Romero (quien reúne abundante bibliografía)²¹ u otros estudiosos:

- *Electra* (1901) de Benito Pérez Galdós (1843-1920), drama en cinco actos, en el que Electra es una joven de padre desconocido, que se enamora de Máximo; cuando le dicen que pueden ser medio-hermanos, ella se refugia en un convento, pero el fantasma de su madre Eleuteria le revela que no debe temer el incesto.
- *Filoctetes* (1906), de Rudolf Pannwitz (1881-1969)²²;
- *El arco de Filoctetes* (1909), de Karl von Levetsows (1886-1982);
- *El arco de Odiseo* (1914), de Gerhart Hauptmann (1862-1946), premio Nobel en 1912; el drama presenta una Alemania

¹⁹ RAMOS (1988).

²⁰ KAZANTZAKIS (1943: 1028) *apud* CASTILLO DIDIER (2006-2007: 31-32).

²¹ GARCÍA ROMERO (1999).

²² Cf. LEFÈVRE (1997).

destruida a través de una Penélope que debe defenderse y de un Odiseo sin reino pero que recupera su energía;

- *Nausica* (1919), de Joan Maragall (1860-1911), cita pasajes de los cantos 6 y 7 de la *Odisea*; su Ulises es homérico, hábil, seductor, elocuente, nostálgico de la patria y de la familia;
- *A Electra le sienta bien el luto* (1931), de Eugenio O'Neill (1888-1953), en la que dos hermanos, Lavinia y Orin, creen vivir una desgracia hereditaria y por ello renuncian al amor;
- *Electra* (1937) del ya mencionado Jean Giraudoux (1882-1944), donde la joven está obsesionada por la verdad;
- *Nausica* (1937), de Sebastián Juan Arbó (1902-1984);
- *Nacimiento de la Odisea* (1938), de Jean Giono (1895-1970), que presenta a Odiseo como un viejo mentiroso que inventa relatos para esconder sus aventuras con mujeres; un guitarrista hace baladas con ellos; Odiseo muere accidentalmente en manos de su hijo, reelaborándose así el mito de Telégono;
- *Las moscas* (1943), versión del mito de Electra por Jean Paul Sartre (1905-1980), orientada a destacar la libertad en medio de la ocupación de Francia por los nazis;
- *Los Atridas* (1941-1944), del ya mencionado Hauptmann, tetralogía al estilo del drama del s. V a.C., formada por *Ifigenia en Delfos*, *Ifigenia en Áulide*, *La muerte de Agamenón* y *Electra*; en estas piezas retoma el tema del destino y la libertad del hombre;
- *El malentendido* (1944), de Albert Camus (1913-1960), quien además escribió *El mito de Sísifo* (1942) y *El hombre rebelde* (versión de Prometeo, 1951); en *El malentendido* aparece una Clitemnestra a la inversa, pues ella mata a su hijo²³;
- *La vuelta de Ulises* (1946), de Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999), centrada más en Telémaco, que busca formar su personalidad mediante la aventura, como un segundo Odiseo²⁴. Ulises aparece minimizado en lo real y magnificado por la fama y la nostalgia. Prefiere pasar por impostor antes que poner en

²³ Cf. GARCÍA PÉREZ (2009).

²⁴ Cf. LENS TUERO-CAMACHO ROJO (2003: 97-100)

peligro a su hijo, lo cual le da cierta grandeza. Telémaco madura y logra ser él mismo, más allá de su padre.

- *Filoctetes. Tras el drama de Sofocles* (1948), de Bernt von Heiseler (1907-1969); allí, ante los resultados de la segunda guerra mundial, el mito sirve de recurso para presentar el tema de la libertad del alma, la voz del ser que busca la verdad²⁵;
- *Electra Garrigó* (1948) del dramaturgo cubano Virgilio Piñera (1912-1979), que la compuso en 1941; en esta pieza, Agamenón es un viejo borracho e inútil engañado por su esposa Clitemnestra Plá, la cual, sobreprotectora de su hijo Orestes, es envenenada por éste para poder evadirse, mientras que la descreída Electra termina sumida en la soledad;
- *Los Atridas* (1951), de José Martín Recuerda (1926-2007), que reelabora el mito ambientado en la Andalucía de posguerra;
- *La tejedora de sueños* (1952), de Antonio Buero Vallejo (1916-2000), que presenta una Penélope gustosa de ser pretendida, amada por Anfino, a quien mata el brutal Odiseo como a los demás pretendientes, por lo que Ulises no puede recuperar el amor de su esposa. El título alude al detalle de que Penélope, para postergar su elección entre los pretendientes, tejía y destejía un sudario para su suegro; el mismo nombre Penélope deriva del sustantivo griego *péne*, ‘tejido, trama’, y del verbo *lopáo*, ‘perder la corteza’, de modo que se refiere metafóricamente a este deshacer el tejido. En realidad, toda la obra de Buero menciona lugares y dioses griegos, alude a ritos y costumbres, menciona pasajes literarios y personajes históricos de la Grecia clásica, especialmente en su ensayo *La tragedia, el concepto de lo trágico*; pero en *La tejedora de sueños* el mito aparece en todo el desarrollo. Penélope, prima de Clitemnestra y de Helena, dice no haber visto nunca a esta última, a la que llama “animalillo satisfecho”, “mujerzuela”, “perdida”, con una “vida de crápula continua”. Son personajes los homéricos Filetio y Eumeo, pero Euriclea aparece ciega y casi sorda, los pretendientes son sólo treinta y, dada la ruina económica del palacio, quedan no más de cinco. Telémaco está enamorado de Dione, ésta de Anfino y éste de Penélope, en una serie de insatisfacciones por falta de

²⁵ Cf. LEFÈVRE (1994).

correspondencia en el amor. Se podría tomar el destejer como una metáfora de la carencia de vida sexual, si tenemos en cuenta un pasaje de *Nubes* de Aristófanes, v. 53, en el que la frase “apretaba el tejido” parece aludir a ese ejercicio²⁶; asimismo, el arco “fuerte y flexible a la vez” también parece metáfora del órgano sexual. Ulises aparece rejuvenecido, pero desconfía de Penélope, la espía como en una comedia, es pragmático y se hace mezquino y cruel. Telémaco es un joven conflictuado por el desamor. La obra de Buero Vallejo destaca el desencanto de la espera inútil de Penélope, que se siente no querida²⁷;

- *Electra o la caída de las máscaras* (1954), de Marguerite Yourcenar (1903-1987), quien además compuso *El misterio de Alcestes* (1963) y *¿Quién no tiene su minotauro?* (1963). En su *Electra* Yourcenar indaga en las pasiones que se esconden tras la supuesta justicia de la venganza: un Píldes que ayuda por amor a Electra, no por amistad con Orestes; un Orestes que satisface a su hermana pero no siente rencor por su madre;
- *Cassandra* (1954), de María Luisa Algarra (1916-1957);
- *Ulises o el retorno equivocado* (1957) de Salvador S. Monzó presenta a un soldado, Juan, que sobrevivió al campo de concentración gracias a que idealizó a su esposa, María; pero cuando regresa y se encuentra con un Telémaco temeroso por la ausencia de padre y a una mujer que no cumple con su ideal, acaba matándola;
- *El pan de todos* (1957), de Alfonso Sastre (1926-), quien ambienta la *Orestía* de Ésquilo en época contemporánea;
- *Filoctetes* (1958-64), de Heiner Müller (1929-1995);
- *La vuelta de Ulises* (1960), de J. M. Benet i Jornet (1940-);
- *Orestíada 39* (1960) de Antonio Martínez Ballesteros (1929-), que tuvo una versión posterior titulada *Electra o la soledad de la venganza* y una tercera versión llamada *Electra 39*. Ambienta el mito de Electra en una familia burguesa al final de la guerra civil española;

²⁶ Cf. CAVALLERO (2008: 125, n. 4).

²⁷ Véase LÓPEZ FÉREZ (2009: 15-41).

- *Ulises en la Argólida* (1962), de Nicolás Rubiò i Tudurí (1891-1981), tiene la originalidad de presentar a un hijo amante de su madre en vez de matricida y a un Ulises encargado por Atenea de detener los crímenes de la casa de Atreo: Ulises mata a Clitemnestra para evitar el matricidio y enseña a Orestes a navegar y gobernar;
- *La Odisea* (1965) de José Ricardo Morales (1915-) ofrece la ‘odisea’ que es la vida cotidiana en una ciudad moderna; un joven que debe sortear obstáculos para llegar a su trabajo mientras la esposa teje abrigos incesantemente;
- *Penélope* (1971) y *Egisto* (1971) de Domingo Miras²⁸ (1934); en la primera, publicada en 1995, sigue de cerca el texto de Homero, incluso en el lenguaje y la escenografía; pero Ulises es negativo y brutal y choca con el idealismo de Penélope; Telémaco es inseguro y reprocha a su madre la pasividad respecto de los pretendientes y, tras madurar, tampoco le sirve de refugio; Penélope invita a luchar por la libertad;
- *El llanto de Ulises* (1973), de Germán Ubillos Orsolich (c. 1940-);
- *Circe y los cerdos* (1974) de Carlota O’Neill (1905-2000), que alude, desde una posición republicana y feminista, a la guerra civil española;
- *Filoctetes* (1974), de Walter Jens (1923-)²⁹;
- *¿Por qué corres, Ulises?* (1974), de Antonio Gala (c. 1936), pieza en la que Odiseo, vanidoso y fanfarrón con Nausícaa como amante, sueña que su esposa Penélope le pide que regrese; así lo hace y entonces la encuentra vieja y con actitud altiva; tras recriminarle ella sus infidelidades, le pide que ceda el trono a Telémaco; Ulises comparte con su esposa la vejez, pero no el amor, mientras que el hijo, egoísta como su padre, sólo se interesa por la herencia;
- *Áyax* (1977), de Domingo Miras, es una adaptación de la pieza de Sofocles;

²⁸ Cf. GARCÍA ROMERO (1997).

²⁹ Cf. LEFÈVRE (2000) y (1996).

- *El retorno de Ulises* (1978) de Román Comamala (1921-2000), en la que aparece un Ulises envejecido, rechazado por Penélope que lo idealizó y lo fijó en su juventud; al aparecer como fracasado, Ulises es considerado impostor, no un héroe. Telémaco, por su parte, despreciado, se refugia en el narcisismo;
- *Odisea* (1979), de Manuel Martín Ayer (c. 1940-);
- *La Odisea* (1980), de Alberto Boadella (1943-);
- *Casandra* (1980), de Francisco Nieva (1924-);
- *Ulises no vuelve* (1983), de Carmen Resino (1941-), presenta la espera del retorno glorioso de un Ulises que, en realidad, es un desertor que fue escondido por su esposa, cínico y egoísta a diferencia del sincero pretendiente Quilón. Telémaco quiere huir de esa imagen falsamente perfecta que lo anula;
- El mismo título, *Ulises no vuelve* (1983), de Luis Riaza (1925-);
- *Orestía de Gibellina*, de Emilio Isgrò (1937-), trilogía que incluye *Agamenón* (1983), ambientada en las vísperas de la Segunda Guerra Mundial; *Coéforos* (1984), con el marco del desembarco yanqui en Sicilia, en 1943; y *Villa Euménides* (1985), que presenta una ciudad enloquecida como las Erinias, ubicada en el año 1954. Las tres piezas están unidas por la presencia de la tumba de Agamenón³⁰;
- *La Odisea* (1984), de Alberto Miralles (1940-2004);
- *Entre Troya y Siracusa* (1984), de Domingo Miras; reelabora *Las troyanas* de Eurípides;
- *Electra y Agamenón* (1986), de Lorenzo Píriz Carbonell (1945-);
- *Último desembarco* (1987) de Fernando Savater (1947-); en esta pieza aparece un Ulises que odia el mar, es astuto, dolo- so, se aprovecha de su atractivo con irresponsabilidad. Tanto él cuanto Penélope y Telémaco son humanos, con virtudes y defectos; quizás el más original es Telémaco, un joven intelectual desinteresado por la sucesión;
- *Aquiles ante los muros de Troya* (1989), de Germán Díez Barrio (1953-);

³⁰ Cf. CAMMAROSANO (2009).

- *Demasiado tarde para Filoctetes* (1990) del ya mencionado Alfonso Sastre, presenta a un tal Larrea, que usa el pseudónimo de Filoctetes para firmar panfletos antifranquistas y se halla exiliado en una isla lejana; ante la posibilidad de que se lo premie, un desdoblamiento de Ulises (el ministro de cultura y el psiquiatra) intenta convencerlo de que retorne. La pieza concluye con la muerte de este Ulises y el suicidio de ‘Filoctetes’;
- *Electra-Babel* (1991), de Lourdes Ortiz (1943-), pieza en un acto donde Electra está en la playa y desfilan como recuerdos diversos personajes con quienes ella entabla un “diálogo lírico” aunque ellos son como hombres de Babel, que hablan sin entenderse;
- *Muerte de Áyax* (1994), de Antonio Fernández Lera (1952-);
- *El informe: Llanto por los caballos de Aquiles* (1994), de Alberto Omar Walls (1943-); más allá de la alusión del título, la pieza se ocupa de un periodista que investiga la desaparición de un anarquista durante la dictadura;
- *Electra* (1994), del ya mencionado Heiner Müller;
- *Los bosques de Nyx* (1995), de Javier Tomeo (1932-), se centra en Penélope que declara ser ejemplo de fidelidad pero no cumple con sus palabras.
- *Martillo* (1996), de Rodrigo García (1964-), presenta el drama de Agamenón y Clitemnestra en una Micenas moderna llena de turistas;
- *Las voces de Penélope* (1996), de Itziar Pascual (1967-);
- *Agamenón vuelve a casa* (1999), de Raúl Hernández Garrido (1964-);
- *Si un día me olvidares* (2000), del mismo Hernández Garrido, que presenta el mito de Electra y Orestes en el marco de dictaduras latinoamericanas;
- *Aquiles y Penteseilea* (2002), de la ya mencionada Lourdes Ortiz, quien también compuso una *Fedra y Penteo*; la obra se funda en datos transmitidos por Quinto de Esmirna, Apolodoro, Diodoro Sículo y Juan Tzetzes, quienes señalan que Penteseilea, con otras amazonas, acude a ayudar a Troya tras la muerte de Héctor; Aquiles la mata pero se enamora de ella durante su agonía. Su

trama, pues, a diferencia de la de von Kleist, sigue más de cerca la tradición antigua y medieval;

- *Odiseo y Penélope* (2006), de Mario Vargas Llosa (1936-), pieza en la que Odiseo relata a Penélope sus viajes y aventuras y ella asume los papeles de Polifemo, Atenea, Calipso, Circe;
- *No me fastidies, Electra* (2009), de Antonio Aguilera Vita, con tono de comedia presenta a un erudito que plantea el tema de la mentira y un grupo de teatro escenifica el mito de los Atridas para ilustrar el tema, hasta quedar enfrentado con el erudito;
- *Los cantos de la sirena* (sin datos de publicación), de Ángel Camacho Cabrera (1935-);

Además, se debe mencionar el ensayo *Filoctetes o el tratado de las tres morales*, de André Gide (1869-1951), premio Nobel 1947, que traslada la problemática ética de Neoptólemo a Filoctetes mismo.

Si nos centramos en la literatura argentina, la mitología griega también dio asunto a varias obras. La amabilísima profesora Ángela Blanco Amores de Pagella dedica un capítulo de su libro *Nuevos temas en el teatro argentino* a lo que ella llama “El tema griego”³¹. Allí pasa revista a *Dido* de Juan Cruz Varela, obra inspirada en la *Eneida* de Virgilio; la *Antígona Vélez* (1951) de Leopoldo Marechal, a la que deberíamos añadir *El centauro* (1940) y *Las tres caras de Venus* (1966); *El mal amor*, de María Luz Regás y Juan Albornoz, que reelabora el mito de Fedra; *Medea* de Héctor Schujmann; *Un rostro antiguo en el arroyo Paycarabí*, de Mario Podestá (1924-); *Partenopeo* (1965) de César Magrini (1929-), inspirado en uno de los siete atacantes de Tebas; *Los dioses vuelven* (1958), de Malena Sándor (1913-1968); *La guerra en el Olimpo*, de Julio Dantas, etc. Vamos a detenernos un poco en aquellas obras que se vinculan con el mito troyano.

Entre ellas tenemos la pieza *Electra al amanecer* (1948) de Omar del Carlo (1918-1975), con la presencia de un coro de tres furias, el fantasma de Agamenón y una nodriza; en esta pieza Orestes prefiere olvidar y perdonar, pero su hermana lo induce al matricidio y él mismo acaba muerto por los remordimientos y Electra sumida en el vacío. Asimismo, Sergio de Cecco (1931-1986) adaptó el asunto de Electra en *El reñidero* (1962). Allí un caudillo, Pancho Morales, es asesinado

³¹ Cf. BLANCO AMORES (1965: 137 ss.).

supuestamente por Soriano, el amante de su mujer Nélide, y es vengado por sus hijos Elena, celosa de su madre, y Orestes, salido de la cárcel; la riña de gallos es metáfora de la violencia y el odio que tiñen la trama³². El mismo asunto aparece en *La Electra* (1964) de Julio Imbert (1918), intemporal y con citas bíblicas, más alejada del modelo clásico, con inclusión de la naturaleza y del sentido maternal, sin deseos de venganza; concluye con el suicidio de Electra, que no tolera la ausencia de su hijo Arno³³.

En *Penélope aguarda* (1970), Rodolfo Modern (1922-) y Jorgelina Loubet (1918-1997) presentan a la esposa de Odiseo como fiel pero coqueta, con una secreta ilusión frustrada por el retorno del marido, quien muestra las grandezas y miserias de la fama. Asimismo, vinculado con el mito troyano tenemos el *Estudio en cíclope* (1948) de Leopoldo Marechal (1900-1970), que quedó inédito al morir el autor en 1970; en esta pieza se retoma el episodio del cíclope Polifemo contenido en el canto IX de la *Odisea*, episodio que ha sido reelaborado reiteradamente ya en la literatura griega antigua: aparece en Epicarmo, comediógrafo siciliano contemporáneo de Ésquilo, de quien se menciona una pieza titulada *Cíclope*; a Aristias se atribuye un drama de sátiros homónimo, que el mismo Eurípides citaría en el v. 558 del suyo, único conservado completo; el comediógrafo ateniense Cratino compuso una comedia titulada *Odiseos*, donde el Cíclope cuece su comida y usa salsas; también aparece en *Idilios* XI de Teócrito y lo menciona Calímaco en su epigrama 46: 2 Pfeiffer, en ambos textos con rasgos más suavizados; también se cuenta con su mención en el himno *Dioniso o los piratas*. En la literatura latina, Virgilio, *Eneida* VI 630 ss., ubica al cíclope en el mundo subterráneo y también lo menciona Ovidio, en *Metamorfosis*, XIV 198 ss. Góngora lo utiliza en su *Fábula de Polifemo y Galatea*. Pero Marechal hace de él un burgués torpe cuya fuerza no sirve ante las astucias de Ulises; logra allí una comedia en la que el mito se mezcla con numerosas alusiones al mundo contemporáneo.

En febrero de 2009 está fechada la pieza *Silencio de piedra*, de Guillermo Montilla Santillán, en la que reaparece el mito de la ciudad asediada y la mujer robada, enamorada de su raptor, en un ambiente diaguista y en el contexto de una mina a cielo abierto.

³² Cf. MODERN (1983: 387-391) y HUBER (1972) y (2003).

³³ Véase MODERN (1983).

Entre la poesía argentina vinculada con este mito cabe al menos mencionar *Odisea, libro vigésimo tercero*, de Jorge Luis Borges (1899-1986), *Los caballos de Aquiles*, de Máximo Simpson (1929-) e *Ítaca* de Federico Peltzer (1924-2009)³⁴. Este último dice:

He llegado a una tierra de llegada
(Juan Ramón Jiménez, *El todo interno*).

I

Repliegan las velas,
acepta el mar paciente la cuchilla del ancla.
Por fin la isla con los tibios muros,
las rejas de unos brazos.
¿Cómo serán ahora?
¿Cómo serán los muslos y los pechos,
talla de mármol, languidez ardiente?
¿Qué peine ordenará pelo tan suave,
caricia en la cintura, privilegio de diosas?
El viajero acarrea
el polvo y la memoria de otras islas.
¿Podrá la suya suplantar los dones
de las frutales bocas que lo amaron?
¿No brotará del fondo de la noche
la voz de las sirenas rechazadas?
La quietud de la isla tiene voces,
habla como la tierra. La mujer es surco.
Queda la prueba última, el valor de enfrentar
al rostro que apagaron horizontes.
Tiembla el que fue guerrero sin derrotas,
quiere retroceder el que abatió murallas.
La memoria aventaja a la presencia;
es más, es siempre más.
Y los años son menos
medidos por la muerte,
ese invisible límite borroso.

II

La tela destejada
guardó su soledad, previó el regreso.

³⁴ Cf. PELTZER (1995: 15-17). Véanse los estudios de BENDA (2000) y de NÁLLIM (2011).

Leyó en su trama avisos de los mares,
vio las velas al viento, oyó caer el ancla.
Supo que la mañana se llenará de sangre,
que ha terminado el tiempo de estar sola
y que unas manos ciegas de memoria
caerán a saco sobre su cintura
(porque el tiempo no sabe de treguas
ni de olvidos).

Un aliento quemante vagará por su cuello
y un pecho con injurias de viejas cicatrices
abrumará sus pechos de clausura sin hombre,
desde la noche próxima, la imprecisa mañana.
Es hora de jugar a ser los mismos y otros;
se sumará el cansancio de recordar en vano.
Manos de la mujer que se detiene,
mientras afuera cantan los borrachos,
los que van a morir y no lo saben.
¿Cómo afrontar los velos del crepúsculo
y cómo retomar una leyenda?
La soledad, costumbre de diez años,
¿sabrá ser compañía?
¿Las arrugas del rostro
se mirarán en el temible espejo
del otro rostro imprevisible?
Preservarse... ¿De qué y de quién o quiénes,
por cuál renuevo
de extinguido fulgor?
Desde el frío en los muslos apretados,
en el vientre que ardió con los destellos,
heridas de un cometa sigiloso,
ser mujer es ser surco.
Pero la lluvia y la semilla
se fueron a otra parte
y el cuerpo desvelado es una tumba
que pide paz para enterrar sus muertos.

III

Un forastero avanza
y una mujer espera.
El miedo es un lebril
que aúlla en los rincones del palacio.

En la primera parte es Odiseo el centro de los versos, un Odiseo que enfrenta el regreso, cargando el viaje, su memoria y un cierto temor encarnado en la mención de las sirenas y en la vida que se pasa. La segunda parte se centra en Penlopea, tampoco mencionada; su tejido personifica la esperanza, esperanza profetisa pero transida de temor por esa misma vejez que se acerca después de diez (debían ser veinte) años de soledad. El poema insiste, con la frase “la mujer es surco”, en el vínculo sexual de los esposos, anhelado, soñado, pero doloroso por la distancia. El breve final une los tres elementos: el retornado, la que aguarda, un temor que está también en ellos y no sólo en “los que van a morir”.

También Rodolfo Modern tiene un poema del mismo título, *Ítaca*, un soneto que dice así³⁵:

Velero, en esa cuna blanquecina
el viaje es viento puro hacia lo abierto,
el agua imagen, medida de lo incierto,
vivir, mirar de lejos la colina.

Se crece y se descrece. La retina
fotografía sueños del desierto,
afinan las sirenas su concierto,
la nube pasa y gime, el sol declina.

El rumbo se perdió, lo inalcanzable,
como la cara oculta de lo bueno,
como el asalto a un cielo venerable.

Los huesos de Odiseo ya sin causa.
Dejarse ir, flotando y al sereno.
Ancla herrumbrada. Y tampoco hay pausa.

Odiseo, las sirenas, el velero, el mar, son motivos que reaparecen al plantear un objetivo, *Ítaca*, que dejó de ser. También alude Modern a esta epopeya en su poema *Lavandera*³⁶:

Oh Penélope.
Lava la piedra con tus manos,

³⁵ MODERN (1995: 50).

³⁶ MODERN (2009: 20).

brúñela
 con tu llanto de exiliada.
 Aquí
 todo se ha perdido,
 excepto la huella
 de tu pie único,
 primero.

E incluso podemos hallar breves referencias, al menos, a nuestro mito, en otros poemas:

Sin timón, sin un Palinuro
 Que apoye y entrevea,
 Navegamos, derivamos
 Hacia un poniente irrevocable,
 Indescifrable, Odiseos
 De tercera mano, polvo
 Que ahora somos³⁷.

O menciona “las playas de Troya”³⁸ o “las puertas del bronce aqueo”³⁹.

Un episodio de este mito que ha tenido larga repercusión es el de las sirenas. Influido por estos personajes Juan Cristian Andersen redactó un cuento (1837), *La sirenita*, que inspiró la película moderna de Disney. En 1985 publiqué un artículo titulado “Las sirenas de la antigüedad grecolatina y el motivo de las sirenas en la literatura hispano-argentina”⁴⁰, en el cual señalé la transformación de las sirenas originales (aves) en las sirenas más difundidas como seres que tienen torso de mujer y aspecto de pez en las extremidades. Aunque estudio limitado en sus alcances, los autores y obras allí reunidos son clara muestra del influjo que ha tenido el *locus* de la *Odisea*, sea de modo directo o a partir de las alusiones de Virgilio (*Eneida* 5: 864-6) o de otros autores latinos. Aun como mera referencia al canto embaucador de las sirenas, aparece en el *Libro de Alexandre*, en la *General Estoria*, en el *Cancionero de Baena*, en *Las serenitas* de fray Luis de León, que sigue bastante

³⁷ Segunda parte de *Demiurgo*; MODERN (2011: 41).

³⁸ MODERN (2011: 49), en *Vestida de tiempo*.

³⁹ MODERN (2011: 53), en *Tempus fugit (I)*.

⁴⁰ Cf. CAVALLERO (1985-6).

de cerca el pasaje de *Odisea* 12: 184-200; también en Pedro Mártir de Anglería, Diego de Rosales, Fernando de Herrera, en Sebastián de Covarrubias Orozco, en Cristóbal Mosquera de Figueroa, en Lope de Vega, en Juan de Tarsis y Peralta, Tirso de Molina, Pedro Calderón de la Barca, Francisco de Borja, Diego de Córdova y Figueroa, Cristóbal de Monroy y Silva, Luis de Góngora y Argote, Emilia de Pardo Bazán, Pío Baroja, Alejandro Casona, Alfonsina Storni, Conrado Nalé Roxlo, Eduardo Mallea, Jorge Luis Borges.

Podemos ahora añadir una pieza teatral titulada precisamente *Las sirenas*, publicada en 2008 por un joven dramaturgo novel, Roberto Sayar⁴¹. En esta obra, la mayor innovación respecto de la fuente homérica es que Odiseo dialoga con las aves y, tentado, es salvado de la seducción sucesivamente por el corifeo, por Euríloco y por Atenea en persona, mientras que en el canto 12: 192 ss. de la *Odisea* el héroe no responde y Perimedes y Euríloco refuerzan las aturadas de su jefe. Como en muchos otros casos, las innovaciones prueban que el mito sobrevive y puede ser ajustado a diversas épocas, intencionalidades y estéticas.

Investigadoras del Nordeste argentino se han centrado en la presencia del ciclo troyano en la literatura regional⁴². En ésta se cuentan *La yegua de Troya* de Julieta Lorenzo; *Los trabajos y los días* de Tony Zalazar; *El ardid*, *Laura el mar*, *Ecos*, *Discusión* y *Oraciones del hombre sin fe* del correntino José Ignacio Oviedo (1978-)⁴³; y *Calipso*, *Circe* y *Penélope* de la misionera Olga Zamboni (1938-). Este último poema dice:

Y vos ¿en qué andabas mientras la tela te crecía?
 ¿Por qué te hicieron emblema
 sacro de la fidelidad?
 ¿Alguien acaso informó
 tus más profundas noches,
 tu cama vacante
 de un esposo fecundo en ardidés

⁴¹ CAVALLERO (2011).

⁴² Norma Porto de Farías, Dora Villalba y Olga Trevisán; Proyecto de Investigación N° H005-2009 "Relectura de la tradición clásica grecolatina en la literatura y el cine contemporáneos de la región NEA". Año 2010.

⁴³ Véase por ejemplo, para *Oraciones del hombre sin fe*, la revista *Laberinto* 5 (julio de 2011), pp. 8-9.

que escuchaba sirenas en el largo
camino a casa
y compartía lechos de diosas?

Acaso será cierto que lo desconociste
en el andén
de tus más íntimos humores.

Nadie sabrá de vos, Penélope, más que el diseño
que te forjaron los homeros y las mitologías.

Aún si no mencionara a Penélope, las alusiones al epíteto de Odisseo, a las sirenas, a Calipso y Circe, al retorno tardío, al reconocimiento esforzado, a la virtuosa fidelidad, al tejido y a la soledad bastan para pintar a la tradicional mujer forjada por Homero.

La poesía griega moderna ofrece varios ejemplos de cómo ha sobrevivido, reelaborado, el mito troyano en diversos aspectos de sus componentes, ya episodios, ya personajes. Para citar algunos casos voy a utilizar la traducción del poeta Horacio Castillo, recientemente fallecido, de modo que a la vez estas citas sirvan de homenaje a su labor.

Constantino Kavafis tiene un poema titulado *Ítaca*, nombre de la isla donde reinaba Odiseo, a quien allí aguardaba su esposa Penélope. El poema dice así⁴⁴:

Cuando emprendas el regreso a Ítaca,
ruega que el camino sea largo,
lleno de aventuras, de conocimiento.
A los Lestrigones y los Cíclopes,
al irritado Poseidón, no les temas;
no hallarás tales cosas en tu camino
si tu pensamiento es elevado, si una sublime
emoción embarga tu espíritu y tu cuerpo.
A los Lestrigones y los Cíclopes,
al feroz Poseidón, no los encontrarás
si no los llevas en tu alma,
si tu alma no los pone ante ti.

Ruega que el camino sea largo.
Que sean muchas las mañanas estivales

⁴⁴ CASTILLO (1997: 15-16).

en que lleno de placer y alegría
 entres a puertos vistos por primera vez;
 detente en los mercados fenicios
 y adquiere hermosas mercancías,
 nácar y coral, ámbar y ébano,
 y toda clase de perfumes voluptuosos,
 todos los perfumes voluptuosos que puedas;
 visita muchas ciudades egipcias
 para aprender más y más de los sabios.

Ten siempre en tu mente a Ítaca.
 Tu meta es llegar allí.
 Pero no apresures de ninguna manera el viaje.
 Mejor que dure muchos años,
 y viejo ya ancles en la isla,
 rico con cuanto ganaste en el camino,
 sin esperar que Ítaca te dé riquezas.

Ítaca te dio el hermoso viaje.
 Sin ella no hubieras salido al camino.
 Pero ya no tiene nada para darte.
 Y si la encuentras pobre, Ítaca no te ha engañado.
 Tan sabio como has llegado a ser, con tanta experiencia,
 Ya habrás comprendido qué significan las Ítacas.

Kavafis parece aquí utilizar el motivo del viaje de regreso como una manera de presentar metafóricamente la vida; para ella pide que sea larga, de modo de poner adquirir placeres, alegrías, sabiduría, sin temer obstáculos que sólo puede interponer la propia alma; y llegar al fin de esa vida, tardíamente, sin esperar nada material, habiendo saboreado el proceso. No aparecen Odiseo ni Penlopea; simplemente están aludidos y serán captados por quienes conozcan el poema homérico⁴⁵.

Otro poema de Kavafis se titula *Los caballos de Aquiles*. En la *Iliada*, Aquileo posee un par de caballos, llamados Janto y Balio, que tienen ascendencia divina y que fueron regalados por Zeus a Peleo en su boda; humanizados, lloran al escudero Patroclo (XVII 426-8: “Los caballos del Eácida, estando fuera de la batalla, lloraban, tan pronto como se enteraron de que el auriga había caído en el polvo bajo Héctor matador de hombres” *Ἴπποι δ’ Αἰακίδαο, μάχης ἀπένευθεν ἔδοντες, /*

⁴⁵ Sobre la presencia de Penélope en la poesía moderna, Cf. GONZÁLEZ DELGADO (2005).

κλαῖον, ἐπειδὴ πρῶτα πυθέσθην ἠνιόχοιο / ἐν κονίησι πεσόντος ὑφ’ Ἑκτορος ἀνδροφόνου); a Janto, Hera le da la posibilidad de hablar y, en esa ocasión, el animal predice a su dueño su cercana muerte (XIX 404 ss.): “...todavía hoy te salvaremos, impetuoso Aquileo, pero cerca de ti está el día funesto” (vv. 408-9 Καὶ λίην δ’ ἔτι νῦν γε σωσομεν, ὄβριμ’ Ἀχιλλεῦ· / ἀλλά τοι ἐγγύθεν ἦμαρ ὀλέθριον). Kavafis nos dice⁴⁶:

Cuando vieron muerto a Patroclo,
que era tan viril, y fuerte, y joven,
los caballos de Aquiles comenzaron a llorar:
su naturaleza inmortal se indignó
al contemplar esa obra de la muerte.
Sacudían sus cabezas y agitaban sus largas crines,
Golpeaban la tierra con los cascos, y lloraban
viendo a Patroclo exánime –aniquilado–
ahora una carne abyecta –su espíritu desvanecido–
indefenso –sin aliento–
devuelto desde la vida a la gran Nada.

Vio Zeus las lágrimas de los caballos
inmortales y se entristeció. “En las bodas de Peleo
–dijo– no debí cometer tal desatino;
¡mejor hubiera sido no haberos entregado, desdichados
caballos míos! Qué podíais hacer allá abajo,
entre la mísera humanidad juguete del destino.
A vosotros, exentos de muerte y de vejez,
os atormentan efímeras desgracias. En sus aflicciones
os han enredado los hombres”. –Pero
los nobles animales seguían llorando
por la calamidad eterna de la muerte.

Hermoso canto a la nobleza, a la lealtad, por las que aún siendo animales, su inmortalidad no los priva de lamentar la muerte de los seres queridos.

Iorgos Seferis, por su parte, escribió un poema titulado *Astianacte*, nombre del hijo de Héctor y Andrómaca. Este niño aparece en el canto VI de la *Ilíada*, atemorizado por el casco tremolante de su padre, y en

⁴⁶ CASTILLO (1997: 21).

Las troyanas de Eurípides es asesinado por los vencedores. El poema de Seferis dice⁴⁷:

Ahora que partes toma contigo al niño
que vio la luz bajo aquel plátano,
un día en que sonaban trompetas y brillaban armas
y los caballos sudorosos se inclinaban sobre el estanque
para tocar la verde superficie del agua
con sus húmedos belfos.

Los olivos con las arrugas de nuestros padres,
las rocas con la sabiduría de nuestros padres
y la sangre de nuestro hermano viva en la tierra
eran una sana alegría, un orden pletórico
para las almas que sabían su oración.

Ahora que partes, ahora que el día definitivo
amanece, ahora que nadie sabe
a quién matará ni cómo morirá,
toma contigo al niño que vio la luz
bajo las hojas de aquel plátano
y enséñale a estudiar los árboles.

Parece decir el poeta que, ante la muerte posible en cada día que se inicia, es mejor detenerse en la naturaleza, en las tradiciones familiares, sabiduría de los padres, amor fraternal, el amor que nos engendró; recuperar aquella inocencia de niño que se abre a lo bueno.

Más famoso, quizás, es el poema *Helena*, que tiene como epígrafe pasajes de la pieza homónima de Eurípides; el epígrafe dice así⁴⁸:

TEUCRO: ...a la tierra de Chipre, en medio del mar, donde
Apolo dispuso mi nuevo hogar. La llamaré
Salamina, en memoria de mi isla, de mi patria perdida.
HELENA: Jamás estuve en Troya: fue un simulacro.
EL MENSAJERO: ¿Qué dices? ¿Entonces hemos sufrido por una nube?

El poema en sí, dice:

⁴⁷ CASTILLO (1997: 35).

⁴⁸ CASTILLO (1997: 36-38).

“Los ruiseñores no te dejan dormir en Platres”.

Tímido ruiseñor, escondido en la respiración de las hojas,
tú que regalas la frescura musical del bosque
a los cuerpos separados y a las almas
de aquellos que saben que no regresarán;
ciega voz, que tanteas en la memoria nocturna
pasos y gestos, no me atrevería a decir besos,
y la amarga agitación de la furiosa cautiva...

“Los ruiseñores no te dejan dormir en Platres”.

¿Qué es Platres? ¿Quién conoce esta isla?
He pasado mi vida oyendo nombres desconocidos;
nuevos lugares, nuevas locuras de los hombre
o de los dioses;

mi destino, que oscila
entre el último golpe de la espada de un Ajax
y una nueva Salamina,
me trajo aquí, a esta playa.

La luna
surgió del mar como Afrodita;
ocultó las estrellas de Sagitario, va ahora a encontrar
el corazón de Escorpio, y todo lo cambia.
¿Dónde está la verdad?
Yo también fui arquero en la guerra:
mi destino, el de un hombre que no dio en el blanco.

Ruiseñor, juglar,
en una noche como ésta en la playa de Proteo
te escucharon las esclavas espartanas y prorrumpieron en lamentos,
y entre ellas –quién diría– ¡Helena!
Aquella que perseguimos durante años junto al Escamandro.
Estaba allí, al borde del desierto; la toqué, me habló:
“No es verdad, no es verdad”, gritaba,
“No entré en la nave de proa azul.
Nunca pisé la valiente Troya”.

Con el cóncavo corpiño, el sol en los cabellos y aquel talle,
sombras y sonrisas por todas partes,
en los hombros en los muslos en las rodillas;
fresca la piel, y los ojos
de largas pestañas,

estaba allí, a orillas de un Delta.

¿Y en Troya?

En Troya nada –un simulacro.

Así lo quisieron los dioses.

Y Paris se acostaba con una sombra como si fuera un cuerpo sólido;

Y nosotros matamos durante diez años por Helena.

Un gran dolor había caído sobre Grecia.

Tantos cuerpos arrojados

a las fauces del mar, a las fauces de la tierra;

tantas almas

entregadas como trigo a la piedra de los molinos.

Y los ríos se henchían de sangre y de lodo

por una onda de lino por una nube

por el aleteo de una mariposa por un plumón de cisne

por un túnica vacía, por una Helena.

¿Y mi hermano?

Ruiseñor ruiseñor ruiseñor

¿Qué es un dios? ¿qué es un dios? ¿Y qué entre los dos?

“Los ruiseñores no te dejan dormir en Platres”.

Ave llorosa,

en Chipre la besada por el mar

donde fue dispuesto que me acordara de la patria,

anclé solo con esta fábula,

si en verdad esto es fábula,

si en verdad los hombres no volverán a morder

el viejo cebo de los dioses;

si en verdad

otro Teucro, después de años,

o algún Ajax o Príamo o Hécuba

o algún desconocido, alguien anónimo, que sin embargo

vio un Escamandro rebosante de cadáveres,

no tiene en su destino oír

al mensajero que viene a decir

que tanto dolor tanta vida

fueron al abismo

por una túnica vacía por una Helena.

En Platres, villa montañesa de Chipre, pasó un tiempo Seferis. Allí se inspiró para este poema que, según entendemos, destaca el absurdo

de la guerra. No hay motivo alguno para un conflicto bélico; cualquier causa es un ‘espectro’, un ‘simulacro’, un ‘fantasma’, creado por falsos ‘dioses’, potencias e intereses que seducen a cualquiera de turno, que olvida los dolores de las guerras pasadas o no quiere oír las advertencias sobre su inutilidad.

En el poema *Sobre un verso ajeno*, incluido en *Cuadernos de ejercicios*, Seferis toma a Odiseo, personaje en quien ve a muchos hombres modernos, que luchan con alma y cuerpo. Otros poetas neogriegos han tomado esta figura de Odiseo y su retorno a Ítaca; así lo hizo León Kukulias en su *Pequeña Odisea* para destacar la importancia del viaje en sí más que la obsesión por llegar a la meta. Lefteris Alexíou compuso un poema titulado *Así habló Odiseo a Calipso cuando decidió abandonarla* y otro llamado *Odiseo a Calipso*; en ambos destaca su elección por la mortalidad.

Cambiando de arte, en las pantallas, sea del cine o de la televisión, el mito troyano también estuvo reiteradamente presente. Pasolini compuso un *Edipo rey* (1967) y una *Medea* (1970), que no se encuadran en el mito troyano, pero sí las siguientes películas:

- Ya en 1924 se estrenó *Helena*, una película muda dirigida por Manfred Noa, alemana, de tres horas y media de duración.
- En 1927, Alexander Korda dirigió *La vida privada de Helena Troya*, basada sobre la novela de Erskine John y en el drama de Robert Sherwood; es una comedia satírica en blanco y negro.
- De 1954 es *Ulises*, película italiana dirigida por Mario Camerini y protagonizada por Kirk Douglas, Silvana Mangano y Anthony Quinn.
- En 1956, Robert Wise dirigió *Helena de Troya*, un producto de Hollywood que tuvo a Rossana Podestá en el papel de Helena.
- En 1961 apareció *La guerra de Troya*, una película italiana dirigida por Giorgio Ferroni, con Juliette Maynel y Steve Reeves como actores principales.
- *Las aventuras de Ulises*, de Franco Rossi, en 1968, con Bekim Fehmiu como Odiseo e Irene Papas como Penélopea.
- En 1977 se estrenó *Ifigenia*, de Mihalis Kakogiannis, con Irene Papas como Clitemnestra y Tatiana Papamoschou como Ifigenia.

- En 1997, Andrei Konchalovsky dirigió *La Odisea*, una película en co-producción, con dos horas de duración.
- En 2003 surge nuevamente el título *Helena de Troya* para una película televisiva dirigida por John Kent Harrison, con Sienna Guillory en el papel de Helena.
- Y al año siguiente se estrenó *Troya*, una ‘superproducción’ dirigida por Wolfgang Petersen, con Diane Kruger como Helena, Orlando Bloom como Paris y Brad Pitt como Aquileo.

En general, este tipo de obras apunta no a representar la *Ilíada* sino que toma el mito troyano en sentido más amplio. Y de la *Odisea* se ha hecho incluso una adaptación en *comic*, debida a Francisco Pérez Navarro y José María Martín Saurí (1979) y una serie televisiva de dibujos animados, de producción franco-japonesa, llamada *Ulises 31* (1981), en razón de que traslada la escena al futuro, en el s. XXXI, cuando Ulises, en su nave espacial Odiseus, rescata a un grupo de niños atrapados por el Cíclope, a quien mata; por esto es castigado y debe vagar por el espacio, hacer hibernar su nave y su tripulación, hasta encontrar el Hades, tras lo cual se le permite retornar a la tierra.

Y pasando a la música, podemos al menos enumerar algunas obras que a lo largo de su historia se han basado sobre el mito griego. Ya Claudio Monteverdi (1567-1643), en la primera mitad del s. XVII, compuso dos óperas, género entonces novedoso, tituladas una *Las bodas de Eneas con Lavinia*, basada sobre la *Eneida* de Virgilio, y *El retorno de Ulises a la patria* (1641), inspirada en la *Odisea*. También sobre la obra virgiliana se funda *Dido y Eneas* de Henry Purcell (1632-1687), que data del mismo año 1641; dos años antes presentó *Las bodas de Tetis y Peleo*, asunto vinculado con el mito troyano en la medida en que los esposos son los padres de Aquileo y en que supuestamente en ella se produce “el juicio de la manzana”, cosa que resulta un tanto anacrónica porque Paris resultaría así mucho mayor que Aquileo, si bien éste, al concluir la guerra, ya tiene a Neoptólemo en edad de combatir. Pero los mitos no se cuidan mucho de la verosimilitud de los tiempos. Luego, a Francisco Cavalli (1602-1676) debemos las óperas *Bodas de Tetis y Peleo* y *Egisto*, entre otros asuntos míticos. A Marco Antonio Charpentier (1643-1704) debemos una *Circe* barroca (1675), quien además compuso un oratorio sobre *El descenso de Orfeo a los infiernos* y una ópera *Medea* (1693). En la misma época, Antonio Caldara (1670-1736) compuso *Aquileo en Esciro* (1736), centrada en el episodio de Aquiles

disfrazado y descubierto por Odiseo. Ya en tiempos del neoclasicismo, Cristóbal Gluck (1714-1787), además de una ópera *Orfeo y Eurídice* (asunto tomado también por Ferdinando Paer, Ducasse, Rossi, Haydn, Offenbach) y una *Alceste*, ambos mitos vinculados entre sí por el tema del retorno de la muerte, compone otra pieza titulada *Paris y Helena*, una *Ifigenia en Áulide* y una *Ifigenia en Táuride*, estas dos con los mismos títulos de los dramas de Eurípides. Entre los románticos, es Héctor Berlioz (1803-1869) quien dedica una ópera de cinco horas de duración a nuestro mito; se titula *Los troyanos* y data de 1858, se inspira en la *Eneida* y es considerada su obra magna. Por su extensión fue subdividida en “La toma de Troya” y “Los troyanos en Cartago”⁴⁹. Por otra parte, si bien no tiene asunto grecolatino sino del folklore germano, *El anillo de los Nibelungos* de Ricardo Wagner posee una estructura cara al drama griego clásico, que es la tetralogía. El ruso Sergéi Tanéjev (1856-1915) compuso en 1882 una trilogía titulada *Orestía*. Entre los autores del s. XX, Richard Strauss (1864-1949) compuso la ópera *Elektra*, con libreto de Hugo von Hofmannsthal (1909); por su parte, el austríaco Ernst Krenek (1900-1991) es autor de la ópera *Vida de Orestes* (1929), que retoma una vez más el asunto de Electra.

No sólo la ópera ha recogido el mito troyano. También una canción popular como es *Penélope*, de Diego Torres, presenta una vez más la figura de la mujer que aguarda un retorno que se produce demasiado tardíamente.

Para hacer al menos una referencia a la presencia del mito griego en el arte plástico, ya señalamos que está presente desde la antigüedad en vasijas y otras muestras de la artesanía griega y romana (por ejemplo, la imagen circular del Museo de Berlín F 2278, en la que Aquiles venda una herida a Patroclo). Además, el arte posterior, sobre todo desde el Renacimiento, ha insistido en recurrir a los mitos grecolatinos; hemos mencionado ya algunos autores. Es casi imposible no encontrar en un museo cuadros y estatuas vinculados al asunto de Ganimedes, del juicio de la manzana, de la lucha de Aquileo, del viaje de Odiseo, de la caída de Troya. La Piazza della Signoria de Florencia conserva una estatua del s. II a.C. que muestra a Menelao con el cadáver de Patroclo. Pero si citamos solamente algunas producciones realizadas a partir del Renacimiento, tenemos *Ganimedes y el águila*, de Antonio Correggio (1489-1534); un *Rapto de Ganimedes*, de Damiano Mazza

⁴⁹ Cf. DELI (1986).

(segunda mitad del s. XVI); *Eneas huye con Anquises, Iulo y Creúsa*, de Federico Barocci (1535-1612); *Polifemo arroja piedras a Odiseo*, de Aníbal Carracci (1560-1609); *El juicio de Paris*, de Joaquín Wtewael (1566-1638); otro *Juicio de Paris*, de Enrique van Balen (1575-1632); *Aquileo descubierto en la corte de Licomedes*, de Pedro Pablo Rubens (1577-1640), que pinta el momento en que Odiseo, disfrazado de mercader, presenta joyas y armas a las hijas del rey de Esciro para descubrir a Aquileo, que llevaba allí nueve años disfrazado de mujer pero en esa ocasión prefirió las armas; también compuso *Héctor es muerto por Aquileo* y un *Juicio de Paris*; *Odiseo ante Nausícaa*, de Pedro Lastman (1583-1633); la escultura *Muerte de Aquileo* de Cristóbal Veyrier (1637-1689); *Paris y Helena*, de Bernardo Foucquet (1640-1711); *Aquileo enfurecido*, de Carlos Antonio Coytel (1694-1752); *Agamenón se lleva a Briseide*, de Juan Bautista Tiepolo (1696-1770), escena que remite a la causa del rencor de Aquileo; *Los troyanos introducen el caballo de madera*, del mismo pintor; *Odiseo lucha contra Caribdis*, de Juan Enrique Füssli (1741-1825); *Telémaco regresa a Ítaca*, de Angélica Kauffmann (1741-1807); *Andrómaca vela a Héctor*, de Santiago Luis David (1748-1825), a quien debemos también *Amores de Paris y Helena*; la escultura *Héctor*, de Antonio Canova (1757-1822); *Electra recibe las cenizas de Orestes*, de Juan Bautista Wicar (1762-1834); hay también un *Filoctetes* de Juan Germán Drouais (1763-1788); *Agamenón acechado por Clitemnestra y Egisto* de Pedro Guérin (1774-1833); *Tetis suplica a Zeus*, de Domingo Ingres (1780-1867), que presenta el típico ademán del suplicante e ilustra el pasaje del canto I de la *Ilíada*; una imagen de *La cólera de Aquiles*, de León Benouville (1821-1859), que presenta a un Aquileo sentado en actitud pensativa y contenida, con la *phórmix* a su lado, en vez de estar en el campo de batalla; *Orestes perseguido por las Erinias*, de Guillermo Adolfo Bouguereau (1825-1905); *Sirenas*, de Arnold Böcklin (1827-1901), con clara referencia homérica por su aspecto de aves, la presencia de calaveras y la nave de fondo; *Electra en la tumba de Agamenón*, de Federico Leighton (1830-1896); además, Enrique Fantin-Latour (1836-1904) pintó una *Helena*; Odilon Redon (1840-1914) compuso un *Ciclope*; el impresionista Augusto Renoir (1841-1919) compuso un *Juicio de Paris*; asimismo tenemos *Electra con las coéforas*, de Guillermo Blake Richmond (1842-1921); *Circe ofrece una copa a Odiseo*, de Juan Guillermo Waterhouse (1849-1917) quien también compuso una tela que representa a *Ulises y las sirenas* y otra con *Penélope teje ante los pretendientes*;

Clitemnestra de Juan Collier (1850-1939); *Odiseo encuentra a Telémaco*, de Enrique Luciano Doucet (1856-1895); el surrealista Stanley Hayter (1901-1988) pintó un *Laocoonte*; Aligi Sassu (1912-2000) compuso *La muerte de Patroclo*, obras de las que no hallamos reproducción. Y este listado no es, muy por cierto, exhaustivo.

En este recorrido, somero e incompleto a pesar de lo largo, vemos que el *mýthos* se ha hecho *lógos* en el sentido de ser ‘discurso’ y ‘lenguaje’ de variadas artes: literatura, cerámica, escultura, pintura, música, cinematografía⁵⁰.

Esta reiterada y permanente presencia demuestra la universalidad del mito: precisamente el mito es un asunto que puede ser recepcionado con diversos enfoques artísticos e ideológicos, con diferentes variantes de detalle, que representan siempre una adaptación, una reelaboración que lo actualiza haciéndolo funcional a cada época o lugar, a la intención de cada autor. El mito es, por ello, clásico, porque es universal e intemporal. Y en el caso del mito troyano, con sus numerosos elementos y aristas, vemos que él ha resultado particularmente productivo: en todo momento podemos toparnos con un forzado Ganimedes, un ingrato Laomedonte, un sensato pero acallado Laocoonte, una sensual Helena, un liviano Paris, una inocente Ifigenia, un patriótico Héctor, un belicoso Aquileo, un honesto Filoctetes, un ocurrente Odiseo, una esperanzada Penélope, fiel o tentada⁵¹, un inseguro pero esforzado Telémaco, un castigado Agamenón, una dolosa y celosa Clitemnestra, un dubitativo Orestes, una vengativa Electra. Todos ellos reaparecen encarnados, a veces innovadoramente, en seres humanos cuyos sentimientos, acciones y padecimientos son eternas posibilidades de la esencia de la humanidad.

⁵⁰ En cuanto a la relación *mýthos* – *lógos*, señala BAUZÁ (1998: 159 s.): “Estos estudios [de Frazer, Durkheim, Jung, Freud] sirvieron para poner de relieve que, paralelamente al lenguaje racional sustentado por el *lógos*, existe otro –el del *mythos*–, que se inclina al ámbito de la ensoñación y la fantasía y que también pertenece al dominio de lo humano. *Mythos* y *lógos* –o, en otros términos, ‘lenguaje simbólico’ y ‘lenguaje racional’– no son conceptos excluyentes, sino complementarios”.

⁵¹ PÉREZ MIRANDA (2007) sostiene que no hay asidero para ver en Penélope, Áreta, Yocasta o Níoba a representaciones del matriarcado antiguo. Interpretarlas como tales es una visión feminista moderna, anacrónica y errónea, aunque muestra a la vez la permanente reinterpretación actualizante de los mitos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALESSO, M. (2002): “El Rapto de Helena de Coluto”, *Circe* 7, 17-34.
- BAILLY, A. (1950): *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette.
- BAUZÁ, H. (1998): *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, Buenos Aires, FCE.
- BENDA, A. (2000): *Un destino de Dios. La narrativa de Federico Peltzer*, Buenos Aires, Tiago Biavez.
- BLANCO AMORES DE PAGELLA, A. (1965): *Nuevos temas en el teatro argentino. La influencia europea*, Buenos Aires, Huemul.
- BLÁZQUEZ, J. (2000): “Mitos clásicos en la pintura moderna”, *Anales de historia del arte* 10, 247-281.
- BUFFIÈRE, F. (1970): ed. *Anthologie grecque*, tome XII, Paris, Les belles lettres.
- BURGESS, J. (2003): *The tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*, Baltimore.
- CAMMAROSANO, L. (2009): “L’Oresteia di Gebellina di Emilio Isgrò (da Eschilo)”, en D. García Pérez ed. *Teatro griego y tradición clásica* (Supplementum II de *Nova tellus*), México, UNAM, 177-193.
- CANTARELLA, R. (1971): *La literatura griega clásica*, Buenos Aires, Losada.
- CASTILLO, H. (1997): *Poesía griega moderna*, Buenos Aires, Vinciguerra.
- CAVALLERO, P. (1985): “¿Usó el moly Odiseo?”, *Letras* XIV, 25-30.
- (1985-6): “Las sirenas de la antigüedad grecolatina y el motivo de las sirenas en la literatura hispano-argentina”, *Anales de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires* XIX-XX, 152-173.
- (1998): “De nuevo sobre moly (Odisea X 305)”, *Circe* 3, 89-98.
- (2008) *et alii*: ‘Nubes’ de Aristófanes, Buenos Aires, UBA.
- (2011): “Dos mitos griegos en un escritor novel: Las sirenas y La fundación de Atenas, de Roberto Sayar”, ponencia presentada al *Congreso Internacional sobre la pervivencia de los modelos clásicos en Iberoamérica, España y Portugal*, Mar del Plata, 23-27 de agosto de 2011.

- CHANTRAINE, P. (1999): *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck (primera edición, 1968).
- DE JONG, I. (2001): *A narratological commentary on the 'Odyssey'*, Cambridge, University Press.
- DELI, D. (1986): "Los troyanos de Berlioz, una lectura clásica y romántica de la Eneida", en *Actas del VI Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, Buenos Aires, AADEC, 175-182.
- ELIADE, M. (1967): *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama.
- GARCÍA PÉREZ, D. (2009): "Mitología y tragedia grecorromanas: una lectura de Albert Camus", en *Teatro griego y tradición clásica* (Supplementum II de *Nova tellus*), México, UNAM, 151-175.
- GARCÍA ROMERO, F. (1997): "Sobre *Penélope* de Domingo Miras", *Epos* 13, 55-75.
- (1999): "El mito de Ulises en el teatro español del siglo XX", *Cuadernos de filología clásica* (estudios griegos e indoeuropeos) 9, 281-303.
- GONZÁLEZ DELGADO, R. (2005): "Penélope y el secreto de una espera: la pervivencia de una heroína griega en la poesía contemporánea", en A. Pedregal – M. González edd. *Venus sin espejo. Imágenes de mujeres en la Antigüedad clásica y el Cristianismo primitivo*, Oviedo, Ediciones KRK, 327-345.
- HUBER, E. (1972): "El mito clásico en *El reñidero* de Sergio De Cecco", *Boletín de Humanidades* 1, 40-46.
- (2003): "El espacio sociocultural del género en *El reñidero* de Sergio De Cecco", en O. Pelletieri ed. *Escena y realidad*, Buenos Aires, Galerna, 261-271.
- KAZANTZAKIS, N. (1943): "Un comentario a la *Odisea*", *Nea Hestia* 389, 1028-1034.
- LEFÈVRE, E. (1994): "Sophokles' und Bernt von Heisellers *Philoktet*", en Anton Bierl u.a. (Hrsg.), *Orchestra: Drama, Mythos, Bühne* (Festschrift für Hellmut Flashar anlässlich seines 65. Geburtstages), Stuttgart-Leipzig, Teubner, 211-223.
- (1996): "Sophokles' und Karl von Levezows *Philoktet*", en *AHNAIKA, Festschr. C. W. Müller* (Beiträge zur Altertumskunde, 89), Stuttgart-Leipzig, 385-410.

- (1997): “Sophokles’ und Rudolf Pannwitz *Philoktetes*”, *Antike und Abendland* 43, 33-45.
- (1998): “Sophokles’ und André Gides *Philoctète*”, en K. Hölz (Hrsg.), *Antike Dramen—neu gelesen, neugesehen* (Trierer Studien zur Literatur, 31), Frankfurt a. M. u. a., 29-54.
- (2000): “Sophokles’ und Heiner Müllers *Philoktet*”, en Susanne Gödde (Hrsg.), *Skenika: Beiträge zum antiken Theater und seiner Rezeption* (Festschrift zum 65. Geburtstag von Horst-Dieter Blume), Darmstadt, Wiss. Buchges., 419-438.
- LEMERLE, P. (1971): *Le premier humanisme byzantin*, Paris, PUF.
- LENS TUERO, J.-CAMACHO ROJO, J. (2003): “El mito clásico en la obra de Gonzalo Torrente Ballester”, *Florentina Iliberritana* 14, 95-120.
- LÓPEZ FÉREZ, J. (2009): *La tradición clásica en Antonio Buero Vallejo*, México, UNAM (Supplementum I de *Nova tellus*).
- MODERN, R. (1983): “Electra: entre Atenas y la Atenas del Plata”, en P. Cavallero *et alii* edd. *Koronís. Homenaje a Carlos Ronchi March*, Buenos Aires, UBA, 381-393.
- (1995): *Tiempo de espera*, Buenos Aires, Torres Agüero editor.
- (2009): *Signos de interrogación*, Buenos Aires.
- (2011): *Hacia donde*, Buenos Aires, Proa.
- MORANO, C. (1982): “El resurgir de lo mítico en la literatura contemporánea: diversos procedimientos de acceso al mito”, *Faventia* 4/1, 77-93.
- NÁLLIM, M. (2011): “Un aspecto del amor heroico de Odiseo en *Ítaca* de Federico Peltzer”, ponencia presentada al Primer Congreso internacional de estudios sobre la épica, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, agosto de 2011.
- NOCITO, A. (1994): ed. Liutprando de Cremona, *Informe de la embajada a Constantinopla*, ed. Bilingüe, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- PACO SERRANO, Diana de: *La tragedia de Agamenón en el Teatro Español del siglo XX*; en [http://interclassica.um.es/investigacion/monografias/la_tragedia_de_agamenon_en_el_teatro_espanol_del_siglo_xx/\(ver\)/1](http://interclassica.um.es/investigacion/monografias/la_tragedia_de_agamenon_en_el_teatro_espanol_del_siglo_xx/(ver)/1)

- PELTZER, F. (1995): *Un ancla en el espejo*, Buenos Aires, Grupo editor latinoamericano.
- PÉREZ MIRANDA, I. (2007): “Penélope y el feminismo. La reinterpretación de un mito”, *Foro de educación* 9, 267-278.
- PICKLESIMER, M. (1998): “El ciclo épico troyano a la luz del *Mahabharata*”, en J. Calvo Martínez ed. *Religión, magia y mitología en la Antigüedad clásica*, Granada, Editorial de la Universidad de Granada, 167-200.
- RAMOS, O. (1988): *Categorías de la epopeya*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- STANDFORD, W. (1954): *The Ulysses theme*, Oxford, Blackwell.
- TORTOSA, M. (1998): “El tratamiento de la mitología clásica en la poesía española del siglo XVIII”, en J. Calvo Martínez ed. *Religión, magia y mitología en la Antigüedad clásica*, Granada, Editorial de la Universidad de Granada, 330-349.
- VILCHES DE FRUTOS, M. 2005: “Identidad y mito en la escena española actual: Casandra como paradigma”, *Foro Hispánico* 27, 43-52.
- VILLEGAS, J. (1978): *La estructura mítica del héroe*, Barcelona, Planeta.

RESUMEN

A partir de los conceptos de *mýthos* y de *lógos*, claves de la cultura griega supuestamente contrarias, se presenta el “mito troyano” como toda la producción relativa a acontecimientos relacionados con Troya y sus personajes. Se propone una ‘línea de lectura’ de las obras literarias conservadas para reconstruir la secuencia cronológica de los hechos y, luego, se pasa revista a qué aportaciones al mito han realizado otras producciones, griegas y latinas, de época helenística, tardía y medieval. Finalmente, se hace un elenco, necesariamente incompleto, de obras plásticas, musicales, literarias, cinematográficas, que a lo largo de los siglos recuperan y reelaboran el mito. Se concluye que este *mýthos* se transformó así en *lógos*, en ‘discurso’ de distintos géneros artísticos y de distintas épocas e ideologías, demostrando no sólo su vitalidad sino también su eficacia.

Palabras clave: mito – Troya – tradición – *lógos*

ABSTRACT

From the concepts of *mýthos* and *lógos*, which are keys of the Greek culture –supposedly conflicting–, it is presented here the “Trojan myth” as the production in relation to the events linked with Troy or its characters. It is proposed a ‘reading line’ of the literary works which we preserve, in order to reconstruct the chronological sequence of the facts; and then, they are reviewed the contributions which other productions –Greek, Latin, from the Hellenistic, Late and Medieval periods– have made to this myth. Finally, it is made a list, necessarily incomplete, of plastic, musical, literary, cinematographic works, which pick up and recreate the myth across the centuries. The conclusion is that the *mýthos* became a *lógos*, a discourse of different artistic genres pertaining to different times and ideologies; and it demonstrates its vitality and also its efficacy.

Keywords: myth –Troy – tradition - *lógos*