

XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013.

El cuerpo del guerrero en Ilíada. Una poética de lo escatológico.

Tabares y Ana.

Cita:

Tabares y Ana (2013). *El cuerpo del guerrero en Ilíada. Una poética de lo escatológico. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/34>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

**XIV Jornadas
Interescuelas/Departamentos de Historia
2 al 5 de octubre de 2013**

ORGANIZA:

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Número de la Mesa Temática: 5

Titulo de la Mesa Temática: Formas y ejercicio de la violencia en el mundo antiguo greco-romano

Apellido y Nombre de las/os coordinadores/as: García Mac Gaw, Carlos; Paiaro, Diego.

El cuerpo del guerrero en la *Iliada*

Ana Claudia TABARES

Universidad Nacional de la Patagonia Austral

Anacliudiatabares@hotmail.com

El cuerpo del guerrero en la *Iliada*. Ana Tabares

Introducción

La representación del cuerpo masculino en la narración iliádica oscila entre imágenes colectivas de ejércitos que avanzan desplegándose por el campo de batalla e imágenes singulares de guerreros revestidos de bronce que persiguen la *kleos* en duelos singulares. Entre ellas se teje una red semántica relacionada con las imágenes del fuego y sus múltiples significaciones: ardor bélico, poder destructivo, gloria imperecedera.(Whitman 1938)

Paralelamente, existe una red menos evidente que muestra un costado oscuro pero igualmente espectacular del cuerpo masculino. En ese grupo consideramos imágenes que dentro de la acción bélica, se desprenden como resultado lógico de las primeras, es decir, como secuelas visibles y directas del ejercicio de la violencia. La imagen plural de la *androktasía* se contrapone (y se complementa) con las de los rastros más evidentes y crudos de la guerra: las piras de cadáveres y la sangre anónima manando de la tierra.

Así los solípedos corceles, guiados por el magnánimo Aquileo, hollaban a un mismo tiempo cadáveres y escudos; el eje del carro tenía la parte inferior cubierta de sangre y los barandales estaban salpicados de sanguinolentas gotas...” (XX 497)

Por otro lado, la imagen del cuerpo singular del soldado armado, en apariencia indestructible, se contrasta con las de ese mismo cuerpo siendo atravesado, mutilado o devorado: “Y le hundió la pica en la garganta, debajo de la barba, hasta que el bronce salió por el otro lado”

Podemos asociar estas escenas con el campo semántico de lo escatológico desde dos perspectivas. Por un lado, una de las etimologías propuestas para el término escatología proviene del adjetivo *éskhatos*¹ (lo que está en el extremo, lo último) y hace referencia a las creencias relacionadas con la vida de ultratumba. La otra, procedente de (*skór skatós*) que significa literalmente excremento; se puede hacer extensiva a todo lo que brota del cuerpo o que, perteneciendo al interior del cuerpo, se muestra fuera de él, por lo que las imágenes que trabajamos tienen relación con ambos sentidos. Sin

¹ eskathiá es el límite extremo o la extremidad, particularmente hablando de un territorio, extremo de un campo o de un país, frontera.

embargo, hemos decidido ocuparnos solo de las concernientes a la violación de la envoltura corporal intentando desentrañar la función particular que poseen dentro del texto épico. No nos ocuparemos de las tres muertes que se relatan de manera más detallada, es decir, de las de Sarpedón, Patroclo y Héctor, sino de las muertes tratadas con brevedad en el campo de batalla.

El cuerpo roto

La ruptura del límite que la piel le impone al cuerpo, ya sea para el ingreso de agentes ajenos o para la salida de lo que debe estar contenido en el interior, pertenece a la categoría que Miller (1987, 16-28) distingue como “ámbitos del asco” considerando esta emoción como aquella “que designa un fuerte sentido de la aversión hacia algo que se percibe como peligroso por su capacidad de contagiar, infectar o contaminar por proximidad, contacto o ingestión”. Para este autor, el asco es inherente a nuestra naturaleza humana “nosotros somos, en última instancia, el fundamento de todo asco: el hecho de que vivimos y morimos, y de que este proceso es sucio y desprende sustancias y olores que nos hacen dudar de nosotros mismos y temer a nuestros semejantes.

En el poema no se registra la emoción del asco aunque una gran cantidad de escenas podrían entrar en esta categoría., no es asco lo que estas imágenes producen en los testigos internos del poema, pese a que en algún momento fueron consideradas como restos de la “barbarie de la cultura micénica” (Vermeulle. 1984. 169) conservados por el carácter formulario y tradicionalista de la cultura oral. Es probable que esto tenga relación con que no implican los sentidos del tacto y el olfato, fundamentales en la experiencia directa y en la evocación de lo asqueroso. Debemos hacer un esfuerzo consciente para imaginar el hedor de los cadáveres quemándose o lo pringoso y resbaladizo de los barandales cubiertos de sangre. Emily Vermeulle (1984. 162) sostiene que esto se debe a la distancia que el lenguaje y el planteamiento formular introducen entre la audiencia y la realidad de un campo de batalla: “así sus cacerías y duelos por lo general están protegidos de accidentes y suciedades y su derramamiento de sangre aparece constreñido a una danza chispeante de humor y gracia.”

Walter Ong (1987. 50) coincide con este distanciamiento al indicar que “la descripción entusiasta de violencia física y el detalle exquisitamente sangriento” son algunas de las formas en que las sociedades orales de carácter agonístico celebran la conducta física.

Kalós thánatos

Mari Douglas (1973. 123) considera que el cuerpo social condiciona el modo en el que percibimos el cuerpo físico, así, la experiencia física del cuerpo modificada por las categorías sociales a través de las cuales lo conocemos, mantiene a su vez una determinada visión de la sociedad. Evidentemente, pertenecer a una cultura guerrera condiciona de forma absoluta la percepción del cuerpo, en cuanto mecanismo bélico primario y esta mirada incide en las diferentes esferas de la actividad humana.

Yvon Garlan (1993. 68) opina que en la cultura griega arcaica “la imposición del modelo guerrero se conforma a todos los niveles y en todos los terrenos” y más adelante al enumerarlos agrega: “en la vida moral, el valor de un hombre de bien (*agathós*), su *areté*, consiste ante todo en el valor razonado que manifiesta tanto en su fuero interno contra las pasiones mezquinas, como en el campo de batalla donde le aguarda la hermosa muerte”

El guerrero que encarna el ideal heroico puede acceder a esta *Kalós thánatos*, es decir, perecer valientemente en el campo de batalla. Según Vernant(1989.52-), esta manera de morir funciona como “un rito iniciático que le confiere al difunto, un conjunto de cualidades y valores, por los cuales, a lo largo de su existencia, compite la elite de los *aristoi*.” Esta muerte que lo alcanza en la plenitud de la juventud garantiza la gloria imperecedera *kleos aphthiton* y elimina la posibilidad de una vida larga y una muerte apacible. También implica escapar de la vejez y con ella del deterioro de las virtudes físicas que conforman la *areté*.

La hermosura del guerrero joven permanece en el *soma*, después que la *psykhé* lo ha abandonado. “Yacer en el suelo, habiendo sido atravesado en la lid por el agudo bronce, es decoroso para un joven, y cuanto de él puede verse, todo es bello.” (XXII 74) Así lo expresa claramente Príamo en el canto XXII.

La negación de la bella muerte

Pero esa belleza desaparece cuando el cuerpo es mutilado, por lo que la recuperación del cadáver no se justifica solamente porque asegura el tránsito al Hades y el estatus social de “difunto memorable” a través de los ritos funerarios, sino porque evita la humillación que supone para el muerto ser desmembrado o devorado, compartida por los *philotes* que no han podido defenderlo dignamente y a su vez, la gloria que le da a su enemigo hacerse con los despojos.

Las arduas batallas que se desarrollan alrededor de los cadáveres y los rescates que se ofrecen para recuperarlos buscan responder al *aidós* de los vivos tanto como

evitar la mancilla del cadáver. “Sería para ti, oh Menelao, motivo de vergüenza y de oprobio que los veloces perros despedazaran cerca del muro de Troya el cadáver de quien fue compañero fiel del ilustre Aquileo” (XVII. 557)

La *aeikele*,² el ultraje al cadáver, le niega definitivamente al enemigo la posibilidad de ser admirado y rememorado en relación a su *Kalós thánatos*, porque asegura la desaparición de todos aquellos rasgos de belleza, virilidad y fuerza que son indicios de la *areté* y de la *kleos*. Al respecto, Vernant (1989.70) sostiene: “Si dentro de la perspectiva heroica no tiene demasiada importancia seguir con vida, siendo como es el ideal morir hermosamente, según esa misma perspectiva lo fundamental no podría ser sólo arrancarle la vida al enemigo, sino despojarle también de tener una hermosa muerte.”

Aunque no se narre en la acción principal ningún episodio en que algún guerrero haya sido devorado por animales carroñeros, esta posibilidad presente desde el proemio es un temor permanente de los guerreros homéricos, por lo que se constituye como componente infaltable de los discursos de jactancia y de las amenazas.

Tú también serás muerto entre ellos si tienes la osadía de aguardar mi larga pica: ella te desgarrará el delicado cuerpo³; y tú, cayendo junto a las naves aqueas, saciarás a los perros de los troyanos y a las aves con tu grasa y tus carnes (XIII. 829)

La existencia está indisolublemente asociada al cuerpo incluso más allá de la muerte, donde la *psykhé* guarda aún la apariencia física del difunto, es una sombra (*éidolon*) imposible de ser abrazada, pero capaz en ciertas circunstancias rituales de hablar, llorar como Elpénor o desviar la mirada como Anticlea.

Por eso, el muerto que es comido queda entre dos mundos sin pertenecer a ninguno, al no disponer de sepultura, pierde el reconocimiento social y los lazos que lo unen al espacio de los vivos disolviéndose en el caos y perdiendo los últimos rasgos de humanidad al incorporarse como nutriente de otros seres vivos.

El catálogo de muertes ¿Solamente un espectáculo?

La serie de imágenes de guerreros muriendo en batalla es uno de los aspectos que han contribuido a darle a la épica homérica la denominación de discurso

² Este término aparece una sola vez en *Ilíada* (24.19) y en *Odisea* (20. 308) adquiere el sentido de ultraje al huésped.

³ Iriarte y Gonzalez. *Entre Ares y Afrodita. Sobre la feminización de los guerreros vencidos*.

catalógico⁴. Están narradas con variaciones de extensión y detalle dependiendo de la *areté* de los personajes intervinientes y se inscriben dentro de escenas típicas de combate o duelo que incluyen además del relato de la muerte propiamente dicho, viñetas, símiles, discursos directos, focalizaciones secundarias y otros recursos de la épica oral.

En algunos casos los muertos y su manera de morir ni siquiera son mencionados: “Diomedes comenzó a matar a diestro y siniestro: sucedíanse los horribles gemidos de los que daban la vida a los golpes de la espada y su sangre enrojecía la tierra” (X 483). Es pertinente aclarar que los gemidos presentes en este ejemplo son, junto al crujir de huesos y el sonar de dientes, unos de los pocos rasgos auditivos que se repiten en estas imágenes predominantemente visuales y cinegéticas.

En otros casos los muertos constituyen sólo una lista de nombres brevemente interrumpida por algún epíteto: “¿Cuál fue el primero, cual el último de los que entonces mató el eximio Teucro? Orsíloco el primero, Ormeno, Ofelestes, Détor, Cromio Licofontes, igual a un dios, Amopaón Poliemonida y Melanipo” (VIII 273)

En muchos casos los hombres entran a escena y son nombrados solo para morir y ofrecer un espectáculo⁵ que produce admiración, atracción y repulsa al mismo tiempo: cabezas cortadas que ruedan entre los pies, ojos que caen a tierra, lenguas y dientes arrancados por un golpe certero, médula que mana de los huesos, hombres que sujetan sus propias vísceras con las manos. Vermeulle (1984. 172) sostiene que “la muerte se hace más maravillosa gracias a los ingeniosos métodos del poeta para perforar la cubierta de la carne o machacar los blancos huesos protectores y liberar la *psykhé*”

¿Éste es realmente el equivalente épico de la pelea en el *saloon* o de la emboscada de una película del lejano Oeste, como lo plantea esta misma autora...”con el suficiente detalle ingenioso e incidental en buen vocabulario para hacer soportable la duración del combate”? Para algunos lectores actuales, no ciertamente para los que viven en zonas de conflicto bélico, seguramente sí. Pero es necesario plantearse si entre la audiencia histórica de los poemas homéricos y las muertes espectaculares que nos muestra el poeta existe la misma distancia experiencial que entre nosotros y una película de vaqueros. En una cultura particularmente guerrera, estas imágenes tienen que haber traído a la audiencia el “eco temático” de alguna experiencia real pasada o posible en el futuro próximo. ¿Alcanzan el lenguaje anacrónico y formulaico y los recursos poéticos

⁴ Bassett, 1938, *The poetry of Homer*. California. U.C. Pres

De Jong; (1987) *Narrators and focalizers. The presentation of the story in the Iliad*. Amsterdam, Gruner.

Minchin (2001) (2001) *Homer and the Resources of Memory. some Applications of Cognitive Theory to the Iliad the Odyssey*. Oxford University Press.

⁵ cfr. Havelock, (1986) *La musa aprende a escribir*. Paidós.

para mediatizar lo suficiente estas imágenes de manera que sólo sean percibidas como espectáculo o conocimiento almacenado en un catálogo de detalles anatómicos y maneras de morir? ¿O podemos suponer algún tipo de empatía o compasión de parte de la audiencia?

La definición aristotélica de *éleos* (compasión) plantea que esta emoción consiste en “un pesar ante la aparición de un mal destructivo que también cabría esperar que lo padeciera uno mismo o alguno de nuestros allegados”

Por otro lado, Walter Ong (1987:51) caracteriza a las culturas orales como “empáticas y participantes” no solo en la medida en que los conocimientos no logran ser objetivados, sino también en la capacidad de expresar las reacciones del individuo como encasilladas en la reacción del alma comunitaria. Por lo que sería esperable que la recepción de los poemas homéricos provocara una marcada identificación del poeta y la audiencia con los personajes, al poner de manifiesto su propia vulnerabilidad a los pesares, en este caso específico, a ser objetos de violencia física. Zecchin de Fasano (2002: 115) expresa que la compasión es una clave para la poética de Homero, ya que los poemas ofrecen a la audiencia la vívida experiencia de las penas soportadas por los caracteres”

Conclusión

Dentro del catálogo de muertes que ofrece la *Iliada*, las imágenes del cuerpo desgarrado del héroe homérico atestiguan las prácticas de ultraje al cadáver como una forma de negarle al enemigo la bella muerte y por extensión la *kleos apthiton*.

También reflejan por oposición la importancia de los ritos tendientes a preservar el cadáver. Así se manifiesta la otra mirada que la sociedad homérica posee sobre el cuerpo, distinta de cuerpo vivo en el máximo de sus facultades bélicas, como también se vuelven evidentes los condicionamientos a los que esa mirada social lo somete.

Estas imágenes varían en extensión de acuerdo a las necesidades de expansión o restricción del poeta y a la importancia de los héroes involucrados formando parte escenas de duelo o *androktasía*.

Como productos de una cultura oral, poseen un valor cognitivo sobre el mundo y la propia vulnerabilidad del ser humano al infortunio, que se traslada a la audiencia, evocando sentimientos de *éleos* y reforzando las grandes escenas de compasión que la *Iliada* presenta.

Bibliografía

Aristóteles. *Retórica*.

Bassett, S (1938) *The poetry of Homer*. California. U.C. Press

De Jong, I. (1987) *Narrators and focalizers. The presentation of the story in the Iliad*. Amsterdam, Gruner.

Douglas, Mary. (1973) *Símbolos naturales*. Madrid. Alianza.

Garlan, Yvón.(1993) “El militar” *El hombre griego*.madrid, Alianza.

Havelock,

Iriarte, A. y Gonzalez, M. (2008) *Entre Ares y Afrodita. Violencia del erotismo y erótica de la violencia en la Grecia Antigua*. Madrid, Abada.

Miller, W. (1997) *Anatomía del asco*. Harvard University Press.

Minchin, Elizabeth. (2001) *Homer and the Resources of Memory. some Applications of Cognitive Theory to the Iliad the Odyssey* Oxford University Press

Ong, W. (1987) *Oralidad y escritura*. México, F.C.E.

Vermeulle, E.(1984) *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*. México, F.C.E.

Vernant, J.P. (1987) *El individuo, la muerte y el amor en la Antigua Grecia*. Barcelona, Paidós.

Zecchin de Fasano, C. (2002) “Temor y compasión en los poemas homéricos”. *Synthesis* 9, 109-128.