



# LA POSIBILIDAD DE ELEGIR Y EL COMPROMISO CON LA TRADICIÓN: MECANISMOS DETERMINANTES DE LA MODALIDAD NARRATIVA DE LA *ILÍADA*

**Betiana Paola Marinoni**

[Universidad de Buenos Aires - Conicet]

[bmarinoni@gmail.com]

**Resumen:** El presente trabajo tiene como propósito evaluar los dos modos principales mediante los cuales se presenta en la *Iliada* la posibilidad de alterar la fábula tradicional: los denominados pasajes de inversión y ciertos discursos persuasivos directos. Si bien en diferentes niveles de la narración, ambos mecanismos compositivos presentan una reflexión implícita sobre el rango de elecciones posibles para el narrador primario, como aedo, y para los personajes, mortales o dioses, como agentes narrativos. Para establecer la comparación entre ambos dispositivos, nos servimos de cuatro conceptos de la teoría narratológica: focalización y nivel, tipo y función de la narración.

**Palabras clave:** *Iliada* - narratología - focalización - pasajes de inversión

**The Possibility of Choosing and the Commitment to Tradition: Determining Devices of Narrative Modality in the Iliad**

**Abstract:** This work aims to assess the two main ways displayed through the *Iliad* for possibly altering the traditional tale: the so called reversal passages and certain persuasive direct discourses. Although at different narrative levels, both composing devices display an implicit consideration about the range of choices available for the primary narrator, as a singer, as well as for the characters, mortals or gods, as narrative agents. For comparing both devices, we make use of four concepts belonging to narratological theory: focalization, narrative level, type and function.

**Keywords:** *Iliad* - narratology - focalization - reversal passages

La validez de aplicar conceptos de la teoría narratológica a los poemas homéricos ya no necesita justificación. La crítica perteneciente a esta área de estudio, en efecto, ha demostrado, desde los trabajos inaugurales de DE JONG (1987) y RICHARDSON (1990), que es posible y fructífero valerse de estas herramientas teóricas para profundizar en las complejidades de la narración homérica. Así, nuestro interés está centrado en distinguir los procedimientos narrativos que alteran las expectativas de oyentes/lectores en relación con los sucesos principales de la fábula tradicional de la *Iliada*.

En primer lugar, podemos observar la elección implícita de colocar los hechos que el receptor de la narración consideraría indispensables para la conformación de la trama ya sea en el nivel extradiegético, es decir, por fue-

ra de la narración propiamente dicha, o bien en un nivel diegético secundario. Esto sucede, por ejemplo, con el comienzo de la obra *in medias res* o la ausencia de narración de la estratagema del caballo de madera, entre otros. Esta clase de procedimientos perturba la propia fábula a un punto que, si bien sorprende al lector con la ausencia o alteración del grado de prioridad de los eventos, no es suficiente para hacerla irreconocible o modificarla con respecto a lo establecido de acuerdo con la tradición épica. En segundo lugar, otro mecanismo es aquel mediante el cual se presenta, en el nivel metadieético, la elección del narrador entre un acontecimiento inesperado y aquel establecido por la tradición. Tal mecanismo consiste en los denominados *reversal passages*, o ‘pasajes de inversión’, del tipo “Entonces habría sucedido A, si B no hubiera ocurrido”. En este caso, a diferencia del anterior, se trata de una tentativa de alteración sustancial de la propia fábula que, si bien nunca se consuma, cumple un efecto dramático en el lector al llevar la narración hacia el punto límite de la tradición para reubicarla, luego, dentro de la sucesión esperada (MORRISON 1992: 61).

Dado que el mecanismo principal a través del cual se logra dicho efecto consiste en la incrustación de focalizaciones<sup>1</sup> de diferente jerarquía como demarcador del clímax dramá-

tico en situaciones donde se presenta un dilema crítico que afecta el desenvolvimiento previsto de la historia, consideramos que los discursos de súplica o pedido entre personajes divinos y humanos producen un efecto similar a los pasajes de inversión, es decir, hacen explícito, a nivel diegético, el rango de elecciones posibles del narrador, según los parámetros que rigen el mundo ficcional de la *Ilíada* establecidos por la tradición.

En vistas a desarrollar dicho paralelismo, evaluaremos la manera en que operan ambos procedimientos narrativos en relación con el tipo de comunicación entablada en diferentes niveles de la narración, con el objetivo de observar el papel que desempeña cada tipo de discurso en la revelación del mundo narrativo como un constructo ficcional elegido entre otros posibles. Para examinar el ensamblaje de tales construcciones, partimos de dos conceptos narratológicos principales. Por una parte, sobre la noción de autenticidad, seguimos a DOLÉZEL (1980) quien la define como el valor, generalmente perteneciente al discurso del narrador anónimo, que determina la función de un discurso en la construcción del mundo narrativo y, por lo tanto, de la verdad. De esta manera, se distingue el discurso que expresa los hechos constituyentes de ese mundo, evaluados de acuerdo con la noción de autenticidad, de aquellos que se refieren a tales hechos, evaluados en términos de verdad. Por otra parte, acerca de la noción de modalidad narrativa, LOWE (2004:31) la define como la manera en que se cons-

1 Nos referimos al término *embedding of focalization* dado por M. BAL al fenómeno de superposición de diferentes puntos de vista estructurados jerárquicamente según el relativo grado de extensión.

truyen los universos ficcionales como constelaciones de mundos modales incrustados (*embedded modal words*). Estos mundos deseados, permitidos, esperados, caídos, etc., que existen en la mente de los personajes, son percibidos por el lector como una suspensión de realidades posibles fuera de las cuales se cristaliza la historia a lo largo de la narración. Así, en vistas a estudiar la voz del narrador como discurso determinante de la verdad y del armazón de reglas en función de las cuales son evaluados los discursos de los agentes narrativos, observaremos cómo se desarrollan tales nociones en el análisis de los pasajes de inversión, en general, y de tres de los discursos de Aquiles, en particular, en tanto es el personaje que implica mayor riesgo para el cumplimiento del plan de Zeus y, por ende, de la sucesión esperada de la historia. Para ello, consideraremos cuatro ejes narratológicos principales: focalización, y nivel, tipo y función de la narración.

### **Elecciones narrativas: los pasajes de inversión**

A lo largo de la *Iliada*, pueden identificarse treinta y tres pasajes de inversión en el discurso del narrador que implican un desafío a la fábula tradicional de la toma de Troya:

Entonces los hijos de los aqueos habrían tomado Troya de altas puertas bajo manos de Patroclo, pues a su alrededor se agitaba al frente con la lanza, si Febo Apolo no se hubiera colocado en una bien construida torre

meditando males contra él y auxiliando a los troyanos (16. 698-701)<sup>2</sup>;

a la trama de la *Iliada*, especialmente del plan de Zeus:

Ni siquiera entonces los troyanos y el radiante Héctor habrían roto las puertas de la muralla y la gran traba si en ese momento el providente Zeus no hubiera empujado a su hijo Sarpedón sobre los argivos como un león sobre bueyes de torcidos cuernos (12. 290-293);

a la fortuna en la batalla, sin poner en riesgo ni el plan de Zeus ni la tradición: “Y entonces ahora se habría extendido aún más la disputa entre ellos, si el mismo Aquiles no se hubiera puesto de pie y dicho estas palabras” (23. 490-491)<sup>3</sup>.

Si bien estos pasajes operan como prolepsis en momentos críticos de una escena, a diferencia de otros mecanismos prolépticos, este procedimiento se desarrolla como lo que THORNTON (1984: cap. 7) denomina expansión apositiva, es decir, un movimiento que comienza con un enunciado para expandirlo y regresar al punto inicial para avanzar paratácticamente desde allí. Así, el efecto principal de los pasajes de inversión es el de enfatizar la atención sobre la fuerza de la motivación interna o colectiva de uno o varios personajes, que temporariamente suspende el curso de la historia

2 La traducción de los pasajes citados nos pertenece.

3 Es MORRISON (1992: 62-66) quien realiza esta clasificación junto con una enumeración exhaustiva de estos pasajes.

e, incluso, parece desviarlo, para ser encauzada nuevamente por medio de la voz narradora. Así, el oyente/lector percibe esa realidad deseada por los agentes narrativos como un movimiento emergente, aunque inmediatamente coartado, que podría haber alterado la sucesión esperada.

### **Focalización**

**F** en el contexto y durante el desenvolvimiento de estos pasajes, operan secuencialmente dos tipos de incrustación de focalizaciones. Por una parte, en el momento inmediatamente anterior a su enunciación, los sucesos son presentados, en términos de DE JONG (2004), a través del narrador primario pero desde la focalización de los narratarios internos secundarios, es decir, se dejan ver las motivaciones de los personajes en el momento donde las expectativas de cumplirlas han llegado al máximo de sus posibilidades. Tal expectativa, entonces, se vuelve conocida para el narratario focalizatorio primario externo –el oyente/lector– y, así, se crea la tensión dramática de la escena. Por otra parte, la focalización del narrador primario, el aedo, se revela en el preciso momento en el que se indica la imposibilidad de tales expectativas. De esta manera, el oyente/lector pasa a compartir la focalización del narrador primario y, al mismo tiempo, se coloca en una posición superior, en la estructura jerárquica de las focalizaciones, con respecto a los personajes. Así, el pasaje de inversión funciona como una prolepsis y, de este modo,

relaja la tensión dramática y el suspenso pues anuncia la intervención, generalmente divina, por medio de la cual la historia vuelve a su curso esperado, inmediatamente antes de que tome lugar. Este procedimiento, entonces, abarca las tres formas de exhibición del conocimiento privilegiado del aedo: es capaz de ver la motivación interna de los personajes, conoce sucesos que estos no podrían conocer, sabe cuáles serán los acontecimientos futuros (RICHARDSON 1990: 124).

### **Nivel narrativo: extradiegético**

**L**os pasajes de inversión desencadenan el tipo de incrustación de focalizaciones antes mencionado al constituirse como una comunicación implícita entre el aedo y el oyente/lector, de la cual no participa el narratario diegético o el personaje. De esta manera, se crea cierta complicidad entre los dos primeros y se colma de patetismo la percepción de la acción narrativa inmediata pues el oyente/lector ve a los personajes actuar con las mismas motivaciones, es decir, sin perder las expectativas en relación con aquella realidad deseada que solo para ellos aún es posible. Por otra parte, este mecanismo contribuye a la conformación de la fiabilidad del discurso del narrador primario en tanto es la instancia que invalida el valor de autenticación de la focalización del narratario secundario, en otras palabras, es la voz que se afirma como el único discurso ca-

paz de construir los hechos narrativos a suceder.

### **Tipo de narración: metanarración**

**P**recisamente, en dicha comunicación, el narrador primario sutilmente se muestra autoconsciente de sí mismo como tal al exponer cuestiones relacionadas con el proceso del relato. Cuando comenta la posibilidad de otra dirección que podría haber tomado la trama, se desarrolla una comparación tácita con su propia elección y el mundo ficcional, así, aparece como un constructo elegido entre otros posibles (RICHARDSON 1990: 189).

En estos casos, dentro del rango de variación de los modos narrativos –determinados entre la mediación o la presentación directa– la narración se coloca en la posición extrema de mediación al hacer visible el papel decisivo del narrador en la creación y transmisión del relato. Así, el discurso narrativo se vuelve sobre sí mismo al presentar, de forma implícita, el mundo ficcional validado no por la tradición sino por la elección del narrador. De esta manera, las elecciones del narrador son equivalentes a la fábula tradicional solo en el sentido de que nunca alteran el resultado final predeterminado por esta, aunque esa posibilidad exista. Las innovaciones que se introduzcan en la historia obtienen su valor de autenticación con la dramatización del narrador en la figura del poeta inspirado por las Musas. Si bien su creatividad está limitada, los

agregados a los modelos tradicionales son percibidos, entonces, como efecto natural del contacto entre el poeta y la divinidad (FINKELBERG 1990: 301).

### **Función narrativa: regulación**

**L**a función narrativa principal de los pasajes de inversión es la de aplicar las reglas impuestas por el poder mismo de la narración y sus principios de conservación (LOWE 2004: 52). Según el autor, tales reglas determinan la clase de movimientos que les están permitidos a los personajes y el resultado final de la historia, por lo tanto, definen la lógica de causalidad propia del mundo ficcional y las modificaciones que presenta en relación con la causalidad natural (2004: 54). Así, en los pasajes de inversión, es posible observar las tres características que LOWE adjudica al plano de supervisión del universo narrativo en su separación de la acción principal: su efecto sobre la historia es unilateral, dirige los sucesos sin ser afectado por ellos; su funcionamiento está oculto al conocimiento de los personajes y solo es revelado al lector; su poder de control está regido a sí mismo, es decir, existen límites implícitos o explícitos para la clase de intervenciones en la acción (2004: 56).

En este sentido, podemos distinguir la  $\mu\omicron\iota\tau\alpha$  y la tradición como la instancia regulativa diegética y extradiegética, respectivamente. Por una parte, en los casos en los que los movimientos de los agentes narrativos amenazan la razón de ser de la *Iliada*,

la técnica recurrente es la intervención de los dioses olímpicos (NÜNLIST 2009: 268), que a su vez son regulados por la *μοῖρα*, pues es el plano determinante del resultado final de la acción. Por otra, la libertad de las elecciones del narrador se ve limitada por la tradición. En uno y otro plano, las elecciones contrarias a la *μοῖρα*/tradición son posibles pero nunca se realizan. Precisamente, los pasajes de inversión se encargan de derribar esas otras realidades emergentes en el momento en que todo parece posible.

### **Elecciones actorales: discursos directos de súplica o pedido**

Tal como los pasajes de inversión, los discursos directos, especialmente los de súplica o pedido, surgen en situaciones donde se plantea un dilema entre las motivaciones internas de los agentes narrativos humanos o divinos y lo predispuesto por la fábula, encarnado a nivel diegético en la noción de la *μοῖρα*. En esta clase de escenas, los discursos pueden funcionar como parte de la solución del dilema –a diferencia de los pasajes de inversión, el acto mismo de enunciación de los discursos directos nunca se efectúa como la solución radical sino que siempre depende, entre otros factores, de la efectividad persuasiva que logre en el receptor– o bien como mecanismo narrativo de profundización en las motivaciones internas de los diferentes personajes en juego. En ambos casos, la utilización del discurso directo actúa como marca de la significancia de los dis-

tintos personajes en la trama, es decir, es el dispositivo que permite que el oyente/lector acceda a las motivaciones, el conocimiento y el poder que determinan la capacidad actoral para contribuir con diversos movimientos en el desenvolvimiento de la historia (LOWE 2004: 119).

Así, los discursos directos se presentan como el inicio de un movimiento pretendido pero no necesariamente consumado. Por ello, al igual que en los pasajes de inversión, aunque en otro nivel narrativo, la narración se suspende en una deliberación. Como afirma HEIDEN (2008: 19), el tema de la elección, a lo largo de toda la *Iliada*, sigue una trayectoria en la que la relación entre una elección y las probabilidades de que se realice aumenta la indeterminación y la libertad imaginativa al presentarse como opciones disponibles que son transformadas, combinadas y reconstruidas. El grado de indeterminación que suscite en relación con las expectativas del oyente/lector depende del valor de verdad y del papel que, según las modalidades narrativas, se le hayan otorgado al discurso de determinado personaje en la sucesión narrativa. Es decir, el discurso directo de un personaje debe evaluarse en la relación entre sus motivaciones y lo que la voz narrativa, luego, permita realizarse como hecho ficcional y en la manera en que dichas motivaciones son cumplidas o eliminadas. En este sentido, los discursos de súplica o pedido son sumamente significativos pues su fuerza radica en la confrontación entre el deseo del que suplica o

pide y el poder de elección del suplicado. Nuevamente, el análisis de ambas nociones puede realizarse a través de los cuatro ejes narratológicos anteriormente considerados ejemplificados mediante discursos directos que involucran al personaje de Aquiles.

### Focalización

La superposición de focalizaciones en el caso de los discursos directos no opera de forma tan regular como observamos en los pasajes de inversión. Esto se debe a que, mientras que la voz del contexto inmediato y de los pasajes propiamente dichos era únicamente la del narrador primario, los discursos de los personajes están enmarcados por la del narrador que puede fluctuar entre mostrar la focalización que le es propia o reflejar la de los narradores secundarios inmediatos. Es decir, por una parte, el narrador primario puede introducir los discursos directos permitiendo que el oyente/lector acceda a las intenciones y deseos internos de los personajes y, de alguna manera, determinando, así, su percepción de las palabras subsecuentes que estos pronuncien. Por el contrario, el narrador secundario, esto es, el personaje a quien es dirigido el discurso de súplica o pedido, no goza del mismo acceso directo a dicha focalización. Como efecto resultante, la escena dialógica puede cargarse de ironía o tensión dramática solo para aquellos que disponen de una visión global de la incrustación de focalizaciones. En otros casos, el narrador primario

puede denegar ese acceso previo a la focalización y, en estos casos, la interpretación de los discursos directos no está determinada por su voz. En este sentido, el oyente/lector y el personaje a quien es dirigido el discurso se identifican y, así, se produce cierto grado de indeterminación en tanto la evaluación del valor de verdad de las palabras del narrador secundario solo puede realizarse en relación con aquellas del narrador primario que, en este caso, están ausentes.

Así, tanto el efecto irónico o patético como la indeterminación de las expectativas constituyen las diferentes modalidades narrativas por medio de las cuales las aspiraciones o intenciones internas de los personajes que suplican se confrontan con las motivaciones y el poder de aquel a quien están dirigidas sus palabras.

Por ejemplo, en el discurso que Atenea entabla con Aquiles en el canto I para persuadirlo de que no mate a Agamemnon se presentan tres tipos de superposición de focalizaciones.

En un primer momento, narrador y narratorio primarios comparten la focalización solo con uno de los participantes de la comunicación diegética, Atenea:

Y hablándole a ella le dirigió estas aladas palabras: “¿Para qué has venido, hija de Zeus portador de la égida? ¿Acaso para ver la desmesura del Atrida Agamemnon? Pero te diré algo, y espero que se cumpla: por sus insolencias muy pronto perderá la vida.” Y a él en respuesta se dirigió la diosa Atenea de brillante mirada: “Yo vengo del cielo para apaciguar tu furor,

si obedeces. Y me ha enviado la diosa Hera, de blancos brazos, que por igual a ambos ama y por ambos se preocupa en su ánimo” (1. 201-209).

Mientras que Aquiles desconoce la razón por la cual Atenea se le presenta, el oyente/lector, a través de las palabras del narrador primario (vv.188-200), no solo conoce esto antes de que la diosa lo pronuncie, sino que además se ha enterado de las motivaciones internas que el Pelida explicita en su discurso y por las cuales la diosa, quien también las conoce por anticipado, ha venido. Así, el oyente/lector es capaz de captar que la determinación que el héroe muestra en sus palabras acerca de la muerte de Agamemnon no es tal, sino que en verdad aún delibera esto en su ánimo.

En un segundo momento, ante la ausencia de toda intervención del narrador primario con respecto a la efectividad que tendrá la persuasión, la focalización se centra en la diosa como narrataria de la respuesta de Aquiles y, así, tanto ella como el narratorio primario no conocerán la reacción del héroe hasta que este no la pronuncie. Esta indeterminación alcanza su grado máximo en el discurso de Atenea al decir *αἶ κε πίθηαι* y, si bien disminuye, luego, con sus directivas más firmes, su discurso no deja de presentarse como un intento de persuasión y no como un mandato arbitrario:

“Pero vamos cesa la disputa y no saques la espada con tu mano. Pero sí, en cambio, con palabras échale en cara cómo sucederá. Pues te diré lo

siguiente, y quedará cumplido: un día te dará incluso el triple de tantos espléndidos regalos por esta injuria. Pero tú contrólate y obedéceos.” Y respondiéndole le dijo Aquiles de pies ligeros: “Preciso es, diosa, observar vuestra palabra, por muy encolerizado que esté en mi ánimo. Pues así es mejor. A quien les obedece los dioses escuchan más” (1. 210-218).

En efecto, la respuesta de Aquiles no transforma esa indeterminación en algo injustificado y absurdo. Su reacción es una reflexión sobre lo que es más conveniente para él y no una sumisión ante la imposibilidad de desobedecer a las divinidades.

Por último, todo el episodio de la comunicación entre el héroe y la diosa implica un tercer tipo de superposición de focalizaciones que, gracias al narrador primario en l. 198, es captado por el oyente/lector: solo Aquiles puede ver a la diosa. De este modo, lo que los demás agentes narrativos perciben como indulgencia o autocontrol por parte del héroe, para los narratorios primarios, que comparten su focalización, la reacción de Aquiles es resultado del discurso persuasivo de Atenea.

### **Nivel narrativo: diegético, hipodiegético**

Cuando los personajes toman la palabra, es decir, se convierten en narradores focalizadores secundarios, simultáneamente surge al menos un narratorio focalizatorio secundario, es decir, otro personaje a quien es dirigido el discurso. En este



aspecto, en los poemas homéricos no encontramos casos de metalepsis<sup>4</sup>, tanto narrador como narratario secundarios pertenecen al nivel diegético tal como, por ende, su acto de comunicación. A su vez, sus propios enunciados se hallan en un nivel inferior de la narración de la cual forman parte y, en este sentido, se colocan en el nivel hipodiegético. Por tal razón, los discursos directos de los personajes carecen del poder de autenticación, esto es, no participan de la conformación del mundo narrativo sino que sus enunciados son evaluados en términos del valor de verdad, que depende de su acuerdo o no con lo que el discurso del narrador primario constituye como hecho (DOLÉZEL 1980: 14). De este modo, los discursos directos por sí mismos producen incertidumbre en el oyente/lector incluso cuando el contexto diegético, no necesariamente inmediato, ha predeterminado los hechos narrativos en relación con los cuales pueden ser evaluados, es decir, hechos narrativos anticipados por la voz narrativa o establecidos, y por lo tanto previstos, por la propia fábula, tal como los pasajes de inversión. Solo en este sentido las palabras directas de las figuras divinas adquieren mayor fiabilidad para el oyente/lector en tanto poseen

4 La metalepsis indica un traspaso del límite del nivel en el que se halla el narrador hacia el nivel en el que se ubica lo narrado. Un caso de metalepsis se da cuando el aedo habla directamente a alguno de los personajes, por ejemplo, en 16. 787-788. Lo que nunca ocurre en los poemas homéricos es el caso en que un personaje se dirija al aedo o bien al oyente/lector.

un valor más constante de verdad en comparación con aquellos enunciados por personajes humanos, entre los cuales también pueden identificarse diferentes grados de fiabilidad. Las palabras de tales figuras, entonces, en ocasiones se acercan al nivel diegético pues adquieren el valor de autenticación suficiente para constituir los hechos narrativos.

Desde el momento en el que el enojo lleva a Aquiles al aislamiento y la inacción, sus discursos se han convertido en su principal medio de contribución a los movimientos de la trama y han trazado diferentes tentativas contrarias a los sucesos determinados por la fábula tradicional: asesinar a Agamemnon, permitir la victoria de los troyanos (1); regresar a Ftía (9). De estas tres tentativas principales solo una ha obtenido el valor de verdad al ser autenticada como hecho ficcional efectivo tanto a través del discurso de Zeus –cuando acepta su pedido por medio de la súplica de la diosa Tetis– como a través de la voz del narrador primario, en el relato del cumplimiento efectivo de dicho plan. En su súplica a Zeus en el canto 16, antes de enviar a Patroclo a la batalla en su lugar, las palabras de Aquiles nuevamente inician un movimiento que atenta contra un suceso esencial para la trama, al pedirle al Cronida:

Tanto como escuchaste antes mi palabra cuando te supliqué y me honraste y en gran medida oprimiste al ejército de los aqueos, de igual manera aún también ahora concédeme este deseo, pues yo mismo permaneceré

en el recinto de las naves pero envió a mi compañero a luchar entre los numerosos Mirmidones. Concédeme tanto gloria, longividente Zeus, como un corazón osado dentro de sus caba-les, para que Héctor vea si sabe pelear solo mi compañero o si sus manos invencibles se enfurecen en efecto cuando yo voy a la lucha de Ares. Por otra parte, después de que desde las naves aleje la batalla y el griterío, entonces, sano venga a mí junto a las veloces naves con todas las armas y con los compañeros que combaten de cerca (16. 236-248).

El discurso del héroe, tal como los discursos de los demás narradores secundarios, se halla en el nivel hipodiegético y, por tal razón, necesariamente debe ser evaluado en relación con el discurso del narrador primario, que se halla a un nivel inmediatamente superior, para determinar su valor de verdad. De acuerdo con este proceso de evaluación, las propias palabras del héroe operan como analepsis al recordarle a Zeus el momento anterior en que cumplió su pedido (vv. 236-238). Por ello, dado que nuevamente se trata de una súplica del héroe dirigida al Cronida, el antecedente recordado por Aquiles aumenta la posibilidad de que su realidad deseada forme parte de los hechos ficcionales, especialmente porque hasta ese momento toda mención a la muerte de Patroclo no ha sido a través del narrador primario sino en boca del dios (8. 475-6 y 15. 65-68) y, por lo tanto, como algo aún revocable. Por otra parte, las expectativas alcanzan su clímax cuando el narra-

dor primario, cuyo discurso enmarca la súplica, afirma que efectivamente el dios lo escuchó de forma benévola (v. 249). No obstante, esta realidad expresada en las palabras del héroe se ve truncada inmediatamente:

Y el padre le concedió una sola cosa, pero la otra la denegó; le concedió que alejara la guerra y la batalla de las naves pero le denegó que regresara a salvo del combate (16. 250-252).

Si bien, en este caso, la narración no anticipa su curso por medio del discurso directo de Zeus, el hecho de que retome su desenvolvimiento esperado a través de la figura del Cronida refuerza la percepción de su plan, por parte de la audiencia, como control fundamental de la estructura de la trama (SCODEL 2004: 53). A su vez, este movimiento de negación de las aspiraciones del héroe constituye el inicio de una modalidad narrativa que será cada vez más determinante hacia el final de la obra: las motivaciones de las figuras humanas, expresadas principalmente en los discursos de súplica, son meras tentativas en relación con las de las divinidades, que disponen de una percepción y un control casi total de la red de sucesos.

### **Tipo de narración: presentativa**

**E**l aparente valor de autenticación de los discursos directos es acentuado por el tipo de narración que implican: una narración presentativa, no mediada por la palabra del narrador primario. Así, los

discursos directos se colocan en el extremo opuesto a los pasajes de inversión en tanto no ponen de relieve sino que disimulan la mediación al crear la ilusión de que el oyente/lector percibe el desenvolvimiento de la historia como si fueran parte de una escena dramática (STANZEL 1981: 6).

Por otra parte, los discursos de los personajes constituyen una vía de acceso directa a sus motivaciones internas, a su conocimiento y poder de acción. En el caso específico de la súplica, el discurso halla su razón de ser en la relación entre estas instancias de debate interno: un personaje anhela una realidad determinada pero carece del poder necesario para alcanzarla y por ello dirige su palabra a quien, según su propio conocimiento, sí goza de dicho poder. Así, en los discursos de plegaria de un hombre a una divinidad, se configura el conocimiento que los mortales creen tener acerca de sus dioses: son ellos quienes toman las decisiones (por ejemplo, en la súplica de Aquiles a Zeus del canto 16). Cuando una divinidad persuade a una figura humana, por el contrario, o cuando responde a su pedido, su discurso refleja la verdadera relación que existe entre el deseo del suplicante y su propio poder de acción (por ejemplo, hasta qué punto podría haber intervenido Atenea para persuadir al Pelida en el canto 1). De esta manera, tal como los pasajes de inversión implicaban una reflexión sobre las limitaciones de intervención del narrador en relación con los hechos establecidos por la fábula tradicional, los discursos de súplica reflejan direc-

tamente las limitaciones que operan a nivel diegético a través de la noción de la *μοῖρα*. Es precisamente por medio de una narración de tipo binario, constituida por el discurso del narrador primario anónimo y los discursos directos de los agentes narrativos personalizados, como Homero combina de forma coherente nociones religiosas aparentemente contradictorias que determinan tres esferas de conocimiento del universo ficcional: la del narrador focalizador primario, las de los narradores focalizadores secundarios divinos y humanos.

Esto se puede observar en el canto 24, donde la escena de súplica entre Príamo y Aquiles es anticipada por medio de los discursos de las diferentes divinidades que interceden (Zeus, Tetis, Iris, Hermes) y, así, pareciera no quedar margen para ningún hecho inesperado. Sin embargo, el componente de la narración presentativa permeabiliza gradualmente la escena a los universos internos de cada personaje, a las reacciones inesperadas que desencadenan sus motivaciones, conocimiento y poder particulares.

En efecto, la súplica comienza tal como los dioses habían indicado: Aquiles lo recibe pacíficamente y Príamo le suplica por su padre Peleo, a quien el héroe recuerda a través de la figura envejecida del rey de Troya. El grado, si bien sutil, de artificialidad de este primer momento de la escena, en tanto el comportamiento de ambos había sido prefijado en detalle por los dioses, se vuelve más evidente en cuanto aflora la primera actitud genuina de Aquiles. El héroe, de he-

cho, expresa su propia valoración de la situación (vv. 518-551): en la desgracia compartida, reconoce que todos los hombres se hallan sujetos a las decisiones arbitrarias de Zeus cuando distribuye los bienes y males de sus jarras para cada ser mortal. Esa igualdad que Aquiles reconoce entre él y Príamo se concreta en su proceder al invitarlo a sentarse junto a él.

Y ahora no me ofrezcas asiento tú, criado por Zeus, mientras Héctor yace en la tienda sin entierro, sino libéralo cuanto antes para que lo vea con mis ojos. Y tú acepta el cuantioso rescate que te traemos. Y que lo disfrutes y que regreses a tu tierra patria ya que en principio me has permitido que viva y vea la luz del sol (24. 553-558).

Príamo actúa de acuerdo con su propia evaluación de la situación, más allá de toda prerrogativa dada por los dioses; su deseo es rescatar el cuerpo de su hijo y su poder para hacerlo yace en lo cuantioso del rescate; sabe que en su posición de suplicante está subordinado a Aquiles pero, en su posición de padre de Héctor y rey de Troya, Aquiles sigue siendo el asesino de su hijo y el peor enemigo. Estas relaciones se hallan implícitas en su discurso y crean nuevas expectativas al oyente/lector acerca de la reacción inmediata de Aquiles y, por lo tanto, en relación con el desenvolvimiento final de la escena, que hasta ese momento parecía totalmente predecible. En efecto, Aquiles responde:

No me provoques más ahora, viejo, pues yo mismo también pienso li-

berar a Héctor, y de Zeus ha venido a mí como mensajera mi madre, que me dio a luz, hija del anciano marino. Y también sé en mi mente que a ti, Príamo, y no me pasa desapercibido, alguna de las divinidades te ha traído junto a las rápidas naves de los aqueos. Pues ningún mortal soportaría, aun en plena juventud, caminar hasta el ejército, ni tampoco podría habérseles ocultado a los guardias ni haber soltado fácilmente la traba de nuestras puertas. Entonces ahora no turbes más mi ánimo con dolores, no te dejaré intacto en mi tienda, aunque seas un suplicante y de Zeus transgreda los mandatos (24. 560-570).

Con su respuesta, el héroe muestra que el alcance de su conocimiento va más allá de lo que Príamo cree: no solo reconoce su poder superior en relación con el rey de Troya como suplicante en el campamento enemigo sino que también está al tanto de que este suceso es resultado de la disposición divina. Es precisamente el hecho de que nunca pierda de vista que se trata de un mandato de Zeus lo que produce mayor indeterminación en el oyente/lector porque, de este modo, el personaje asume implícitamente las consecuencias de violarlo y, por lo tanto, se muestra capaz de afrontar incluso un castigo divino.

La narración presentativa posibilita que el oyente/lector comprenda la razón por la cual el personaje realiza estos movimientos inesperados: por las propias circunstancias de su vida semi-divina, el alcance de su conocimiento es superior al de cualquier otro mortal. Como consecuencia de esto, Aquiles advierte, con su prime-

ra respuesta inesperada, que no son los mortales sino los dioses los que deciden el desenvolvimiento de los sucesos y, tal como en su diálogo con Atenea, comprende, con su segunda respuesta inesperada, que es él quien tiene la decisión de acatar o no la orden de Zeus de acuerdo con sus propias motivaciones heroicas.

### **Función narrativa: regulación**

**M**ientras que los pasajes de inversión se muestran como parte del plano de supervisión del universo narrativo separado de la acción principal, los discursos directos de los dioses, tanto cuando persuaden a otro personaje humano o divino como cuando responden a una súplica, reflejan dicha supervisión al mismo nivel del desarrollo narrativo de la historia. Estas intervenciones o respuestas divinas a su vez están limitadas por instancias pertenecientes al nivel diegético, esto es, la *μοῖρα*. Tales limitaciones son necesarias para el cumplimiento de las reglas propias de la narración: si los potenciales movimientos de los personajes son muy manipulados por fuerzas externas, las operaciones internas de voluntad, conocimiento y poder se vuelven irrelevantes (LOWE 2004: 58). En este sentido, los discursos directos de las figuras divinas, en conjunto con los de las figuras humanas, son esenciales para la comprensión, por parte del oyente/lector, de las reglas narrativas. Como afirma LOWE (2004: 60), el lector puede verse sorprendido ante

la aplicación de forma legítima pero inesperada de las reglas conocidas, a través de las cuales especula el desenvolvimiento final de la historia.

En el caso particular de los discursos de súplica o persuasión, la tensión fluctúa según el grado de eficacia que se espera de tales discursos. Por ejemplo, si de acuerdo con las reglas de la narración es posible pero poco esperable que un personaje humano no obedezca a las palabras de una divinidad, en el caso de que así lo hiciera, la acción no iría contra las reglas sino contra las expectativas del oyente/lector, establecidas a través de la operación habitual de la regulación narrativa. Esto puede observarse, entre los pasajes analizados, en la persuasión de Atenea a Aquiles y en la súplica de Príamo al héroe donde, en ambos casos, el Pelida se ve en la situación de evaluar, explícita o implícitamente, las consecuencias de obedecer o no una orden divina. Esto otorga suspenso y tensión dramática a la escena en tanto las intervenciones o mandatos divinos dejan lugar a la libre voluntad humana como algo válido y posible, aunque no conveniente y, por lo tanto, nunca realizado. Así, el dejar con vida a Agamemnon y el entregar el cuerpo de su hijo a Príamo son resultado de la evaluación que el héroe realiza entre las motivaciones divinas externas y sus propias motivaciones internas, la recuperación de su honra.

Por otra parte, en los casos de súplica de un mortal a una divinidad, tal como la de Aquiles a Zeus, la libre voluntad humana tiene también un

lugar válido en tanto no es coartada por una decisión divina arbitraria sino que es evaluada en relación con la disposición total de los sucesos, es decir, la μοῖρα. Así, Zeus puede intervenir para hacer de la muerte de Patroclo un acto glorioso, tal como se lo pide Aquiles, pero no para impedirla en tanto es necesaria para que aquel regrese a la batalla para vengarse con la muerte de Héctor y, en consecuencia, para permitir la caída final de Troya.

### A modo de conclusión

Como hemos observado tanto los pasajes de inversión como los discursos de súplica o pedido contribuyen, en diferentes niveles de la narración y a través de diferentes modos narrativos, a la conformación de la modalidad narrativa que prevalece en toda la obra. Dicha modalidad narrativa consiste en dar lugar a las realidades propias del universo interno de los narradores (primarios y secundarios) dentro de la realidad del universo ficcional. Así, estas realidades internas se presentan como algo posible y válido aunque no necesariamente realizado. Esta combinación armónica de realidades se realiza a través del mecanismo de superposición de las focalizaciones del narrador anónimo y de las figuras humanas y divinas. Desde este punto de vista, todas las elecciones son posibles, en los diferentes niveles narrativos, pero solo se realizan aquellas que no sobrepasan el orden determinado por la tradición o el destino. En este

sentido, sostenemos que las contradicciones que la crítica ha visto en la *Iliada* desde una perspectiva teológica son resultado de la sutil elaboración de esta modalidad narrativa: las elecciones tanto de hombres como de dioses responden a una evaluación de las circunstancias, con menor o mayor alcance cognitivo, y no a una imposición arbitraria de fuerzas externas. Así, dar lugar a la libre voluntad dentro de un universo tan prefijado por el destino no solo es representar una visión mucho más enriquecida y compleja sino que, precisamente, es poner en escena el dilema que un aedo enfrenta al narrar con plena creatividad una historia moldeada definitivamente por la tradición.

### Bibliografía

#### Ediciones y traducciones

ALLEN, T. W. (ed.) (21917). *Homeri Ilias*. Oxford: Clarendon Press.

#### Bibliografía citada

- BAL, M. (1981). "The laughing Mice or: On Focalization". En *Poetics Today* 2/2; 202-210.
- DE JONG, I. (1987). *Narrators and focalizers: the presentation of the story in the Iliad*. Amsterdam: Grüner.
- DE JONG, I. (2004). "Homer" en DE JONG, I., NÜNLIST, R., BOWIE, A. (eds.). *Narrators, Narratees and Narratives in Ancient Greek Literature, Mnemosyne*. Leiden-Boston: Brill; 13-24.

- DOLEŽEL, L. (1980). "Truth and Authenticity in Narrative". En *Poetics Today* 1/3; 7-25.
- FINKELBERG, M. (1990). "A creative oral poet and the Muse". En *American Journal of Philologie* 111; 293-303.
- HEIDEN, B. (2008). *Homer's Cosmic Fabrication: Choice and Design in the Iliad*. Oxford: Oxford University Press.
- LOWE, N. J. (2004). *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MORRISON, J. (1992). "Alternatives to the Epic Tradition: Homer's Challenges in the *Iliad*". En *Transactions of the American Philological Association* 122; 61-71.
- NÜNLIST, R. (2009). *The Ancient Criticism at Work*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RICHARDSON, S. (1990). *The Homeric Narrator*. Nashville-Tennessee: Vanderbilt University Press.
- SCODEL, R. (2004). "The Story-Teller and his audience" en FOWLER, R. (ed.). *The Cambridge Companion to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press; 45-58.
- STANZEL, F. (1981). "Teller-characters and Reflector-characters in Narrative Theory". En *Poetics Today* 2/2; 5-15.
- THORNTON, A. (1984). *Homer's Iliad: its composition and the motif of supplication*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

---

**Recibido:** 22-09-2014

**Evaluado:** 21-11-2014

**Aceptado:** 26-11-2014

