

*El héroe fieramente humano:
Aquiles, el hombre, de Roberto Rivera*

*The fiercely human hero:
Aquiles, el hombre, by Roberto Rivera*

Begoña Ortega Villaro
Universidad de Burgos, España
bortegav@ubu.es
ORCID: ORCID: 0000-0001-7857-2381

(Página deixada propositadamente em branco)

RESUMEN: En el presente trabajo se estudia la obra *Aquiles, el hombre*, de Roberto Rivera, estrenada en Mérida en 2016. La obra presenta a Aquiles no como el héroe en cuyas manos está la victoria sobre Troya, sino como un hombre enfrentado a la violencia, la que le rodea en esa guerra interminable, o la que surge como respuesta a su dolor. El autor ha convertido el fragmento del poema épico en una tragedia clásica que le permite una indagación mayor en el alma torturada de Aquiles, gracias a su relación/enfrentamiento con los distintos personajes: Briseida, Patroclo, Agamenón. Al convertir a Aquiles en un personaje moderno, autoconsciente, mientras se mantienen con absoluta fidelidad los principales acontecimientos, se dibuja un personaje a veces no demasiado coherente, un anacrónico pacifista tan fuera de lugar como la guerra misma.

Palabras clave: *Iliada* -adaptación teatral -Aquiles -Roberto Rivera

ABSTRACT: This paper analyzes the play *Achilles, the man*, by Roberto Rivera, performed at the Teatro Romano de Mérida in 2016. The play presents Achilles as the hero in whose hands is the victory over Troy. Achilles is also a man faced with a double violence: the one that surrounds him in that endless war and the one that arises as a response to his pain. The author has turned the fragment of the epic poem into a classical tragedy thanks to his relationship/confrontation with the different characters: Briseis, Patroclus and Agamemnon. However, the work turns Achilles into a modern and self-aware character, within events completely faithful to the *Iliad*. Therefore, the play draws a character sometimes not always coherent, an anachronistic pacifist as out of place as the war itself.

Key words: *Iliad*-theatrical adaptation-Achilles-Roberto Rivera

1. Introducción¹

A pesar de la grandeza de Aquiles en el marco de la *Iliada*, no es un personaje especialmente favorecido por la tradición. Elizabeth Frenzel, en su *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, señala que “El motivo de la cólera ha encontrado pocos seguidores a lo largo de la tradición literaria. Sin embargo, el tema de la muerte prematura del héroe, con la que este se enfrenta a sabiendas, un tema no específicamente iliádico, ha sido recogida en todas las adaptaciones” (Frenzel 1976: 35).²

¹ Trabajo realizado en el marco del Proyecto “*Marginalia Classica: Recepción Clásica y cultura de masas contemporánea. La construcción de identidades y alteridades*” (PID2019-107253GB-I00/AEI/10.13039/501100011033).

² También en Reid 1993 I: 1-16, se comprueba que el tema de la “Ira de Aquiles” aparece, mayoritariamente, en obras pictóricas y musicales, a diferencia de “La muerte de Aquiles”, que cubre todos los ámbitos, especialmente el literario. Otro ejemplo: Aquiles no aparece como entrada independiente en Brunel 1988.

Sin duda, la presentación que se hace de Aquiles en el poema, monolítica, centrada tan en sí mismo, en cuya órbita gravitan los demás personajes, incluso los dioses, le ha privado de esos necesarios claroscuros que personajes como Odiseo o Helena tienen en abundancia y que han servido para que sigan alimentando la imaginación y la reflexión durante los siglos posteriores. En cambio, Aquiles y, por extensión, la *Iliada*, carecen, en una gran parte, de esas posibilidades interpretativas.

Es cierto, sin embargo, que en el siglo XXI se asiste a una revitalización de reescrituras de la *Iliada*, en formatos variados, que van tomando importancia frente a las de la *Odisea*. Es posible, como señala Stergiopoulou 2022: 411, que se deba a una reacción a las muchas obras que podríamos llamar “odiseicas” del siglo anterior, desde el *Ulysses* de Joyce (1922) a películas como *O Brother* de los hermanos Coen (2000). También, sin duda, se trata de una respuesta a los renovados conflictos geopolíticos del siglo XXI. Ello es especialmente notable en el teatro, con recientes y frecuentes puestas en escena con resultados muy diferentes entre sí³: en España, por ejemplo, de las cinco horas y quince actores de la versión de Stathis Livathinos (2014) al soliloquio de *Una Iliada* de Lisa Peterson i Denis O’Hare (2018)⁴.

De entre todas las reescrituras, la adaptación escénica es, probablemente, la más complicada, por dos obstáculos principales: su gran extensión y la presencia de los dioses, algo que, según Aristóteles, distinguía la épica de la tragedia, e impedía verter la primera en la segunda:

Hay que recordar lo que se ha dicho muchas veces, y no hacer de un conjunto épico una tragedia [...]por ejemplo, si uno dramatizara entera la fábula de la *Iliada*. Allí en efecto, gracias a la extensión cobran las partes la amplitud conveniente; pero en los dramas el resultado se aparta mucho de lo que se esperaba. Prueba de ello es que cuantos dramatizaron entera la destrucción de Ilion, y no por partes, como Eurípides, o fracasan o compiten mal en los concursos. (Aristóteles, *Poética*, 1456 a 10-15).

³ Para una aproximación al tema, vid., entre otros, Macintosh *et alii* 2018 y Macintosh-McConnell 2020.

⁴ Otras obras representadas en los últimos años en España: *La Iliada* (1989), por Teatro del Carretto; *La Iliada* (2000), por Teatro de los Andes; *Iliada* (2002), por Teatrino Clandestino; *Homero, Iliada* (Alessandro Baricco), por Grec Festival de Barcelona; *Proyecto Homero* (2016), por La Joven Compañía; *La Iliada* (2017) por Clásicos Luna (Zaragoza).

Por otro lado, el propio Aristóteles plantea el problema de llevar a escena las actuaciones de los dioses cuando los acontecimientos no tienen sentido en términos humanos y solo tenemos una explicación divina para justificarlos: ¿qué sentido tiene que Afrodita participe en la batalla, de la que tiene que huir, herida, en el canto V de la *Iliada*? ¿Cómo se puede explicar dramáticamente? Solo tendría sentido en el marco religioso y poético de la Antigüedad y la mayoría de las adaptaciones tienden a eliminarlos y eliminar la fantasía que suponen, es decir, todo aquello que solo pueden hacer los dioses, como tomar la figura de un héroe para inmediatamente desaparecer y aparecer al instante en el Olimpo.

Y no son solo los dioses los que han de eliminarse de la escena, obviamente, hay cientos de caracteres que no tienen espacio en las representaciones, por extensas que sean. Hay que seleccionar, entonces, estos caracteres significativos, como también los hechos centrales de la fábula, aquellos que se explican por sí mismos y que no requieren un conocimiento específico por parte del público -o que se puedan explicar dentro de la obra- y aquellos con los que se quiere dar por concluida. El final de la *Iliada* quizá sea demasiado abierto para el gusto contemporáneo, pues ni siquiera se conoce el final de Troya.

Es, por tanto, mucho el trabajo que tiene que hacer un autor o un director sobre el texto de Homero y muchas las dificultades a las que se tiene que enfrentar.

Por ello ha de ser bienvenida una apuesta por la dramatización del poema, en un escenario con tanta repercusión como el Teatro de Mérida.

2. Presentación de la obra

Se trata de *Aquiles, el hombre*, del joven autor riojano Roberto Rivera. Fue estrenada en 2016 en el Festival de Mérida, dirigida por José Pascual y protagonizada entre otros por Toni Cantó, Miguel Hermoso, Elena Alférez, con dramaturgia del propio autor.⁵

La obra está editada en un volumen que contiene la versión original junto con la versión que se llevó a escena⁶.

⁵ <https://www.festivaldemerida.es/programacion/aquiles-el-hombre-3/> (consultado 28/01/2023).

⁶ Rivera 2017. Reeditada en Rivera 2020, cuyo título, *El ruedo clásico*, hace confesión de su contenido: contiene *Aquiles, el hombre*, *Catilina o República de Roma*, y *La sexta ola*,

3. Estructura de la obra: operaciones de adaptación sucesivas

Indudablemente, para llevar a escena un poema como la *Iliada* hay que hacer una adaptación radical del texto original, una transmodalización en términos genettianos (Genette 1989: 356-375), en el paso de modo narrativo a modo dramático. Ahora bien, una adaptación puede ser una operación simplemente orientada a adecuar un texto a otro formato, o bien puede conllevar una resemantización del texto original, puede dialogar con él, polemizar o ponerlo en cuestión, subvertirlo. A menudo, como es el caso, las intenciones de autor y director, y otras personas implicadas, están claras en los peritextos⁷ que rodearon el estreno y en la propia edición de la obra, en cuya portada, bajo el nombre del autor, se lee “Basado en ‘La Ilíada’ de Homero”.

El título confiesa claramente la intención del autor, que es presentarnos a Aquiles no como el héroe en cuyas manos está la victoria sobre Troya, sino como un hombre enfrentado a la violencia, la que le rodea y la que surge de su interior, un hombre despojado de su condición heroica para ser, simplemente, en un hombre común.

También lo hace la cita que encabeza el texto, el poema XVIII de *Proverbios y Cantares* de Machado⁸. Este poema nos sitúa ante la clave de la obra: la desaparición de la fortaleza del héroe, en cuanto tal. El director, José Pascual, va más allá:

Se trata del nacimiento de un antihéroe, que se propone “captar el absurdo de su propia existencia, un absurdo que permanece velado para el resto de los héroes griegos a causa de su educación, de su fanatismo militarista y de la propia excitación que les provoca la perspectiva de la batalla y la sangre”. (Rivera 2017: 7).

con la que retoma el tema troyano, desde la perspectiva femenina, situando en la misma playa del Egeo a tres mujeres vinculadas al ejército vencedor y otras tres relacionadas con el bando derrotado.

⁷ Por ejemplo, en el dossier disponible en https://pentacion.com/wp-content/uploads/2017/03/Aquiles_Dossier_el_hombre_sustitutos.pdf (consultado 28/01/2023).

⁸ “¡Ah, cuando yo era niño/ soñaba con los héroes de la *Iliada*! / Áyax era más fuerte que Diomedes, /Héctor, más fuerte que Ayax, /y Aquiles el más fuerte; /porque era el más fuerte.../¡Inocencias de la infancia!”.

Para comprobar si, en efecto, este el mensaje que se desprende de la obra, analizaremos algunos de los procedimientos de la adaptación genérica⁹. El principal problema con el que se enfrenta cualquier adaptador, y más el adaptador de un poema épico, es trasponer la historia en una extensión adecuada para la escena, pero también que en esas operaciones no se pierda el espíritu de la obra original y al mismo tiempo, quede claro el espíritu nuevo que el autor moderno quiere imbuirle.

Como ya hemos señalado, la edición contiene las dos versiones, la “original” y la “versión festival de Mérida”. Comenzaremos por describir la versión original, y después analizaremos las diferencias que presenta la versión para Mérida, centrándonos en las técnicas empleadas en la adaptación teatral de una obra narrativa, cuyas operaciones principales son “el resumen, la paráfrasis y la omisión” (Riva Fort 2016: 230).

Versión original	Personajes
(Prólogo) Escena 1: La Ilíada	Coro-Corifeo-Sacerdotisa
Escena 2: Aquiles vacío	Aquiles-Coro
Escena 3: La Ofrenda	Coro- sacerdotisa
Escena 4: El Oxígeno de Briseida	Aquiles-Briseida
Escena V: El amigo	Aquiles-Patroclo
Escena VI: Primera negación	Coro-corifeo Aquiles/Agamenón/ Patroclo (mudo)
Escena VII: Asamblea de héroes	Coro-Corifeo. Agamenón-Áyax-Diomedes-Néstor
Escena VIII: Segunda negación	Aquiles-Patroclo.
Escena IX: Tercera negación	Aquiles-Coro-Diomedes- Áyax
Escena X: La venganza	Sacerdotisa-Jóvenes vestales Coro
Escena XI: Aquiles humano	Aquiles-Briseida
Escena XII. El respeto al honor	Aquiles-Príamo
Escena XIII La muerte de Aquiles	Desconocido-Aquiles.

⁹ Sobre el espíritu y los procedimientos de adaptación, en relación con las epopeyas homéricas, vid. Riva Fort 2016: 229-240, con análisis de bibliografía anterior.

La escena I (“La *Iliada*”) comienza con una sacerdotisa recitando una versión de los primeros versos de la *Iliada*:

Canta, ¡oh, diosa!, la cólera de Aquiles, / causa del terrible dolor que
sufrieron los aqueos / a los pies de Troya / y de la implacable muerte
de muchos / de sus valerosos héroes, / arrojados al abismo del Hades,
/ después de haberse convertido en presa de los perros y pasto de las
aves. Todo como consecuencia / del incontenible enfrentamiento / que
midió las fuerzas del atreida Agamenón, rey de hombres, y Aquiles,
el divino Peleida. / Canta y cuenta por qué los dioses provocaron/tan
funesto duelo. (Rivera 2017: 19)

El texto, como vemos, hace una declaración de fidelidad, o al menos, de voluntad de fidelidad. Sirve también para limitar el arco temporal de la acción que no será la guerra de Troya, sino este episodio en concreto.

Por su parte, el Coro y el Corifeo ponen en situación, relatando los acontecimientos inmediatamente anteriores, como la disputa entre Aquiles y Agamenón y actuando así como el Mensajero de la tragedia.

Con ello se nos presenta una de los recursos más significativos de esta versión: Rivera quiere hacer un cambio de género, de lo narrativo a lo dramático, lo menos brusco posible, y para ello utiliza algunos de los recursos más característicos de la tragedia griega: así, estos personajes, sacerdotisa, corifeo y coro, aunque no actúan como sus antecedentes clásicos, sirven para mantener esa coloratura antigua, con esta primera escena sirviendo de prólogo a la acción.

Sigue la Escena 2, “Aquiles vacío”, un monólogo de Aquiles con intervenciones del coro. Aquiles se presenta como el homérico, hijo de Peleo y de la diosa Tetis. En esta versión no se ignora la existencia de los dioses, como se hizo, por ejemplo, en la película *Troya*, o en *Omero. Iliada* de Alessandro Baricco¹⁰ aunque no participen ni en escena ni en las justificaciones de los personajes. En realidad, solo sirven para plantear la doble naturaleza de Aquiles.

Las primeras palabras del personaje son tan anacrónicas como efectistas: “Paradoja cruel”. “Paradójico, Aquiles, el de los pies ligeros, quiere parar” (Rivera 2017: 31).

¹⁰ Vid. sobre ambas Prieto 2011 y Ortega Villaro 2016.

Ya en esta escena Aquiles se muestra autoconsciente y sobre todo sufriente:

Aquiles: Haciendo más insufrible mi ya de por sí insoportable existencia (Rivera 2017: 22); Mi rostro... mira a la nada desde la nada y asume que la nada acabará engulléndome. [...] ¿Qué hago aquí, sino trazar un giro más en esta absurda espiral de destrucción? [...] ¿Qué inhumano código de lealtad me priva del oxígeno que necesito para inundar mis pulmones con una tempestad y revelarme sin recato contra este dramático sinsentido (Rivera 2017: 24).

Solo una voz moderna pueda hablar de dolor y desarraigo, una vez que se enfrenta a la situación antigua, la de librar una guerra mítica, de la que habla el coro:

Coro: Aquiles, el Peleida. El más grande, sin duda, de los griegos que visten bronce en estas playas. Forjado para ser leyenda antes de que el mundo llegara a intuirse siquiera. Construido sobre oráculos que aventuraron su decisivo papel en ésta como en otras tantas guerras. Dios al que protegen todos los dioses del Olimpo con su intangible e impenetrable coraza (Rivera 2017: 23).

Aquiles es el único que parece saber que esa condición no legitima sus acciones, ni dignifica al que la tiene¹¹. Asume así el papel del *lógos*, si la obra se planteara como el reflejo de ese combate ideal entre “mito” y “lógos”. Sin embargo, hacerlo desde el mito implica alguna incoherencia. Desde el principio no se sabe muy bien qué es Aquiles ¿dios, mortal? Él mismo dice:

Yo. El único inmortal, dicen, de los aqueos, condenado a sufrir media ración de Dios cuando, en realidad, sufro todo aquello que me es conocido por ser hombre. (Rivera 2017: 22).

Aquiles equipara de alguna manera la versión mítica y la histórica, en una versión evemerista *avant la lettre*:

Con la excusa de recuperar de las manos de un troyano a una esposa que le da la espalda y le humilla sin recato, aun siendo en realidad su

¹¹ Ideas tomadas de Baldwin 2018: 10.

hermano, rey de Micenas, el que envuelve en esa trama de alcoba su insaciable interés por controlar el paso hacia las colonias del Oriente, esperando que nadie sepa de ello para no tener que acceder al reparto de tan suculento botín (Rivera 2017: 23).

Para nuestra desgracia, el futuro de los hombres no lo marcan, como tratan de enseñarnos en los templos, los dioses del Olimpo, sino los reyes que son tan caprichosos y tiranos como ellos. Juegan con nosotros y lo hacen en su propio beneficio (Rivera 2017: 38).

Tras la escena 3, casi un interludio lírico, aparecen Aquiles y Briseida, a la que se le da la voz de una mujer que es mucho más que una esclava, pues solo ella comprende que él también es un esclavo. Entre ellos hay una relación moderna, consciente cada uno del verdadero valor de ambos. Briseida es sin duda un personaje recuperado en los últimos años. Desde su papel absolutamente pasivo de la *Iliada*, ha pasado a ser no solo un testigo de los hechos que los describe desde un nuevo punto de vista, el de las doblemente silenciadas, mujeres y esclavas, sino también un personaje activo dentro de los escasos márgenes que le concede su propia narración.

Ya en la película *Troya* adquiriría cierta importancia, como amante activa de Aquiles. Pero ha sido sin duda a partir de la gran proyección de la novela de Pat Barker *El silencio de las mujeres* (Barker 2019), gracias a la cual ha visto crecer su importancia literaria, como personaje paralelo a Helena: si esta es la causa del conflicto entre griegos y troyanos, la disputa sobre Briseida es la causa del conflicto entre los principales líderes griegos. De la *Iliada* no se puede deducir ninguna relación afectiva entre Aquiles y Briseida, aunque el narrador dice que “la mujer marchó con los aqueos de mala gana” (*Il.* 1.348), cuando hubo de dejar la tienda de Aquiles¹². Y en cuanto a este, su cólera era consecuencia de su orgullo ofendido, no de su aprecio, y mucho menos amor, por ella. En la literatura clásica, solo en la *Heroida* III de Ovidio aparece una Briseida enamorada.¹³

En la obra que nos ocupa, el papel de Briseida no es reivindicar su presencia y por extensión la presencia femenina, sino ofrecer al público una visión intimista del héroe, desde la perspectiva más cercana posible:

¹² En cambio, se ve amistad o afecto con respecto a Patroclo: ante el cadáver de este, la muchacha recuerda la promesa que le hizo de que Aquiles la convertiría en su esposa al regreso de Ftía (*Il.* 19 297-299).

¹³ Vid., para todo ello, Peláez 2020.

Briseida: He rozado con mis dedos el perfil del corazón que mueve la maquinaria del guerrero, su núcleo más sincero y real. [...]

Briseida: Vi en vos a un igual que compartía, sin armadura, los mismos temores y el mismo dolor que yo. [...] Como yo, vos también sois un esclavo temeroso de esta guerra que no entendemos y aceptamos, sin embargo. (Rivera 2018: 31-32)

Briseida aparece como “el descanso del guerrero”, el único lugar donde Aquiles encuentra reposo, quizá porque Briseida ama a Aquiles, o quizá porque es lo único que tiene. Esa comprensión y amor hacia él le ha hecho trascender su condición de esclava. Sin embargo, los sentimientos de Aquiles hacia ella no son los mismos, ya que en él solo aparece la culpa de haber matado a sus padres, de haberla esclavizado y el agradecimiento sorprendido de que ella no le odie por ello.

Cuando en la siguiente escena titulada “El amigo” aparece Patroclo, vemos camaradería, amistad, obligación de cuidarse mutuamente: Aquiles en la batalla, Patroclo por ser mayor y más sensato. Nada hay de relaciones amorosas, uno de los temas principales de la versión de la *Joven Compañía*, citada más arriba¹⁴. A pesar de ser su amigo, es evidente que Patroclo está mucho más lejos de Aquiles que Briseida. Mientras ella es la Briseida del siglo XXI que, aprende, desde la emoción, a trascender sus circunstancias, él es un Patroclo más similar al de la *Iliada*, que en ningún momento deja de estar subordinado a su condición de guerrero, desconcertado ante las dudas de Aquiles:

Patroclo: La guerra ha sido concebida así. Por ley. Nos obliga el sagrado pacto entre las ciudades griegas (Rivera 2018: 36)

En la siguiente escena “Primera negación”, tras el relato del coro y el corifeo del conflicto, aparecen Aquiles y Agamenón discutiendo sobre la esclava. Ambos son muy similares a los personajes homéricos: en Aquiles ya no hay reflexión sobre la guerra, ni sobre la violencia, ni hay muestra alguna de empatía por Briseida ni por las mujeres en general, a las que uno y otro usan como comparación para burlarse de la cobardía del otro. Esta

¹⁴ La identidad sexual de Aquiles y Patroclo es un aspecto sobre el que han indagado varias reescrituras modernas más allá del teatro: sirvan como ejemplos muy variados la novela de Madeleine Miller *La canción de Aquiles* (2021 [2011]) y el cómic *La cólera* (García-Olivares 2020). Vid. Unceta 2022.

literalidad con respecto al hipotexto se subraya por citas directas, que en el texto aparecen entrecorilladas:

Corifeo: Tal le dijo. Y como era de esperar, del corazón del Peleida, que reclamaba su opinión, salió firme la respuesta y garantía. “Nadie pondrá sus manos sobre ti mientras yo siga con vida, aunque hablastes del mismísimo Agamenón, aquí presente, que se jacta de ser el más poderoso y fuerte de los nuestros.” (Rivera 2018: 41)

En las escenas VII y VIII se agrupan distintos acontecimientos, quizá demasiado apresuradamente: el intento de abandono de Agamenón, la negativa del resto de los héroes; la embajada a Aquiles llevándole a Briseida y los regalos; las súplicas desoídas de Patroclo a Aquiles y la entrega de las armas.

En la siguiente escena el coro le relata a Aquiles la muerte de Patroclo y, sin transición, es su velatorio. Hay un largo monólogo de Aquiles en el que recuerda los momentos compartidos, de aprendizaje, en el amor y en la guerra, lleno de añoranza y cariño. Pero inmediatamente, surge el Aquiles más cruel, que se regodea en el relato detallado de la muerte de su amigo que le hacen Diomedes y Áyax (que en la *Iliada* se describe directamente) y el propio Patroclo, que se incorpora de su túmulo, en un recurso dramático muy efectista. Su muerte intenta ser fiel a la *Iliada*, pero la simplificación que ha de sufrir necesariamente al ser relatada y no actuada le priva del sentido original. Héctor aparece como un criminal soberbio que se regodea en la muerte de Patroclo. Y aunque las palabras son las mismas, pues es cita literal (= *Il.* 16. 830-842) ofrecen una imagen muy distorsionada de él, al estar descontextualizadas y al ser la única intervención de Héctor en la obra:

Áyax: Se dirigió a él altivo, mientras le abandonaba el aliento, insensible y cruel: “Ingenuo. Sin duda esperabas liderar la destrucción de esta ciudad para convertir en botín a nuestras mujeres y llevarlas a tu tierra ... Lo que no sabías es que yo las defendía de la esclavitud, diestro como soy en el manejo de la pica. ¿Ves, infeliz? Ni siquiera Aquiles, a quien crees valiente como ningún otro, ha venido en tu auxilio. Te conminó, seguro, a seguir mis pasos en la cruenta batalla, a destrozarme mi armadura y abrir mi pecho en dos mientras él descansa en su tienda, protegido por su barco y los más firmes de sus soldados”(Rivera 2018: 59)

Tras ello, vemos al mismo Aquiles fuera de sí, dominado por el deseo de venganza:

Aquiles: Héctor puede contar con la protección de todas las divinidades que habitan en el Olimpo. Pero ha empezado a consumirse... Esta sí es mi guerra. Es una guerra a muerte entre él... y yo. (Rivera 2018: 60).

Siguen escena de "mensajeros" en la que se relata la fabricación de las armas y la muerte de Héctor. Una vez muerto este, es decir, una vez consumados los acontecimientos centrales de la *Iliada*, vuelve a escena el Aquiles contemporáneo, cuya ansia de venganza no se ha saciado con la muerte de Héctor. De hecho, para él, su mayor enemigo y su mayor amigo se parecen, ahora que yacen muertos:

¡Qué estúpido pensar que su muerte hacía de ésta, por fin, mi guerra! ¡Qué absurdo si lo pensó él al lancear el vientre de mi hermano Patroclo! (Abatido, otra vez a Briseida) Nadie ha ganado nada. Todos hemos salido perdiendo. (Rivera 2018: 65)

Ante el cadáver de ambos, Aquiles se expresa más como un estoico que como un héroe homérico:

¡Qué absurdo tener que asomarse a este universo de dolor para aprender a fuego que la muerte nos iguala, que entierra los distingos que los reyes dicen existir entre los pueblos, que impone la sentencia firme de la naturaleza que nos convierte en lo que somos, barro fabricado con nuestras miserables cenizas sin día después...! Y para aprender que ella, la parca, resulta en ocasiones tan necesaria para encontrar el alivio y la paz que alumbraba los rostros de Héctor y de Patroclo, atropellados por este ciclo vital que nos recuerda que la muerte es consecuencia de la vida ... (Rivera 2018:65)

Es su última participación, ya no habrá consuelo en ninguna renuncia ni en ninguna venganza y el tímido alivio que procura darle Briseida es completamente inútil. Briseida, enamorada, ve cómo su amor se ha rendido por completo, e intenta desesperadamente traerlo de vuelta, mostrando al público el interior de Aquiles, ese interior que la actuación de Aquiles en escena no nos ha mostrado: "un corazón puro", el que hizo que ella recu-

perara su dignidad. En esta escena Aquiles se desprende por completo de su conciencia heroica:

Soy yo el que fui construido por los dioses para alcanzar la gloria en el campo de batalla y el que ha acabado destruyéndose a sí mismo. Sólo soy un hombre, un buen hombre. Recuérdame así. (Rivera 2018:65)

Tras la conversación entre Aquiles y Príamo, la obra llega a su final con la muerte de Aquiles. Aparece en escena un desconocido, que le ofrece su ayuda, pero Aquiles reacciona como el “anterior” Aquiles, amenazándolo con tratarlo como hizo con Héctor. El desconocido, que se identifica como el barquero, le anuncia su muerte, que le proporciona su madre Tetis (una lluvia de flechas y saetas) y la gloria que seguirá. A él ahora le son indiferentes, porque solo quiere descansar:

Desconocido: Nadie igualará tu gloria y la guerra de Ilión será conocida únicamente por tus gestas, aunque no llegues a ver jamás la caída de sus muros.

Aquiles: Curioso fin el que proponen. Gloria inigualable sin victoria ... ¿Qué más da? Nunca he tratado de saciar mi vanidad; tan sólo reventar este cerebro que cabalga como un potro desbocado y no encuentra descanso.[...]

Aquiles: Siempre miré a la muerte de frente. Ahora que estoy seguro de que me acogerá en sus brazos, no le pondré ninguna traba. Me encontrará tal cual, a pecho descubierto. ¿Dónde se encuentra esa cascada de dardos y saetas? ¡A mí los mirmidones! (Se lanza a la carrera y se hace negro absoluto. Sobre el escenario se desploman, con un juego de luces, una lluvia de estrellas, como si se tratasen de las Nereidas, una de ellas Tetis, la madre del héroe) (Rivera 2018: 74-75)

Con estas palabras acaba la obra, con el suicidio de Aquiles facilitado por su madre, aparentemente, el cambio pragmático más notable de la obra. No lo es tanto, sin embargo. Los intentos o deseos suicidas de Aquiles están en germen en la *Iliada* y, de hecho, él sabe que causar la muerte de Héctor provocará la suya:

Muy apenado, le respondió Aquiles, el de los pies ligeros:
«¡En seguida quede muerto, pues veo que no iba a proteger a mi compañero en la hora de su muerte! (Il. 18. 98-100)

En la obra que nos ocupa, el autor incluye en el drama lo que en la *Iliada* solo es una prolepsis¹⁵, para plantear una versión poética y simbólica de Aquiles enfrentándose a su destino ya decidido.

4. Diferencias entre las dos versiones

Como hemos dicho más arriba, esta primera versión no es la que se llevó a escena en Mérida, que se encuentra publicada igualmente en Rivera 2018 (79-124). Las diferencias entre ambas no son radicales, pero sí significativas.

La pretensión de encontrar una hilazón entre el poema épico y la representación moderna a través de ciertos elementos de tragedia griega es ahora abandonada en aras de la claridad expositiva y de la reducción de los personajes a aquellos que son definidos: los héroes, Calcante (que no aparecía en la anterior), Briseida y una esporádica aparición de una Sacerdotisa. Sin olvidar que las causas pueden estar en una adecuación de la obra a un elenco determinado, esta gana en agilidad y claridad, al no presentar a personajes cuya función no se entendía bien, pues no eran en realidad un Coro y un Corifeo, sino que asumían la función del mensajero.

Solo se recurre a la Sacerdotisa para el prólogo de la obra, mucho más conciso, donde se relata el episodio de Criseida y la negativa de Agamenón, y se presenta a Aquiles.

La versión es más breve, se elimina la parte del texto más poética y también la más narrativa: algunos hechos antes relatados pasan ahora a ser escenificados, como la asamblea (escena 6) y la embajada (escena 8). O sugeridos, como el duelo Aquiles y Héctor, solo supuesto en una escena en negro.

La simplificación también afecta a algunas referencias demasiado específicas, solo comprensibles por un público muy conocedor del poema:

¹⁵ Nickel 2002: 221 interpreta la muerte de Héctor como prefiguración del suicidio de Aquiles, ya que mata a un guerrero, Héctor, vestido de sí mismo, con sus armas arrebatadas al cadáver de Patroclo.

Versión original	Versión Mérida
<p>PATROCLO (muerto ya, recuerda la escena de su muerte. A Héctor): Si veinte guerreros como tú me hubiesen hecho frente, todos habrían muerto. Matáronme la parca funesta y, entre los hombres, Euforbo. Tú llegas después, en el tercer estadio para despojarme de las armas como las hienas del Averno. (Rivera 2018: 60)</p>	<p>PATROCLO (ya en solitario) Si veinte guerreros como tú me hubiesen hecho frente, todos habrían muerto. Pero escucha bien lo que voy a decir. Tampoco tú vas a vivir mucho más tiempo. Aquiles, a quien insultas sin razón, derrumbará toda tu soberbia de un solo golpe, para enviarte al reino de las tinieblas. Créeme. (Rivera 2018: 115)</p>

Aunque el estilo se mantiene elevado en la versión de Mérida, renuncia a los rasgos más evidentemente épicos que caracterizaban la versión original, como epítetos “El anciano ofreció por su rescate una valiosa recompensa: pendientes de áureo cetro, las ínfulas del dios que hiere de lejos...” (Rivera 2018: 20). También se eliminan los catálogos, como el de los troyanos muertos por Patroclo:

Estrelló su lanza contra el grupo más beligerante, asestando golpes fatales a Prónoo, Téstor, Ermante, Anfótero, Epaltes, Eguio, Piris ... robando el vigor de sus miembros y nublando para siempre su mirada. Épico fue su encuentro con Sarpedón, rey de los licios, cuya lanza evitó para estampar su bronce en pleno corazón. (Rivera 2018: 56).

Y también las prolepsis:

Jóvenes vestales: (Al unísono de nuevo) Armadura y armas por las que algún día litigarán los aqueos más esforzados, pues todos las envidiarán. (Rivera 2018: 61)

Se mantienen, sin embargo, alguna de las citas literales y algunas comparaciones:

Aquiles: mientras alimento, atormentado, mis horas de vacío con el rostro de aquellos enemigos a los que he arrancado el alma como un león herido que asesta golpes despiadados y no consigue sino llenar de sangre ajena sus pulmones. (Rivera 2018: 22 y 86)

En cuanto a la escenografía, aunque no tenía una vocación arqueológica, resultó evocadora, y se supo aprovechar la *scaena* de Mérida para mostrar un lugar abierto -la playa ante los muros de Troya-, convertido en un lugar de encierro mental¹⁶.

5. Conclusiones

Aquiles el hombre es, como hemos ido viendo, una adaptación, que no busca construir un mundo ficcional alternativo, sino plasmar el original en un texto nuevo. A pesar de las posibles modificaciones, reinterpretaciones, cambios de género, el texto nuevo sigue siendo, en su significado global, equivalente al hipotexto.

La *Iliada*, como todos los grandes textos, permite lecturas tan innumerables como sus lectores: aunque es el gran poema de la guerra, de su gloria y de la exaltación de heroísmo, su mensaje es profundamente antibelicista para quien quiera leerlo. En las hermosas palabras de Simone Weil (2005 [1940-1941]):

(En la *Iliada*) jamás el tono deja de estar impregnado de amargura, pero jamás se rebaja a la queja. La justicia y el amor que casi no pueden tener cabida en este cuadro de extremas e injustas violencias, lo bañan con su luz que sólo se deja sentir en el acento.

En *Aquiles, el hombre*, sin embargo, el tema no es la guerra, ni siquiera la violencia. Como es frecuente en la tragedia antigua, que de alguna manera remeda en la versión original, no hay muertes en escena. En la obra no se plantea un debate ideológico entre el mensaje del texto antiguo, en toda su magnitud, y nuestra comprensión de ese relato. Aquí la luz del foco solo ilumina a Aquiles. Se busca enfrentar al héroe antiguo, que obedece puntualmente a su propio relato, con un hombre moderno, capaz de ver la paradoja de su situación, ansioso por un reconocimiento moral, por ser visto como un “buen hombre”, fuera de la *areté* guerrera.

¹⁶ “Un lugar en el que el enemigo no está físicamente o solo está en forma de obsesión, convertida la playa en un desierto con restos de naves, recuerdos para personajes y público del paso del tiempo, de la inutilidad de ese esfuerzo y de ese gasto de vidas” (palabras del director, José Pascual, en Rivera 2018: 7).

Probablemente, el objetivo no se ha alcanzado plenamente, porque las acciones no van parejas al espíritu que anima al personaje. Hay dos Aquiles que no acaban de ser uno: el hombre moderno, el de las primeras y últimas escenas, y el héroe homérico, el del núcleo donde se concentran las principales acciones: la cólera, la muerte de Patroclo, la de Héctor, la reunión con Príamo, incluso, a pesar de la intención del autor, la propia muerte de Aquiles. En realidad, no es fácil que resulten efectivos los intentos de humanización o desmitificación si no se quiere sacrificar la fidelidad al hipotexto, es decir, si esos intentos no van unidos a cambios pragmáticos coherentes con unos personajes que ya no son heroicos.

Es precisamente esta fidelidad lo más notable de la obra, porque es encomiable la labor de síntesis, de condensación de los acontecimientos nucleares, y también lo es el mantenimiento de un estilo, no exactamente homérico, pero sí lo suficientemente elevado como para no desvirtuar su espíritu.

Quizá no sea posible verter en una obra de hora y media con un único personaje central la enormidad de la *Iliada*. Y quizá no sea el objetivo, sino enfrentar a un hombre, que bien pudiera ser cualquiera de nosotros, al absurdo de una existencia determinada por otros: su pueblo, sus dioses, su condición de héroe épico, en el paisaje de una guerra eterna. De la “desolación troyana”, en palabras de Baldwin 2018: 8, solo hay una manera de escapar.

Recurrimos de nuevo, para finalizar, a las estremecedoras palabras de Weil (2005) escritas en 1940:

Nada de lo que han producido los pueblos de Europa vale lo que el primer poema conocido que haya aparecido en uno de ellos. Reconquistarán quizá el genio épico cuando sepan que no hay que creer nada al abrigo de la suerte, no admirar jamás la fuerza, no odiar a los enemigos ni despreciar a los desgraciados. Es dudoso que esto vaya a ocurrir pronto.

Bibliografía

- Baldwin, O. (2018), “¿Qué hay de heroico en todo esto? La *Iliada* de La joven compañía”, *Tycho* 6: 7-20.
- Barker, P. (2019), *El silencio de las mujeres*, Madrid: Siruela. [Ed. orig. *The silence of the girls*, London 2018].

- Brunel, P. (ed.) (1988), *Dictionnaire des mythes littéraires*. Éds. du Rocher, Paris.
- Frenzel, E. (1994), *Diccionario de Argumentos de la literatura universal*, Madrid, Gredos. [Ed. orig. *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart 1970].
- García, S. – Olivares, J. (2020), *La cólera*, Bilbao: Astiberri.
- Genette, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus [Ed. orig. *Palimpsestes*, Paris 1962].
- Macintosh, F. et alii (eds.) (2018), *Epic Performances from the Middle Ages into the Twenty-First Century*, Oxford: University Press.
- Macintosh, F. -McConnell, J. (eds.) (2020), *Performing Epic or Telling Tales*, Oxford: University Press.
- Miller, M. (2021), *La canción de Aquiles*, Madrid: AdN (Ed. orig. *The Song of Achilles*, New York 2011).
- Nickel, R. (2002), “Euphorbus and the Death of Achilles”, *Phoenix* 56, 3-4: 215-233.
- Ortega Villaro, B. (2016), “Homero revisitado: Alessandro Baricco y sus héroes desamparados”, *Anuario de Estudios Filológicos* 39: 197-213.
- Peláez, J.M^a (res.) (2020), “Libro: *El silencio de las mujeres*, de Pat Barker”, *Journal of Feminist, Gender and Women Studies* 9: 55-56.
- Prieto, A. (2011), “Troya sin Homero: *Troya* (2004)”, en Prieto Arcienaga, A. (ed.), *La antigüedad a través del cine*. Barcelona: Universidad: 88-103.
- Riva Fort, J.A. de la (2016), *Género literario y reescrituras contemporáneas de la épica homérica*, Madrid: UAM (tesis doctoral inédita, disponible en <https://repositorio.uam.es/handle/10486/676976>).
- Rivera, R. (2017), *Aquiles, el hombre*, Logroño: Siníndice.
- Reid, J.D. (1993), *The Oxford Classical Mythology in the Arts*, Oxford.
- Stergiopoulou, K. (res.) (2022), “*Odyssean themes*. Riley (K.), *Imagining Ithaca. Nostos and nostalgia since the great war*, Oxford: OUP 2021”, *The Classical Review* 72(2): 411-413.
- Unceta Gómez, L. (2022), “Texto e imagen en *La cólera* de Javier Olivares y Santiago García, o por qué la *Ilíada* sigue teniendo algo que decirnos”, *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 12: 275–291.
- Weil, Simone (2005), “La *Ilíada* o el poema de la fuerza”, en *La Fuente griega*, Madrid: Trotta [Ed. orig. “*L’Iliade ou le poème de la force*”, en *Cahiers du Sud* 1940-1941)].