

Tesis doctoral

Problemas hermenéuticos en la  
lectura de la *Iliáda*

Aida Míguez Barciela

Dirigida por Felipe Martínez Marzoa

Departament d'Història de la Filosofia, Estètica i Filosofia de la Cultura  
Facultat de Filosofia  
UNIVERSITAT DE BARCELONA  
Programa de doctorado *Filosofia: Història, Estètica i Antropologia*  
Bienio 2004-2006







## Índice

Nota previa .....	9
Introducción .....	11
Capítulo I. Hacia la noción de un decir excelente .....	31
1.1. Ritmo, oralidad y escritura .....	33
1.1.1 El hexámetro dactílico cataléctico .....	33
1.1.2 Oralidad y principio alfabético .....	40
1.2. El sello poético de la <i>Ilíada</i> .....	46
1.2.1 La irreductibilidad de cada cosa.....	46
1.2.2 Lo mismo sobre lo mismo .....	52
1.3. El cantor y lo divino .....	63
1.3.1 <i>Musa, poiéîn, légein</i> .....	63
1.3.2 La destrivialización .....	73
Capítulo II. El canto primero y la estructura de la <i>Ilíada</i> .....	81
2.1 Crises y la reunión de los aqueos .....	83
2.1.1 La irrupción de lo divino .....	83
2.1.2 ¿Quién se queda sin parte? .....	89
2.2 Aquiles o la figura de la ausencia.....	100
2.3 Zeus o el conflicto interno .....	115
2.4 El sueño de Agamenón .....	129
Capítulo III. Dos arcos que se cruzan .....	141
3.1 Señales de memoria .....	143

3.2 Noches insomnes y días sangrientos .....	148
3.3 El golpe de Apolo .....	161
Capítulo IV. En torno a la écfrasis del escudo de Aquiles (I) .....	171
4.1 Pliegues del decir. Narrador y narradores.....	173
4.1.1 Las voces del poema .....	173
4.1.2 Aproximación al fenómeno de las incrustaciones narrativas.....	178
4.2 Una fenomenología de la «obra de arte» .....	185
4.2.1 Intermedio celeste .....	185
4.2.2 «Arte» y «saber» en el taller de Hefesto.....	187
4.2.3 El <i>thaûma</i> inextinguible de la belleza.....	198
4.3 La necesaria ambigüedad de la <i>mimesis</i> .....	202
4.4 Algunas aclaraciones .....	213
Capítulo V. Distancias, refracciones y estructura del decir .....	221
5.1 El sentido del decir excelente y la «filosofía» .....	223
5.2 Paradigmas, referencias oscuras y dualidad de planos .....	228
5.3 Distanciamientos internos: alusión al diálogo platónico.....	239
5.4 Apunte sobre la belleza de las historias secundarias.....	245
Capítulo VI. En torno a la écfrasis del escudo de Aquiles (II).....	249
6.1 Entre cielo y tierra .....	251
6.2 Transgresión, ley y <i>pólis</i> .....	258
6.3 Ritmos y tiempos.....	270
6.4 La fiesta y el canto.....	275
Capítulo VII. Lo no-dicho en el poema y la cuestión ontológica .....	279
7.1 El héroe y su escudo .....	281
7.2 Belleza, ser y desarraigo.....	284

7.2.1 Helena y los orígenes .....	284
7.2.2 La huidiza figura de éros .....	296
7.3 Más consideraciones sobre el decir excelente: alusión a Safo .....	305
7.3.1 Lo más bello .....	305
7.3.2 Un decir en espejos .....	311
7.3.3 Observación sobre lo sagrado en el decir del poeta.....	315
7.4 La vida en abismo .....	319
Capítulo VIII. Notas para una lectura del final del poema.....	327
8.1 La pura tristeza .....	329
8.2 El cuidado de la diferenciación.....	336
Capítulo IX. Ubicación provisional de los análisis de Hölderlin.....	355
9.1 El <i>Geist</i> del poema .....	357
9.2 Grecia y la letra custodiada .....	368
A modo de conclusión .....	379
Bibliografía.....	387





## Nota previa

Ciertos aspectos del presente trabajo<sup>1</sup> merecen un previo comentario, especialmente la selección de la bibliografía y algún aspecto del modo de la exposición. Es evidente que en un solo trabajo no puede pretenderse ofrecer ni siquiera un esbozo de la orientación interpretativa de cada paso, problema o canto que tenga sentido comentar en una lectura de la *Ilíada*. Sobra por tanto decir que nuestro trabajo no trata ni todos los cantos ni todas las escenas de determinados cantos ni todos los versos de determinadas escenas. En los casos en que hemos tratado de solucionar parcialmente esta inevitable carencia o bien hemos remitido a un conjunto bibliográfico o hemos sugerido en una nota qué aspecto podría ofrecer una aproximación al asunto. Quizás para algunos resulte excesivo el número de notas que en principio sólo pretenden reorientar o matizar el tema del texto principal; sin embargo, algunas de ellas resultan esenciales para la comprensión del texto mismo, cuando no más iluminadoras o más explícitas en relación a ciertas cuestiones de la exposición principal que, por razones derivadas del decir a contemplar y de las cuestiones a tratar, hemos preferido dejar como no resueltas o bajo la impresión de cierta media luz. Sin embargo, creemos que las líneas del texto son claramente reconocibles aun sin las notas, y que todo él es un constante dar vueltas en torno a una sola cosa que, con todo, sólo llega a ser en cierta medida perceptible a través del seguimiento parcial de ciertos problemas de interpretación y en el horizonte de la discusión de determinados fragmentos del texto, siendo la arbitrariedad de la selección de los problemas y de los fragmentos de los que aquí nos ocupamos un riesgo que cualquier estudio de este tipo tiene que correr. Por otro lado, las citas de los autores a los que se remite el texto principal han sido (salvo contadas excepciones) reproducidas en la lengua original; hemos considerado ocioso e incluso perjudicial la tarea de traducirlas sistemáticamente dada la importancia de muchas de ellas, cuya traducción reclamaría a veces un trabajo de exégesis aparte. No es así por lo que se refiere a los textos de la *Ilíada*; excepto en unos pocos casos, siempre que hemos citado un pasaje lo hemos traducido, con la convicción añadida de que el sentido de la traducción se justificaba dentro del contexto interpretativo que lo había reclamado. Por otro lado, el sistema de referencia de las citas se explica en la Bibliografía, no en las notas.

Respecto a la selección bibliográfica: citamos recurrentemente a los autores que más decisivamente han determinado nuestra interpretación de la *Ilíada*, es decir, a los que están en la raíz de esta aproximación a la estructura del poema, no

---

<sup>1</sup> La realización de este trabajo ha contado con el soporte del Departament d'Universitats, Recerca i Societat de la Informació de la Generalitat de Catalunya y el Fondo Social Europeo.

excluyendo este hecho el que también hayamos tenido en cuenta (y entonces así lo hagamos notar) otros trabajos a propósito de determinadas cuestiones, solamente que, por motivos que afectan a la intención del presente trabajo, hemos prescindido de consideraciones específicas que en otro contexto serían necesarias y altamente interesantes. Los estudios de Karl Reinhardt, Wolfgang Schadewaldt y Joachim Latacz<sup>2</sup> son los que hasta el momento han jugado el papel más decisivo en la consecución de una comprensión global de la *Iliáda*. En cuanto a la determinación de interpretar un texto griego, y precisamente uno tradicionalmente excluido de trabajos explícitamente filosóficos, ha resultado esencial la contemplación de la trayectoria de Felipe Martínez Marzoa a través de sus trabajos no sólo, pero en especial, sobre la Grecia arcaica y clásica.

---

<sup>2</sup> En cuanto a la obra aquí más citada de Reinhardt, *Die Ilias und ihr Dichter*, recordamos que éste no es un texto acabado, sino que el trabajo que tal vez hubiese concluido en la publicación de un libro quedó interrumpido por la muerte de su autor (sobre el carácter del texto inacabado y el trabajo de compilación de notas y manuscritos por su editor Uvo Hölscher, véase el epílogo del mismo en la edición citada en la Bibliografía). *Iliasstudien* y *Von Homers Welt und Werk* son dos de los trabajos de Schadewaldt que insistentemente hemos tenido en cuenta durante la escritura de este texto; de los estudios que Latacz ha editado o escrito él mismo destacamos los volúmenes aparecidos hasta el momento en el marco del proyecto de la Universität Basel *Homers Ilias. Gesamtkommentar auf der Grundlage der Ausgabe von Ameis-Hentze-Cauer (1868–1913)*.

## Introducción

La pretensión de ocuparse desde la filosofía de un texto poético tal vez sugiera todavía un cierto apartamiento frente a las delimitaciones académicas más usuales, posibilidad que consideramos necesario matizar ya de entrada en algún punto. Suele aceptarse el carácter anacrónico de la aplicación de ciertas categorías, entre ellas las de «filosofía» y «poesía», cuando se interpretan textos procedentes de la Grecia arcaica y clásica, siguiéndose de ello el que la interpretación de Homero y Sófocles deba incumbirnos tanto como la de Heráclito y Parménides; lo que tal vez no ocurre con la misma amplitud es que el reconocimiento del carácter anacrónico de ciertas categorías, y, por tanto, la necesidad de estar alerta respecto a la aplicación acrítica de cualquiera de nuestras categorías, opere de manera efectiva en la interpretación de fenómenos griegos, es decir, a veces ocurre que la pretendida actitud hermenéutica queda diluida en un mero eslogan. Por otra parte, tratar de pensar al margen de las delimitaciones aceptadas por costumbre y falta de autocrítica no es –o al menos no se pretende que así sea– ni una reacción ni una moda; casi de forma contraria puede ocurrir que, precisamente cuando renunciamos al amparo tanto de lo uno como de lo otro, de los clichés académicos no menos que del arbitrario rechazo de los mismos, precisamente cuando nos quedamos sin recursos, lleguemos a estar en situación de ganar cierta libertad cuya posible fuerza tal vez proceda de su negatividad. En este sentido, no sólo reconocer el carácter habitual –y, por tanto, relativo a una cierta tradición en la cual han devenido habituales– de diferenciaciones para nosotros ya obvias, sino conservar cierta indigencia, carencia o falta de amparo en la confrontación con un texto de la Grecia antigua, puede ser una forma de percibir el carácter radical de la distancia y quizás entender al menos (con todo lo difícil de este «al menos») que hay cosas que no se entienden. Hacer de esta situación de algo así como falta de amparo un modo de fortaleza es quizás aquello que anima cualquier trabajo de exégesis de los textos decisivos, un trabajo que, por eso mismo, no trata de disimular la indigencia, sino de exhibirla lo máximamente posible, y ello con la única intención de prestar atención con las propias palabras a eso que en cada caso, y precisamente al escapársenos, extrañamente nos reclama. En la medida en que es cierto el hecho de que las exigencias que nos plantea un trabajo de interpretación de un texto griego obliga a que reexaminemos en cada caso la obviedad de nuestras categorías habituales, en esa medida tal vez pueda tener sentido recordar también aquí eso que tal vez parezca una trivialidad, a saber: el que la decisión de leer un texto griego implique la decisión de discernir seriamente quiénes somos nosotros. En otras palabras: decidir en qué sentido nos concierne una lectura de los textos griegos más allá de las ocupaciones dictadas por costumbre conlleva la siempre rehuida decisión de romper el mutismo, oscurantismo o como quiera llamársele respecto a la cuestión de qué es lo nuestro propio. Como ocurre también otras veces, aquí la inofensiva trivialidad oculta en sí algo monstruoso.

Para evitar posibles malentendidos conviene que maticemos también lo siguiente: optar por un cierto apartamiento frente a los proceder más automáticos o, si se quiere, más académicos, no quiere decir abandonarse a la falta de rigor en los criterios, sino más bien lo contrario; la falta de amparo de la que hablamos no es ningún sentimiento conformista con la carencia de saber, sino precisamente la actitud de quien, por partir del reconocimiento del propio no saber, se esfuerza por lograr el más amplio examen de cada problema, aunque, y precisamente por la distancia de lo griego, tal examen no siempre nos conduzca mucho más allá de la conciencia de que hay cosas que, en efecto, no entendemos. Pero tampoco debemos tranquilizarnos con esto, sino aprender a tropezar en cada caso con el peligro de las categorías y delimitaciones al uso, lograr que éste estimule algo así como un constante trabajo de autocrítica, pues tal vez el no llegar «mucho más allá» sea nuestra posible permanencia en la cercanía de la cosa. Puesto que de lo aquí se trata es de poder hundirnos en el asunto de nuestro estudio, cualquier método que realmente nos aproxime a él nos parece en principio válido, siempre y cuando opere la exigencia de que su validez sea comprobada o desmentida no desde fuera, sino en el propio trabajo con la cosa. En consonancia con ello, debemos admitir que una exposición de qué sea la hermenéutica de textos griegos tiene lugar no en abstracto, no en el vacío, sino en el propio ejercicio de lectura hermenéutica del texto, es decir, en el trabajo con las palabras y los versos y en la discusión de las unas y los otros. Así, la posibilidad de que nuestro trabajo se divida en una previa exposición de qué sea la hermenéutica y, a continuación, un ejercicio de los principios teóricos previos queda sometida a ciertas reservas, y más bien se manifiesta que cualquier trabajo con los textos griegos es susceptible de ser tomado como una exposición sobre hermenéutica en la misma medida en que todo el trabajo pretenda ser –y en efecto lo sea– un auténtico intento de ejercicio hermenéutico. De esto se sigue que lo que acabamos de decir sobre el carácter reflexivo de la hermenéutica opera como una especie de exigencia a mantener a lo largo de todo este estudio, que podrá ser tanto más lúcido cuanto menos olvide en cada caso esta exigencia. Por otro lado, esta específica constitución de la interpretación de textos nos llama la atención sobre el hecho de que tal vez un esbozo anticipatorio de cuál ha sido o vaya a ser el «camino» hacia la «tesis» no sea del todo apropiado en relación al asunto mismo que nos ocupa, primero por una cuestión de fondo, pues hablar de la «tesis» o las «tesis» de una lectura hermenéutica necesitaría al menos redefinir el concepto mismo de tesis (y, como es sabido, la filosofía no consiste nunca en tesis); pero también porque consideramos expositivamente eficaz dejar que el trabajo se profile a sí mismo según las condiciones de cada momento, y sólo al final ofrecer una especie de visión global sobre el tramo que de uno u otro modo hayamos podido recorrer. Dicho esto, dejamos que la discusión de uno de los problemas más recurrentes en la investigación homérica «introduzca» la actitud fundamental –también la posición metódica– de este trabajo.

La urgencia en relación a la *Ilíada* del principio hermenéutico consistente en dejar que «el propio fenómeno a cuyo mostrarse el observador pretende atenerse

nos dé los conceptos adecuados»<sup>1</sup>, es decir, que la cosa misma aporte los criterios con los que ser analizada, se hacer notar de manera especialmente clara en relación al modo homérico de referirse a eso que solemos llamar «la vida humana». Esbozaremos una manera de aproximarnos a este modo de decir homérico tratando de prestar atención a la estructura previa a la cual pertenece, es decir, tratando de que se ilumine de algún modo el horizonte previo dentro del cual tiene sentido lo que Homero dice y el cómo lo dice<sup>2</sup>.

Sería tal vez demasiado fácil decir que a Homero no le interesa describir los «procesos interiores» de la «mente» de nadie porque sus figuras no poseen «mente» alguna a la cual «trasladar» los acontecimientos «externos» en forma de «procesos interiores». Decimos que sería fácil porque lo relevante en que a Homero no le interesen tales cosas no se debe a que al hombre que él describe le falten determinados elementos que más tarde (por ejemplo, en la Modernidad) serían descubiertos o conceptualizados; no es así, en principio, porque esta argumentación sólo diría negativamente que los griegos no son modernos; pero tampoco es así en

---

<sup>1</sup> MARTÍNEZ MARZOA 1976, p. 21.

<sup>2</sup> Con el nombre «Homero» nos referimos a la figura que hacia la segunda mitad del siglo VIII a. C. compuso un poema unitario según la técnica de versificación y los materiales pertenecientes al repertorio profesional de los aedos, cuya actividad se extendió probablemente desde época micénica hasta el siglo VIII a. C. a través de los llamados «siglos oscuros». La constitución del texto cuya base es la primera fijación escrita en gran poema unitario de materiales transmitidos oralmente (aproximadamente en la fecha a la que hemos aludido) no ocurrió seguramente de un golpe, sino que se llevó a cabo durante siglos; por lo que no sólo tenemos que contar de entrada con una «historia del texto» en el proceso de la primera fijación escrita, sino, sobre todo, con el largo proceso de transmisión del texto hasta nuestros días, proceso que consta de dos o tres fases principales. Teniendo en cuenta esta reserva metodológica subrayamos que, obviando totalmente la cuestión de la persona, «Homero» significa aquí el sello poético y el planteamiento unitario observable en el texto que ha llegado hasta nosotros, el cual no es probablemente el texto que se fijó en algún lugar de la Grecia oriental hacia el final del siglo octavo, pero cuya continuidad con otros fenómenos relevantes de este momento, más algunas evidencias de otro tipo, nos permiten datar ambas cosas, sello poético y planteamiento unitario, hacia la mitad del siglo VIII a. C., no así el texto que facilitan nuestras ediciones críticas, cuya pretensión reconstructiva de algo original es un deseo imposible por lo que se refiere a los textos homéricos (y no sólo a causa de la historia de la transmisión textual, sino también en atención a la ubicación de los poemas al final de una larga tradición oral). Sabemos que hasta el siglo VI a. C. se produjeron modificaciones e interpolaciones por rapsodas tardíos, aunque en general se cree que no fueron muy importantes (a excepción del canto décimo); la tendencia a la normalización de los poemas en una versión textual vinculante aparece por primera vez en este siglo en Atenas, tal vez a raíz de las recitaciones cuatrienales de los poemas completos en las Panateneas. A partir del Helenismo empieza y se difunde la preocupación por custodiar y compilar las diferentes variantes de las copias disponibles, labor determinada por el rol decisivo que Atenas jugó en la transmisión del texto. Los papiros alejandrinos y los manuscritos medievales conservados son las fuentes a tener en cuenta por la crítica textual; sin embargo, la imposibilidad de probar la autenticidad de un verso basándose en su aparición en todas las fuentes conocidas por nosotros nos recuerdan que, por lo que se refiere a Homero, la pretensión de establecer diferencias en el texto basándose en tales criterios no tiene sentido, cf. HGK, Prolegomena, pp. 27/38.

la medida en que a esa presunta falta se le podría oponer inmediatamente una multitud de cosas que el hombre homérico sí poseería y el moderno seguramente no. Con este tipo de enunciados permaneceríamos en un mero agregar y quitar elementos sin darnos cuenta de que se juega algo más crucial en la llamada «concepción homérica del hombre»<sup>3</sup>, la cual no es ni antropología ni exégesis filosófica ni punto de partida para un relato psicológico, sino una manifestación esencial del horizonte de sentido de la interpretación griega del ser y las cosas.

En algunos capítulos de este trabajo hacemos reiteradamente uso del adjetivo «paratáctico» en conexión con la ley de construcción rítmica del *épos* y el modo en que en él aparecen los contenidos; con «paratáctico» se pretende ilustrar el aspecto plural e independiente de, por un lado, la secuencia de los hexámetros dactílicos y de las unidades de significado, y, por otro, de la presencia de las cosas objeto de la presentación épica, que, por esta y otras razones, llamamos *naiv*. Analizando los recursos lingüísticos con los que Homero describe la vida humana encontramos asimismo una pluralidad de aspectos y matices para los cuales nosotros carecemos de recursos no sólo para su traducción, sino para su correcta discriminación y posible interpretación. Quizás la única manera de corregir esta situación sea hacer explícitos nuestros propios conceptos, ponerlos en juego en la interpretación subrayando a la vez su alteridad respecto a la situación griega, pues explicitarlos es también un modo de mantenerlos bajo control<sup>4</sup>. ¿Qué ve Homero donde nosotros vemos «cuerpo» y «mente»? Algunas de las palabras homéricas para referirse a cosas de la «vida del hombre» son: νόος, θυμός, γυῖα, φρένες, χρώς y ψυχή. Para establecer diferencias entre ellos tal vez agruparíamos de manera inmediata νόος, θυμός, φρένες y ψυχή, mientras que los γυῖα los asociaríamos con el χρώς, es decir, aplicaríamos la para nosotros obvia diferenciación de lo «psíquico» frente a lo «físico»: si los primeros nos sugieren algo relacionado con «la mente», los segundos algo más relacionado con «el cuerpo». Sin embargo, el θυμός (que suele traducirse como «aliento» o «impulso», sin que esto le reste lo que nosotros llamaríamos «capacidades intelectuales») puede abandonar al hombre, y esto quiere decir que ha perdido sus fuerzas, su capacidad de reacción o incluso su vida; pero θυμός conecta (sin pasar por ello a ser algo más «físico» que «psíquico») también con γυῖα, algo así como los «miembros», pues es a ellos a los que el θυμός abandona cuando el hombre desfallece. Desde el desfallecimiento, el hombre puede volver a reunir en sí su θυμός y, en el caso de, por ejemplo, volver a la lucha, a llenarse sus φρένες de μένος, algo así como «fuerza» o «coraje». Por otro lado, las φρένες –las que más inmediatamente podrían conectar con nuestra anatomía a raíz de su carácter de «ámbito, dentro, lugar», y su consecuente frecuencia de aparición en caso locativo–, pueden ser, sin embargo, asiento del saber y el entender, de ahí adjetivos como δαίφρων, «con φρένες sabias», ἀεσίφρων, algo así como «con obcecadas φρένες», πολύφρων, «de

---

<sup>3</sup> SNELL 2000, pp. 13/29.

<sup>4</sup> SCHMITT 1990, p. 14.

mucho saber»; verbos como φρονέω, ἀφραίνω, etc.<sup>5</sup>. Si a alguien le han arrebatado las φρένες entonces es que está fuera de sí, ha perdido la mirada lúcida y no sabe lo que hace (cf. las palabras sobre el Glauco que ha cambiado oro por bronce en 6.234-236). Junto a la palabra γυῖα como los «miembros» tenderíamos a situar χρώς, que significa la «piel» en el sentido de la superficie, el límite del hombre. Lo que en ningún caso encontraremos describiendo algo de la «vida del hombre» es la palabra que más tarde designará algo así como «el cuerpo»: en Homero σῶμα se refiere siempre al cadáver. Así, cuando Hera proyecta apartar la atención de Zeus seduciéndole con los encantos de Afrodita, la palabra χροίή (derivada de χρώς) aparece ahí donde nosotros esperaríamos un equivalente a nuestro «cuerpo» (14.159-165):

μερμήριξε δ' ἔπειτα βοῶπις πότνια Ἥρη  
 ὅπως ἐξαπάφοιτο Διὸς νόον αἰγιόχοιο·  
 ἦδε δέ οἱ κατὰ θυμὸν ἀρίστη φαίνετο βουλὴ  
 ἔλθειν εἰς Ἴδην εὖ ἐντύνασαν ἔ αὐτήν,  
 εἴ πως ἰμείραιτο παραδραθέειν φιλότῃτι  
 ἢ χροίῃ, τῶ δ' ὕπνον ἀπήμονά τε λιαρόν τε  
 χεύῃ ἐπὶ βλεφάροισιν ἰδὲ φρεσὶ πευκαλίμησι.  
 Y a continuación consideró la señora de ojos grandes, Hera,  
 cómo podría engañar el proyecto de Zeus, que porta la égida.  
 Y ya en el ánimo le aparecía la mejor decisión:  
 ir hacia el Ida habiéndose preparado bien ella misma,  
 a ver si de algún modo él desease yacer al lado en amor,  
 sobre su piel, y ella sobre él un sueño, suave y sin dolores,  
 vertería sobre sus párpados e inteligentes sentidos.

Cuando intentamos traducir un pasaje como éste se hace especialmente evidente el carácter previamente operante de nuestras categorías, así como la imposibilidad de prescindir de ellas. Frente al intento de traducción debe ejercerse una tarea negativa y explicitarse el hecho mismo de que nuestras categorías ahí no

<sup>5</sup> Cf. DELG s.v. *phrén*. Algo similar ocurre con la palabra *πραπίδες* (que en la *Ilíada* aparece sólo en plural y en las formas de genitivo o dativo), que son tanto una localización «física» (probablemente la cavidad torácica) como la fuente de lo que un moderno inmediatamente entiende como actividades «mentales», y éstas tanto de tipo «intelectual» como «emocional», cf. SULLIVAN 1987. Por otra parte: desde el estudio de T. JAHN *Zum Wortfeld 'Seele-Geist' in der Sprache Homers*, publicado en 1987, se tiene en cuenta el condicionamiento métrico operante en el empleo del campo semántico formado por los lexemas *θυμός*, *φρήν/φρένες*, *κῆρ*, *ἦτορ*, *κραδίη* y *πραπίδες*, de manera que, en principio, la elección de uno u otro lexema no depende tanto de matices semánticos (todos valdrían para designar eso que nosotros llamamos el «interior» del hombre) como de exigencias versificatorias que harían de ellos, a efectos métricos, lexemas intercambiables, cf. HGK, I, 1, p. 35, LATACZ 1984b, p. 243: «die Seele-Geist-Lexeme bilden ein metrische *Suppletivsystem*, das funktional gesehen dem von M. Parry aufgedeckten *Suppletivsystem* der Personennamen-Epitheta analog ist».

funcionan. El verbo *μερμηρίζω*, que traducimos aquí por «considerar», suele aparecer en pasajes donde se pondera cuál es la mejor alternativa, es decir, ahí donde nosotros localizaríamos algo así como una «toma de decisión»; por otra parte, *βουλή*, la palabra que hemos traducido por «decisión», es algo así como el «plan», el «proyecto» o el «designio», claramente relacionada con el saber qué hacer, es decir, no se trata ahí de nuestra «decisión» opuesta al «conocimiento». El «mejor plan» –que a Hera «se le aparece» *κατὰ θυμόν*, nosotros tal vez diríamos «en su mente»– consiste en seducir a Zeus para que desee algo así como acostarse sobre su «cuerpo»<sup>6</sup>. Justo después, en la descripción del proceso de embellecimiento de Hera, *χρῶς* reaparece como la palabra que más directamente describe eso que nosotros sólo podemos entender como «el cuerpo» (cf. 14.187). Por otro lado, «verter sueño sobre los párpados y las *φρένες*» de Zeus no tiene por qué ser leído como un verso metafórico, con lo cual se nos plantean problemas igualmente graves; lo mismo ocurre con eso de engañar su «proyecto» o «juicio». En la misma línea, al aludir a la belleza de alguien, por ejemplo de Criseida (1.115), el decir homérico utiliza las palabras *δέμας* y *ψυή* (a las que otras veces se une *εἶδος*) para referirse a algo que nosotros sólo podemos entender como su «corporalidad física», habiendo quedado disipada de nuestra noción de «apariencia física» la esencial seriedad que el «aparecer» y la «apariencia» a la que aluden estas palabras contenían todavía para un griego<sup>7</sup>; aquí nos interesa sólo resaltar el hecho de que ambas palabras, que mencionan algo así como el tipo, la figura, la estatura, el crecimiento y la estructura «corporal», aparecen, como *χρῶς*, ahí donde nosotros esperaríamos un equivalente a nuestro «cuerpo».

En relación a lo que nosotros llamamos «lo físico» y «lo psíquico» de la vida humana en Homero aparece significativamente la pluralidad en lugar de la unidad, tanto en un caso como en el otro: *θυμός* y *φρένες*, pero también *ἦτορ*, *κράδιη*, *κῆρ* o *πραπίδες*, son todas ellas designaciones de aspectos de la vida humana que no se dejan subsumir unívocamente bajo nuestra pareja físico-psíquico: si el *θυμός* es el impulso, y en este sentido nos sentiríamos inclinados a ver en él algo más bien «psíquico» que «físico», Homero lo sitúa sin embargo «en» algo, a saber, en las *φρένες*, las cuales, si a su vez optamos por darles una lectura más «física», relacionaríamos con el diafragma o la cavidad torácica. Esto nos muestra que las localizaciones orgánicas y/o espirituales no funcionan como distinciones en la situación lingüística homérica. Una diferencia que de suyo aparece en el empleo de estas palabras –y que a su vez se relaciona con lo que antes relacionamos de pasada con la parataxis– es la que vincula a *σῶμα* con *ψυχή* por oposición a las palabras que designan aspectos del padecer y actuar en vida. Por de pronto es relevante el hecho de que las dos palabras aparezcan, a diferencia de esas referidas a la vida, como enfáticos singulares, es decir, que aparezcan como unidades no integradas, a la manera de *θυμός* o *ἦτορ*, en un continuo semántico cuya marca esencial es la pluralidad y la diversidad, sino que respecto a ellas se

<sup>6</sup> Schadewaldt traduce «zu schlafen in Liebe bei ihrem Leib», García Calvo «piel a piel».

<sup>7</sup> MARTÍNEZ MARZOA 1974a, pp. 168/171.



puede afirmar que nombran algo así como totalidades. Esto nos indica que, mientras que el hombre vivo es percibido como una pluralidad articulada de miembros capaces de movimiento o desfallecimiento, es decir, mientras que la vida es captada como una yuxtaposición de aspectos sin que sea visible un elemento que las integre o subsuma, del hombre que ha muerto sí cabe decir de manera clara que ha alcanzado una unidad o completud, unidad o completud imposible mientras éste seguía aún con vida.

Siendo ésta la situación alguien podría plantear la pregunta por qué es lo que «realmente» constituye el centro de gravedad (el «sí mismo» o el «yo») del hombre que describe Homero, qué aparece en él como lo más relevante o lo definitivo de la actividad humana. Sin examinar ahora si la pregunta es adecuada o no para aproximarse al sentido de la situación griega, decimos de entrada, por razones que más tarde veremos, que la respuesta no puede ser «el alma», noción que no tiene correlato alguno en el habla homérica (lo mismo ocurriría con «el cuerpo»). Si es posible mantener en pie una pregunta de este tipo, entonces tal vez lo más ajustado sea decir que es el verbo derivado del sustantivo νόος, νοεῖν, el que designa una capacidad especialmente destacada en la vida humana. El verbo νοεῖν significa «pensar» o «comprender» en cuanto ser capaz de tomar en consideración las distintas caras de una situación; «ver», «percibir» no en sentido «físico» restrictivo, sino como «darse cuenta» del significado global de un asunto, «proyectar» en cuanto prestar atención a las diferentes posibilidades del caso, «comprender» qué se juega en una situación; de donde también el significado de planear o tener una visión de futuro<sup>8</sup>. Por su parte, el sustantivo νόος puede designar tanto la capacidad de «proyectar» y «planear» como el «plan» o el «proyecto» mismo<sup>9</sup>. El capaz de νοεῖν es, por tanto, el capaz de tener una mirada de conjunto, de ver ampliamente, asumir y darse cuenta de la situación en la que se encuentra. Sería erróneo equiparar la capacidad de νοεῖν al pensar «intelectual» o «teórico», por lo mismo que tampoco cabe interpretar θυμός como la «voluntad» ni ἦτορ tiene por qué relacionarse con «sentimientos» o «emociones». Decimos que el verbo νοεῖν designa una capacidad destacada en el hombre porque lo que siempre ya ocurre en la «vida humana» es el estar abierto a las posibilidades del caso teniendo a la vez que vérselas con ellas. El para nosotros doble significado de νοεῖν en cuanto «reconocer» y «planear» se sustenta sobre una distinción inexistente para el griego, a saber: la irreductible contraposición del ámbito «conocimiento» frente al ámbito «decisión». Es un problema nuestro cuando al traducir νόος y νοεῖν tenemos que

<sup>8</sup> El verbo *phronéo* también significa tanto «pensar, considerar» como «planear», «tener la intención de», y se relaciona con *phrádso*: «indicar, mostrar, señalar, hacer entender», pero también «pensar, considerar», «concebir, diseñar, planear» e incluso «darse cuenta, apercebirse» (cf. DELG s.v. *phrádso*). Así, por ejemplo, Aquiles «señala» o «proyecta» el lugar donde erigir el túmulo de Patroclo (23.126, 138), Apolo exhorta a Diomedes a «darse cuenta» y «retirarse» (5.440), y Zeus pide que los dioses «piensen» y decidan si salvar o no a Héctor (22.174).

<sup>9</sup> VON FRITZ 1943, pp. 251ss.; cf. SCHMITT 1990, pp. 130/141, sobre *noeîn* como tomar, reconocer *algo como algo*, al que, por tanto, subyace el tener lugar *algo como algo*, es decir: el *légein*, la articulación en la que esto es esto y aquello aquello.

elegir entre una versión más «cognoscitiva» o una más «práctica»: en griego, quien «conoce» una situación es a la vez el que sabe qué «hacer» respecto a ella. Así, cuando Hera pretende «engañar» el «juicio» de Zeus, νόος significa en efecto la capacidad de proyección de Zeus, su mantenerse alerta de la situación que se trae entre manos; es decir, Hera pretende que los dones de Afrodita logren su efecto habitual: «robar el νόος» (esto es: la capacidad de habérselas en una situación estando al tanto de sus múltiples aspectos) de los que habitualmente «piensan», «saben» o «están en sí» (participio plural de φρονέω: 14.217). La capacidad de νοεῖν es esencial a la existencia en tanto que ésta consiste en un estar abierto a las posibilidades que en cada caso se ofrecen, tomando unas y rechazando otras en el contexto de un proyecto o plan de carácter global que siempre ya se está «percibiendo», «planeando» o «decidiendo», si bien no necesariamente de forma temática. Por otro lado, sería perjudicial para la interpretación de Homero que no recordásemos que la noción de «percibir» no se contrapone para un griego al tener lugar la «cosa», es decir, νοεῖν es «pensar» y «reconocer» sólo en cuanto que éstos no consisten sino en el hacerse presente la cosa precisamente en el contar con la posibilidad de manejarse con ella. Para comprender cómo algo así es en efecto el sentido primario del verbo resulta de nuevo ilustrativa la escena antes aludida: que Hera robe el νόος de Zeus es lo mismo que el ocultarse la presencia de la cosa al que éste presta atención (a saber: el acontecer en el campo de batalla); el νόος de Zeus puede ser «engañado» o «extraviado» (padecer el ἐξαπαφίσκω de Hera: 14.160), y con esto no se está diciendo nada sobre la «mente» o las «facultades psíquicas» de Zeus, sino que más bien se hace referencia al estado de cosas en el que el plan para cumplir la promesa contraída con Tetis pierde momentáneamente su vigencia, es decir, se hace referencia al sueño en el Ida durante el cual la cosa escapa del horizonte de su atención.

Al margen del carácter destacado del verbo νοεῖν como designación del «proyecto» en el cual consiste la existencia humana, el carácter de globalidad o totalidad aparece de manera explícita en otra palabra del léxico homérico referido a lo que usualmente llamamos «vida humana»: se trata de la palabra αἰών, que, a diferencia de θυμός, γῆρα, φρένες, etc., no entra el sistema de continuidades y oposiciones al que éstas pertenecen, sino que ocupa una posición aparte<sup>10</sup>. Algo que siempre tiene que ser dicho hablando de la Grecia arcaica y clásica es que las nociones de «parte, lote, límite o porción» deben pensarse sin referencia a un todo infinito; que la noción de «segmento» no se corresponde con nuestro «segmento de línea» ni el «tiempo» es en griego la sucesión infinita de instantes. No podemos así decir que αἰών es la «vida» o el «tiempo de vida» si por éstos entendemos cierta duración en el horizonte de «el tiempo»; si esta palabra contiene una referencia a algo así como «la vida» es porque a ésta le pertenece esencialmente el sentido del cierre, del término, esto es: la finitud. Cuando Aquiles teme la desfiguración del cadáver de Patroclo expresa así el que éste haya muerto (19.27): ἐκ δ' αἰών πέφαται, pues su vida ha quedado muerta, esto es: su existencia se

<sup>10</sup> MARTÍNEZ MARZOA 1985, p. 32, MARTÍNEZ MARZOA 1974b, pp. 219s..

ha cumplido. Y cuando Aquiles elige morir pronto lo hace renunciando a una «larga vida» (δηρὸς αἰών: 9.415, por oposición a μινυθᾶδιος αἰών en, por ejemplo, 4.478) La presencia que consiste en la irreductibilidad a presencia, la apertura siempre ya entregada a un cierre, es lo que aquí cabría ofrecer como exégesis de la palabra αἰών. Podemos decir que αἰών es el «ser» o la «vida» o el «tiempo» de alguien si por esto entendemos la distensión finita que «es» (tiene lugar como vida, como existencia) en la medida en que su sentido consiste en la constante referencia a un definitivo ya «no-ser», al límite constitutivo de la muerte. Sus usos en la *Ilíada* muestran que αἰών designa la existencia en el sentido del proyecto que, teniendo ya en cada caso una constitución, se entrega siempre ya a un porvenir que, en definitiva, es un término<sup>11</sup>.

Por otro lado, la no aplicabilidad de nuestra dualidad «físico-psíquico» a la situación griega arcaica conecta con la falta de adecuación de la obviedad de nuestra oposición «exterior-interior»: que a la excelencia de un héroe pertenezca de entrada lo que nosotros entendemos como «belleza física», que la honra sea a la vez la «parte» «material» que se obtiene en un reparto, que la felicidad se ubique en el mismo continuo semántico que la prosperidad y la riqueza, son cosas que nos obligan a reexaminar críticamente aquello que para nosotros se ha convertido en obvio<sup>12</sup>. Es un rasgo característicamente homérico el presentar eso que nosotros llamaríamos estados «mentales» «internos» mediante una descripción de lo que nosotros entendemos como relativo a lo «material», «sensible» y «externo», por lo cual es erróneo considerar, entre otras cosas, la «armadura» como un «símbolo» del heroísmo; lo que más bien ocurre que el brillo de las armas es uno con el aparecer mismo de la fuerza y valentía de un guerrero destacado<sup>13</sup>. Ahí

<sup>11</sup> SCHADEWALDT 1978, p. 272: «‘Lebenszeit’ in einer einzigen festen Form genommen, die wir als ganze überblicken können»; MARTÍNEZ MARZOA 2000a, p. 23: «αἰών se refiere a la vida como ámbito o distensión que se termina, algo así como lo que nosotros llamaríamos el tiempo de la vida o la duración de la vida; pero en griego esto no es una cantidad dentro de un horizonte que viene de antes y sigue después; una vez más: la finitud no es un límite dentro de lo infinito; es finitud pura y simplemente; αἰών es la finitud, el «entre» o la distancia, como lo primero»; GARCÍA CALVO 1985, p. 256 (comentando el frg. 52 de Heráclito): «Aquí se trata de *aión* (el Nombre derivado del Adv. *aiéi* ‘siempre’, de la misma raíz que lat. *aeuom* y *aeternus*) que parece referirse al tiempo considerado todo de una vez (aunque el todo, en vez de ser una era o la eternidad, sea simplemente la edad, el tiempo todo de una vida), en el que cualquier momento de ese todo estuviera comprendido como en un conjunto».

<sup>12</sup> Cf. por ejemplo la descripción de Agamenón en 3.166-170; cf. TREU 1968, p. 42, en un contexto similar al que nos ocupa, ADKINS 1997, pp. 702ss., SCHRADE 1952, p. 38 («Seligkeit und Besitz erscheinen in homerischer Zeit und übrigens auch noch lange nach ihr voneinander unablösbar»), y DNP s.v. *Glück*.

<sup>13</sup> ALLEMANN 1956, p. 35: «Das ist Homers Kunstgriff, um einen Held als Individuum hervorragen zu lassen, daß er ihn durch Körperkraft und Kampfestüchtigkeit auszeichnet. Im Streben nach solch sinnlicher Tugend erlernen die Griechen allererst, *sich* zu fassen, so paradox und naiv uns das erscheinen mag, die wir uns von Anfang an als einzelne fühlen». La «sinnliche Tugend» que a «nosotros», es decir, a los modernos, puede parecernos «paradójica» tiene que ver con el *sich fassen* griego en tanto que su trayectoria conduce, desde un origen distinto, a la indivi-

donde no hay escisión de «cuerpo» y «alma», ni un «interior» frente a un «exterior», no puede ser casualidad que Aquiles sea extremadamente bello por lo mismo que no por coincidencia Tersites aparece como feo, es decir, la descripción unitaria homérica responde a que el «ser» es en griego uno con el «aparecer» y la «apariencia». El que escisiones que para nosotros funcionan con el carácter de la obviedad se hagan relevantes precisamente por los malentendidos que provocan al tratar de leer a Homero vuelve a ilustrarlo la escena del reconocimiento de Afrodita por Helena en 3.383-420, donde un lector moderno podría echar en falta una aclaración acerca de si la diosa ha dejado de tener la apariencia «física» de una anciana en la medida en que a continuación se dice que Helena «percibe» la belleza de su cuello, su pecho, etc.. Nada nos permite atribuir aquí al verbo *voeĩv* el significado de «percibir» «espiritual» que, más allá de la «apariencia» «sensible», descubre la «verdadera naturaleza» de la diosa<sup>14</sup>. Lo que Helena «percibe» es el dejarse ver, el desocultarse la fuerza de la diosa; en este sentido, lo que el texto confronta no es una apariencia engañosa frente a un ser «en realidad» captado por la «mente», sino un aparecer (a saber: el pasar desapercibida la diosa) con otro aparecer (el desocultarse la presencia de la diosa), flexionando el verbo *voeĩv* el vuelco de lo uno a lo otro. Reducir la belleza de Afrodita o el aspecto de anciana a algo puramente «físico» está detrás del pseudoproblema relativo a si la diosa sigue siendo o no una anciana cuando, «sin embargo», Helena percibe la belleza de su cuello y el brillo de sus ojos. Esto tiene también que ver con que Homero no describa procesos «mentales», sino acontecimientos y sucesos en los que reconocemos nosotros, no el griego, algo vinculado a lo «mental» (cf. el ejemplo de la palabra *φόβος*, que significa «miedo» tanto como «huida»<sup>15</sup>). Decíamos que en el vocabulario homérico no encontrábamos una palabra para decir el «cuerpo» «físico» «externo» por oposición a la «mente» o el «alma» «internos»; no encontrábamos una noción unitaria para referirse a eso que nosotros sólo entendemos como «lo corporal»: figura, piel, tipo, estatura, aspecto y crecimiento son lo más parecido a eso que a nosotros «nos falta». Nos faltaba también, correspondientemente, el elemento equivalente a nuestra «mente», es decir, notábamos la ausencia de algo así como un principio vital único también por el lado de nuestra «psicología». La «proyección» y el «darse cuenta» (*voos*, *voeĩv*) nombraban en efecto una capacidad destacada de la vida humana, pero ésta no era en absoluto un centro de control de las actividades «ánimicas». Tampoco *αἰών* se dejaba equiparar a nada que sin más pueda ser dicho en una lengua moderna. Para profundizar en el

---

dualización y la soledad. Que a nosotros lo sensible griego nos resulte extraño tiene que ver, correspondientemente, con que nuestro punto de partida sea precisamente la individualidad y la separación, es decir, con que nuestra verdadera tarea se debata en retornar desde la tendencia a la indiferenciación (pues la trayectoria inmediata siempre es hacia lo opuesto) al establecimiento de diferencias, pero no en el sentido de poner un *sich* (para nosotros lo ya obvio), sino de poder alcanzar o dar con «algo», distinguir «algo» (*etwas treffen*). Esta diferencia entre lo griego y lo hesperio aparece en las notas de Hölderlin a sus traducciones de Sófocles.

<sup>14</sup> Cf. VON FRITZ 1943, p. 279, con nota 7, KIRK 1985a, ad 3.396-8.

<sup>15</sup> FRÄNKEL 1993, p. 87.

problema de fondo que apunta en dificultades de este tipo nos preguntaremos con más detenimiento qué designa en la *Íliada* la palabra ψυχή.

Los trabajos sobre el tema hacen notar que ella no tiene que ver con sentir, actuar ni pensar alguno. Homero no habla de la ψυχή como algo situado en el mismo nivel que aquello que actúa mientras el hombre todavía vive, sino que la relaciona siempre con la muerte: la ψυχή es o bien lo que uno se juega en la guerra (es decir, en la situación de arriesgarse a morir), o bien lo que vuela a la morada de Hades una vez que el hombre ha muerto<sup>16</sup>. También el θυμός se perdía con la muerte, pero ello significaba tan sólo que se dejaba de estar vivo, es decir, de tener impulso y aliento; que el θυμός, incluso que el αἰών te abandone (cf. 5.685), quiere decir que te mueres. En el caso de la pérdida de la ψυχή se trata en cambio de una pérdida distinta: se pierde la vida, se acaba con su pluralidad y yuxtaposición características, es decir, se deja de ver la luz del día, pero precisamente porque se entra a formar parte de «otro» tipo de presencia, a saber: la presencia que consiste en la no-presencia: al morir se descende a las sombras de Hades. Perder la ψυχή es así la forma de ganar el ser que consiste en el no-ser. Podemos decir provisionalmente que esta unidad que el hombre alcanza sólo con la muerte tiene carácter «ontológico», mientras que lo plural y lo diverso de la vida tiene carácter «óntico»<sup>17</sup>, en la medida en que la ψυχή es lo que adviene cuando la pluralidad cesa, cuando las cosas cesan, esto es: cuando ya no «hay» propiamente. Los opuestos en la muerte σῶμα y ψυχή permanecieron después de Homero ciertamente como opuestos, pero como opuestos en el plano de la vida; con el viraje semántico conectan otros vuelcos y transformaciones en la historia griega que sería necesario estudiar en detalle y con referencias concretas<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Que con ψυχή Homero nombra la mortalidad del hombre se nota, entre otras cosas, en frases como ἐν δὲ ἴα ψυχή, θνητὸν δὲ ἔφασ' ἄνθρωποι: 21.569.

<sup>17</sup> Haremos uso de la pareja de términos «óntico-ontológico» justo en este sentido que estamos presentando ahora, a saber: «óntico» se refiere a todo lo que tiene que ver con cosas o con la pregunta qué son las cosas; «ontológico», por el contrario, supone la referencia a lo que en las cosas y la pregunta por ellas permanece incuestionado, es decir, se refiere a la pregunta «qué es ser» o «en qué consiste ser».

<sup>18</sup> Interesante a este respecto sería el examen (que no podemos desarrollar aquí por razones obvias) de la cuestión de qué pasa con el «tiempo» en el vuelco de la Grecia arcaica a la Grecia clásica: mientras que los textos griegos arcaicos son consecuentes con que el «tiempo» es siempre «viniente», «por-venir», «futuro», es decir, posibilidad, horizonte de presencia y nunca él mismo presente, en los textos clásicos empieza a dibujarse (sin completarse nunca) un «tiempo» que es también «pasado». Este vuelco conecta con que la palabra *khronos* no sea en Homero «sujeto» de «oración» ni aparezca solo, sino que sea siempre algo *de* sucesos, es decir, con que no sea nada más que la presencia de las cosas y, por tanto, no se haga él mismo presente como tal. Por otra parte, el vuelco de una a otra interpretación es el mismo por el cual las cosas mismas comienzan a perder su irreductibilidad (es decir, su ser) a la vez que el ser mismo comienza, como *khronos*, a hacerse tema, aunque sea de manera huidiza y en discursos a los cuales es inherente una cierta problematización interna. Cf. FRÄNKEL 1931, TREU 1968, pp. 123/135.

Tratándose de la *Iliada* consideramos de especial importancia aludir a cierta escena en la cual se percibe especialmente bien la dualidad de ámbitos indicada<sup>19</sup>.

El contexto narrativo que de algún modo dará pie a que se efectúe una exégesis de esta dualidad de estatutos o modos de presencia (el carácter de la presencia que consiste en la no-presencia) es el llanto común por la muerte de Patroclo, un llanto que es «la parte de los muertos» (23.9), así como el primer síntoma de que la ausencia del que ha muerto empieza a ser reconocida. Sin embargo, este particular llanto común está desde el principio ensombrecido por las lágrimas y el dolor del propio Aquiles, pues es respecto a él que realmente se plantea la cuestión de asumir o no asumir la muerte de Patroclo. La dificultad interna que Aquiles ha de superar a través de esta asunción gana figura en tanto que el poema no sólo notifica su decisión de darle inmediata sepultura reuniendo cuanta madera proceda para que un cadáver regrese bajo la tenebrosa oscuridad (verso 51<sup>20</sup>, donde la palabra ζόφος contiene una oblicua referencia al reino de las sombras, el Hades, cf. 15.191), sino que la escenifica narrando lo que suele llamarse una «historia espejo», aquí, el sueño de Aquiles. Una vez que éste se ha dormido el narrador introduce así la visión en el sueño (versos 65-67, en términos de la crítica literaria, una focalización incrustada):

ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχῇ Πατροκλῆος δειλοῖο  
 πάντ' αὐτῷ μέγεθος τε καὶ ὄμματα κάλ' εἰκυῖα  
 καὶ φωνήν, καὶ τοῖα περὶ χροῖ εἴματα ἔστο  
 Y se le acercó el alma de Patroclo, el mísero<sup>21</sup>,  
 semejante en todo a él mismo, en la estatura y también en los bellos ojos,  
 y en la voz, y sobre la piel vestía tales ropas.

En el sueño Patroclo «muerto» (θανόντος: verso 70) aparece en cuanto ψυχῇ «semejante en todo a él mismo», es decir, no ya como «él mismo», pero con todos los rasgos de «él mismo». Sus primeras palabras son el eco del autorreproche constante en el que vive Aquiles desde su muerte, de ahí que la urgencia que el entierro adquiere progresivamente para el propio Aquiles se refleje en el sueño en tanto que recuerdo de la decisiva importancia de que se disponga un funeral para el muerto, pues, mientras éste no es reconocido totalmente como tal, dice Patroclo, «las ψυχαί le excluyen lejos», es decir, le impiden la entrada en el reino de Hades. ¿Qué son esas ψυχαί? El texto mismo aclara: las imágenes de los

<sup>19</sup> Una parte de las consideraciones siguientes se expone en mi artículo «Inclusiones virtuales en la *Iliada*: el *eidolon* de Patroclo y algunas estrategias narrativas», en V. Gómez Pin (ed.), *Ontology Studies / Cuadernos de Ontología* 7, 2007, pp. 284-291.

<sup>20</sup> Cuando no especificamos de qué canto se trata se da por supuesto que el verso citado pertenece al último canto del cual se ha hecho mención.

<sup>21</sup> El adjetivo *deilós*, que hemos traducido por «mísero», quiere decir algo así como débil, falto de valía, de fuerza, de consistencia (cf. *deilós te kai outidanós*: 1.293), de ahí: desgraciado, infeliz (cf. HGK, I, 2, p. 114, LSJ s.v.); *deiloì brotoí* es a veces la caracterización que de los mortales hace el poeta o el dios (cf. p. e. 22.31, 17.201).

que se han esforzado, esto es: «los εἶδωλα (pl. de εἶδωλον) de los que han vivido y muerto (verso 72)<sup>22</sup>. La palabra ψυχή por exclusión de «él mismo» forma figura con la palabra εἶδωλον por inclusión en «los que han muerto», de manera que la interpretación de la ψυχή en relación a cierta dualidad de planos o ámbitos de presencia resulta confirmada. Como estos versos sugieren, la dualidad respecto a la que se definen ambas palabras no es sino la frontera entre los vivos y la profunda oscuridad de Hades: la dualidad de visibilidad e invisibilidad, presencia y no-presencia. Respecto a la conexión de ψυχή con el *quién* del muerto resulta reveladora la para nosotros extraña expresión del proemio «arrojó al Hades a muchas ἰφθίμους ψυχάς» (1.3), que podríamos traducir por «fuertes almas», «vigorosas sombras» o algo así. También aquí, en el proemio, la ψυχή entra en contraposición con el pronombre αὐτός: mientras las «almas» partieron al Hades, «ellos mismos» (nosotros diríamos sus «cuerpos» o sus «cadáveres») se quedaron en la llanura como presas para los perros y banquete para las aves (versos 3-5). Decimos que la expresión «vigorosas almas» nos resulta a primera vista extraña porque el adjetivo ἰφθίμος, que en efecto denota fuerza física, parece no convenir muy bien a la ψυχή, que, por otro lado, no suele ir acompañada de adjetivos, y de la cual es definitorio el no poder hacer ya nada, no tener posibilidad alguna; sin embargo, recordando que ψυχή es la figura cerrada deja de parecer extraño el que se le atribuya uno de los rasgos definitorios de «ellos mismos» (los héroes) cuando todavía vivían, a saber, la fuerza, un tipo de atribución que, como vemos, ocurre también en la escena del sueño de Aquiles con Patroclo.

No es en absoluto accidental que la exégesis del estatuto de los que han muerto tenga lugar en un sueño: por de pronto, un sueño es un relato accesible dentro de la narración sólo para el que sueña, y precisamente como *espejo* de lo que él mismo hace o piensa como figura del relato principal; sólo él no sabe que ese relato tiene la condición de sueño. Decimos que no es accidental porque el que la visión del alma de Patroclo tenga lugar en la ocasión del sueño constituye ya una primera exégesis de qué es una ψυχή, a saber: un espectro, una nada o una ausencia. El poeta mantiene la tensión del sueño hasta el final en tanto que deja primero hablar a Patroclo y que luego le responda Aquiles, quien, por otra parte, no puede sino desear tener a su amigo más cerca de sí, abrazarlo antes de renunciar a él definitivamente (verso 96). Es cuando Aquiles desea abrazarlo que el sueño se rompe; las manos se golpean en el aire y, de pronto, en el fracaso de asir el alma de Patroclo, se aprende algo. Contra lo que podríamos esperar, el narrador no dice algo así como que Aquiles se dio cuenta de que estaba soñando, es decir, no explica la imposibilidad de abrazar a Patroclo porque éste haya aparecido en un sueño y no en la «realidad», sino que dice (versos 99-101):

ὥς ἄρα φωνήσας ὠρέξατο χερσὶ φίλησιν  
οὐδ' ἔλαβε· ψυχή δὲ κατὰ χθονὸς ἤϊτε καπνὸς  
ᾧχετο τετριγυῖα

<sup>22</sup> Cf. WILLCOCK 2002, ad 23.62.

Así habló, y extendió sus propias manos,  
pero no asíó, pues el alma bajo tierra, como humo,  
se iba, emitiendo un chillido.

Las manos de Aquiles se entrechocan y entonces se da cuenta de que (versos 103-104):

ὦ πόποι ἦ ῥά τι ἐστὶ καὶ εἰν Ἄϊδαο δόμοισι  
ψυχὴ καὶ εἶδωλον, ἀτὰρ φρένες οὐκ ἔνι πάμπαν·  
¡Ay! Ciertamente hay algo también en las moradas de Hades:  
una alma y una figura, pero no hay conciencia en absoluto.

Despertar a la «realidad», darse cuenta de la condición de sueño del sueño es aquí –y por esto decíamos que ya el sueño eran una cierta exégesis de qué es la ψυχή– despertar al reconocimiento de en qué consiste estar muerto. El recurso narrativo del sueño hace que Aquiles experimente por sí mismo qué quiere decir que Patroclo realmente ya no esté o, lo que es lo mismo, que sea ya y para siempre una ψυχή, y ésta a su vez no más que una «pálida imagen» (εἶδωλον), algo inasible como el humo, una sombra que se desvanece en el Hades. Que este humo sin ser es sin embargo el ser completo de Patroclo, todo él sin ser sin embargo ya «él mismo», queda expresado en la mencionada asociación intraonírica de ψυχή con εἶδωλον, un diminutivo de εἶδος, palabra que significa la figura y el aspecto, relacionada con ver y aparecer. Que la ψυχή sea εἶδος, pero disminuido o empalidecido, confirma la interpretación de que ella es la figura cerrada, la unidad con sentido, y ésta no otra cosa que el «quién» de alguien, su «parte» o «adjudicación», es decir: su αἰών cerrado, su muerte propia. La conexión de la muerte con cierta presencia unitaria constituye el reverso de que al ámbito de la vida tal como Homero lo describe le sea esencial tanto la pluralidad como un cierto todavía-no que sólo alcanza «ser» definitivamente cuando la pluralidad (reflejada en el léxico que hemos analizado), la vida, deja de ser, termina. El empalidecimiento se explica porque el εἶδωλον es la presencia que hay en la no-presencia, esto es, en el Hades, de modo que cabe decir que la ψυχή es un nombre para la problemática custodia del ocultamiento mismo, problema que, sin embargo y como veremos, ha de asumir quien opte por custodiar el ser mismo.

Las traducciones habituales de εἶδωλον por «fantasma» o «espectro» descubren un matiz de irrealidad, de algo así como reflejo insustancial, imagen aparente o presencia secundaria, que, al fin y al cabo, no es ninguna «cosa», no es ninguna «realidad». Estas consideraciones nos ponen de nuevo ante la gravedad de la distancia: la noción de realidad que para nosotros ha llegado a convertirse en obvia, es decir, la realidad como presencia actual, disponible, «asible» (lo que aquí correspondería al «haber φρένες»), es precisamente eso por cuyo esfumarse tiene lugar en griego el ser consistente de alguien, o, si se prefiere decir así, su ser



definitivo<sup>23</sup>. La presencia que nosotros negamos, es decir, la presencia de la no-presencia, es aquí presuposición de la posibilidad de que alguien se apropie de la unidad de su figura, la posibilidad de que su propio εἶδος aparezca como tal (recordemos que el «alma» de Patroclo aparecía «en todo semejante»), y ello de tal modo que la entrega al no-ser se muestra como el fundamento por el cual el hombre merece ser sostenido en la presencia, es decir, merece ser tema de los cantos. En otras palabras: el «ser» del «ya-no-ser», eso que aquí se llama ψυχή y que en otros lugares aparece como el resplandor y la «fama» del haber muerto, es la directriz de la apuesta del héroe, eso por cuya irrecuperabilidad merece la pena cuestionarse en serio la globalidad del juego. Nuestro concepto obvio de realidad fracasa en este contexto porque ubica la presencia de lo ente en un ámbito ilimitado en el que los límites son irrelevantes y la muerte, la quiebra de la realidad misma, es desplazada de uno u otro modo; en este sentido, observar que en Homero «ser» es ante todo un acabar, un límite y un cierre, observar que la auténtica figura de Patroclo acontece en su «haber muerto», constituye un modo de percibir nuestra secundariedad, de darnos cuenta de que en la situación primaria, la griega, «es» implica delimitación, diferencia y finitud, y que, si bien esta presuposición ha quedado olvidada en el proceso de constitución de nuestro propio ámbito, nos sale al encuentro ahí cuando intentamos comprender críticamente lo nuestro propio. La finitud es en griego justamente el ser de la cosa, su presencia enfática, que es a la vez la imposibilidad de agotar sus aspectos y, así, su peculiar modo de albergar la presencia del dios, la figura que plantea la cuestión del ser por lo que se refiere a cada cosa. Este pasaje nos ha aproximado al problema de cómo la ψυχή se interpreta intrahoméricamente, así como a la cuestión de cuál es el estatuto de la «vida» (aquí el «tener φρένες») frente a la figura finita de la muerte, y lo ha hecho poniendo de manifiesto lo siguiente: que la ψυχή se gana en el momento en que se pierde la vida, por cuya ruptura (que es a la vez la ruptura de la onticidad, el cesar las cosas) «hay» ese humo inasible que se constituye con la muerte, el cual es aquello por lo que podemos hablar de la constitución fundamental del «ser» de alguien, o, si se prefiere, de su «destino». Un fragmento de Píndaro (frg. 131b)<sup>24</sup> dice que en la muerte todavía queda cierta «figura del tiempo de vida»: αἰῶνος εἶδωλον, donde αἰών no es, como ya hemos apuntado, «tiempo» en el sentido de la duración infinita del continuo-tiempo, sino tiempo terminado, distinción cumplida. La figura del tiempo concedido pone de manifiesto la «discriminación» (κρίσις) de cada cosa de la vida, placeres y dolores, discriminación que no tiene lugar hasta que no se ha llegado al «final de todo»: en el muchas veces citado pasaje, Heródoto (I, 32) hace que Solón diga a Creso que no puede saber si es o no feliz hasta que su αἰών haya quedado cumplido bellamente, y esto tal vez por las mismas razones por las que Heródoto se declara desde el principio cono-

<sup>23</sup> SCHADEWALDT 1978, p. 273: «Das Seiende ist nun nicht mehr einfach das Vorhandene; die Seele ist nicht in diesem Sinne vorhanden und zuhanden, und doch ist sie sogar mehr seinsartig als dies Vorhandene».

<sup>24</sup> El texto de Píndaro lo citamos, aquí y posteriormente, según la edición de Snell-Maehler.

cedor de que, en lo relativo a los asuntos humanos, «la prosperidad de ningún modo permanece siempre en lo mismo» (I, 5). La alternancia en la vida humana se explica por la apertura y posibilidad que el hombre mismo es, es decir, porque sólo el hombre puede ser ahora lo uno y luego lo otro, ahora rey y ahora esclavo, porque sólo él está expuesto a eso que el día trae consigo<sup>25</sup>.

Es el momento de decir una última cosa sobre el contexto de aparición de esta especie de fenomenología de la muerte en la forma de una exégesis de la palabra ψυχή: no debemos reducir la escena del sueño a lo que habitualmente se entiende como un recurso narrativo; ya hemos dicho que no es casual que la exégesis de la ψυχή se enmarque en un sueño en la medida en que la esencia de éste es también el aparecer de lo que no aparece, la presencia marcada por la nulidad y la inconsistencia. En cuanto ilustración del hecho de que precisamente a causa de un término podemos hablar de un «es» definitivo (la figura unitaria que definitivamente ha llegado a ser todo aquello que pudo y no pudo ser tiene lugar precisamente en el ámbito del «no-ser»: el sueño, el Hades sombrío), la presencia del «alma» de Patroclo en el marco de la visión onírica es un aspecto más por el cual vinculamos este pasaje con una fenomenología del no-ser o de la muerte. También en Píndaro (octava oda pítica, verso 95) el sueño es el aparecer de algo que esencialmente desaparece, esto es, de una sombra, y precisamente en este sueño que se esfuma consiste el ser del hombre.

La ausencia de delimitación tanto del ámbito de lo «interior» «psíquico» en contraposición al «exterior» «físico», como del ámbito «teórico» en contraposición al «práctico», fundamentaba la problematicidad del empleo de conceptos del tipo «decisión» o «voluntad» en referencia a Homero. Esto conecta con cómo nos tomamos otras cosas que sí aparecen allí mismo, por ejemplo el que ahí donde nosotros tenderíamos a hablar de resolución y propia iniciativa aparezcan implicadas las figuras de los dioses, hecho que inmediatamente nos parece que impide atribuir libres decisiones a las figuras del poema. Tratamos a veces de encarar la situación diciendo que la decisión en Homero se siente y se figura como venida «de fuera», pero una aproximación de este tipo está en el fondo viciada de antemano, pues el concepto moderno de «decisión libre» se define en el marco de una estructura a la que pertenece la contraposición de un ser constataorio y otro decisorio, donde el primero abarca lo que dentro de la misma estructura se llama «naturaleza», noción que resulta definida por las leyes de la física, que a su vez postulan una ley de la causalidad, etc.; dentro de la estructura en la cual tiene sentido este modo de ser «constataorio» tiene también legitimidad hablar de «libres decisiones», de manera que la pregunta por si hay o no en Homero conciencia de la propia libertad o algo así se muestra como anacrónica, pues, en efecto, la libertad no es ahí un problema por lo mismo que el «mundo» no es la colección de objetos determinable por las leyes de la física<sup>26</sup>. Precisamente el que las figuras, cuando escogen de manera más propia, lo hagan acompañadas o guiadas por una divini-

<sup>25</sup> Cf. FRÄNKEL 1955, p. 28, para la lectura del ἐπάμειροι de la octava oda pítica de Píndaro.

<sup>26</sup> Cf. SCHMITT 1990, pp. 64/71.

dad, nos obliga a pensar el asunto de otro modo. Lo específico del hombre en Homero es su exposición al mundo en el sentido radical del término; por esta exposición los dioses protegen o abandonan, señalan u ocultan; en tanto que expuesto, el estremecimiento, el desmayo, el impulso, la indefensión, la fuerza, la huida, son posibilidades específicamente humanas, posibilidades que constituyen la existencia en tanto que ésta no es más que el propio abrirse el mundo. Si aquí no funciona la noción moderna de la «naturaleza», tampoco podemos hablar en sentido estricto de la noción correlativa de «libertad». Cuando hablamos de «apertura» en referencia a Homero estamos tratando de aludir, y precisamente como intérpretes modernos, a una situación previa a la constitución de nuestros propios supuestos, donde el carácter de *previo* no tiene sólo ni fundamentalmente un sentido cronológico. Eso que llamamos «hombre» está abierto a algo que, siendo distinto de sí, lo constituye; así, los dioses son las figuras que ponen tanto más a la luz el carácter expuesto, abierto y desnudo del hombre cuanto más distantes y seguros ellos siempre permanecen. Introducir un dios ahí donde nosotros hablaríamos de «libre decisión» no es sino un modo de expresar que lo crucial en la vida humana –vida que ha resultado ser idéntica a «ser»: *dasein* consiste en *sein*<sup>27</sup> – no puede explicarse en clave óptica, es decir, no puede explicarse en absoluto; cuando el golpe de la «decisión» o la conexión misma de las «decisiones» (lo que nosotros llamaríamos el «sentido del proyecto») aparece, cuando el hombre se siente concernido por la seriedad de su propia existencia, que no es sino la apertura del mundo, entonces sólo puede decir: esto es el dios. Que en el decir de Homero los dioses muestren algo extraño al hombre a la vez que con ello no manifiesten sino su intimidad más profunda tiene que ver con eso de que cuando más estás en ti mismo no estás sin embargo en ti mismo, con eso de que «morada para el hombre el dios» (Heráclito B 119), indicándonos con su modo de decir que lo más íntimo del hombre, ese extraño ente cuyo ser consiste en la referencia al «ser» que extrañamente le concierne, es precisamente lo más lejano, que la cotidianidad que le rodea consiste en el fondo en desarraigo, es decir, que en las cosas cabe las cuales el hombre se encuentra se oculta a la vez la desarraigante, inaparente presencia de lo divino. Puede que las figuras de los dioses nazcan de una visión de este tipo sobre el fondo de «lo humano», que sean un recurso específicamente poético no sólo para marcar vuelcos en la trama y ofrecer visiones globales de la acción, sino para expresar el aspecto destacado de ciertas obras o ciertos rasgos de algunas existencias relevantes, y relevante es la existencia en el decir poético. Homero no dice los dioses porque desconozca la psicología; somos nosotros los que tenemos que partir de nuestro desconocimiento de la esencia de los dioses precisamente para empezar en serio a leer y darle vueltas al poema. Es entonces cuando nos vemos conducidos a reconocer, entre otras cosas, la apertura y receptividad en la presentación de las figuras del poema, con la consiguiente –para nosotros– aporía de la cuestión de hasta qué punto presupone el decir homérico algo así como la «libertad». Vale decir provisionalmente que esas figuras no dejarían de ver como

---

<sup>27</sup> HEIDEGGER, *Sein und Zeit*.

un problema suyo, de su «responsabilidad», el haber sido ayudadas o engañadas por un dios, pero, sobre todo, que la exigencia de mantenernos alerta respecto a la aplicación irrestricta de nuestras categorías afecta o debe afectar en principio a cada problema y debate recibido que aquí replanteemos, pues, como hemos dicho, tal vez el admitir nuestra distancia como modernos tanto como la obiedad que para nosotros tienen determinadas nociones sea una manera de aproximarnos por contraposición al fenómeno griego. Y tanto más dejará de ser esta exigencia un mero formalismo cuanto más se comprenda que hay ciertas cosas que siempre de nuevo hemos de repetir al abordar este tipo de problemas y debates.

Por otro lado, el dios puede conceder tanto como arrebatar la visión al mortal, y en este sentido él es el extremo del camino en el cual el punto de partida humano es siempre la oscuridad y la ceguera. Desde la falta de visión, el hombre puede encaminarse hacia el saber y la claridad, pero éstos permanecen siempre los extremos del dios. Un dios desprende a veces la niebla de los ojos, y esto es posibilidad de discernimiento para el hombre; sin embargo, junto al conceder saber está necesariamente la posibilidad constante de caer en el engaño, la amenaza de la obcecación y la ruina. Y así como los dioses están por todas partes, así también es constante la alternativa de saber y falta de saber en la vida humana; todavía más: es la falta de constancia misma, la alternativa y la alternancia, aquello en lo cual el hombre siempre ya se encuentra: si unas veces se llena de ardor sagrado, otras veces se extingue sin vida. El poeta dice la alternancia no sólo a través de la distante posición del dios (cf. las mismas palabras de Apolo en 21.462-467), sino que crea la figura sostenida sobre la justa tensión de los extremos, la que, viendo eso que ordinaria y cotidianamente desapercibido, eso que habitualmente permanece sumergido porque si no sólo habría locura y parálisis, descubre el desarraigo en el arraigo de lo familiar —y esto no es sino ver lo divino—, descubrimiento que da sentido tanto a su belleza como a su muerte: cuando Aquiles exhorta a sus víctimas a morir lo hace porque así se ha exhortado antes a sí mismo; si él es tan «bello y grande», ello no hace sino recordarle todavía más intensamente la sombra de la propia muerte (cf. las palabras a Licaón en 21.106-113). Aunque la *Ilíada* distingue cuidadosamente las esferas del dios y del hombre, en la figura de Aquiles se traspasan de algún modo los papeles: si los dioses son espectadores cuya belleza provoca en el hombre admiración y escalofriante asombro, Aquiles transformará la belleza y el asombro en el lugar desde el cual articular una visión a la que es inherente la distancia; sin embargo, esta especie de traspaso se toma como precio su propia existencia, esto es: lo retorna a la alternancia.

Tratando de atender a los problemas que nos causa la confrontación con el léxico que Homero utiliza para describir la vida humana hemos visto que lo griego constituye un ámbito para nosotros distante y extraño; por otro lado, en ocasiones ha parecido que ciertos análisis fenomenológicos nuestros iluminaban el sentido de determinadas nociones para las cuales no encontrábamos equivalente entre nuestras categorías. Tal vez tengamos que aclarar un poco esta aparente divergencia.

En la medida en que «ser» implica tener determinaciones también para nosotros significa finitud; no obstante, y esto es lo que hace que nuestro análisis fenomenológico sea exclusivamente moderno, esta constatación la hacemos sabiendo que lo nuestro propio, lo que nosotros damos por supuesto, es la representación obvia de la infinitud, la cual, si bien en sí misma es secundaria y derivada, en la estructura de la modernidad cumple el papel del horizonte de sentido dado por supuesto. En este sentido los griegos nos son extraños. Por otro lado, el trabajo crítico con nuestras categorías parecía acercarnos al fenómeno griego, de modo que al formular la evidencia fenomenológica de que la muerte es condición para hablar de un «ser-entero»<sup>28</sup> estamos haciendo a la vez (y en contra del que es nuestro ineludible fondo de sentido) exégesis de qué es primariamente (es decir, sin necesidad de tematización explícita) el fenómeno «muerte» para un griego; o también el que nosotros tengamos que constatar que la existencia es apertura y exposición, mientras el decir griego no lo hace porque desde el principio es enteramente consecuente con ello. Que al intentar poner entre paréntesis nuestro previo horizonte de sentido y, con él, nuestros conceptos obvios, nos encontremos tratando de oír el significado de algunas palabras griegas más allá de lo que la tradición ha hecho con ellas nos recuerda otra vez que la fenomenología es hermenéutica, que al tratar de distanciarnos de nosotros mismos damos con algo no accidentalmente «otro» cuya comprensión reclama eso a lo que nosotros sólo llegamos examinando críticamente el carácter de nuestros supuestos. En otras palabras: eso que en Grecia es la actitud obvia, atemática, natural, el suelo en el que se pisa, es algo que sólo podemos comprender a través de un costoso trabajo de poner entre paréntesis nuestros propios supuestos. Esto sugiere que la manera más adecuada para acercarnos al texto homérico no es el engañoso intento de prescindir sin más de nuestras categorías, ni tampoco eludir la vaguedad e inadecuación de las palabras que afecta a toda crítica de los textos esenciales –pues, al fin y al cabo, no tenemos otras palabras– sino el problematizar ambas cosas en un trabajo con el texto que haga relevante el horizonte en el cual todo eso para nosotros extraño tenía sentido.

---

<sup>28</sup> HEIDEGGER, *Sein und Zeit*.



# Capítulo I

Hacia la noción de un decir excelente





## 1.1 Ritmo, oralidad y escritura

### 1.1.1 El hexámetro dactílico cataléctico

Los tratados de métrica griega suelen empezar constatando el específico carácter cuantitativo de la misma<sup>1</sup>; con «cuantitativo» se pretende aludir al cambio regulado de sílabas largas y breves para las cuales funciona a algunos efectos la relación de equivalencia entre una sílaba larga y dos sílabas breves. La distinción exhaustiva en la lengua griega entre sílabas largas y breves la aleja respecto al esquema lingüístico moderno: mientras que en nuestras lenguas el ritmo maneja, entre otras cosas, la sucesión de sílabas tónicas y átonas (es decir, el acento es dinámico), en griego la cantidad de las sílabas por cuya combinación regulada se habla de ritmo no depende del acento, sino de ciertas reglas prosódicas que juegan con la distinción fonemática de vocales largas y breves, es decir, con algo que en nuestro caso no constituye diferencia lingüística. Partiendo del desdoblamiento exhaustivo de las vocales de la lengua griega en largas y breves (esto es: dado que respecto a toda vocal tiene que ser en griego determinable si es larga o breve), la cantidad de las sílabas dependerá de la cantidad de las vocales y de si la sílaba es cerrada o abierta<sup>2</sup>. La relación de equivalencia  $\frac{1}{2}$  entre vocales largas y breves (relación en absoluto obvia)<sup>3</sup> posibilita la construcción de diferentes modelos rítmicos según distintos tipos de metro y principios de agrupación de los mismos.

Un metro es una secuencia mínima repetible de lugares a ocupar algunos de ellos de manera fija por una sílaba larga o por una breve, otros indiferentemente por una larga o una breve, y otros por una larga o dos breves. El único metro que maneja el ritmo en la poesía homérica es el dáctilo, esto es: la secuencia de una sílaba larga más dos sílabas breves intercambiables por una larga. La secuencia de dactilos hasta el punto de corte en el que tienen lugar ciertos fenómenos prosódicos que marcan el final de período constituye la siguiente (y última) unidad métrica posible en el modelo rítmico del *épos* homérico: el hexámetro dactílico. Un hexámetro dactílico consiste en la sucesión de seis dactilos; un dactilo es, como hemos dicho, la secuencia de dos lugares en la cual el primer elemento es invariablemente una sílaba larga (llamado a veces el elemento *longum* o *princeps*), mientras que el segundo elemento está afectado por la relación de equivalencia  $\frac{1}{2}$ , es

<sup>1</sup> Por ejemplo: SNELL 1997, p. 2, WEST 1987, p. 2, WEST 1997, p. 219, HGK, Prolegomena, p. 109, GIL 1963, p. 185.

<sup>2</sup> Una sílaba es abierta si termina en vocal y cerrada si termina en consonante antes del límite entre sílabas; una sílaba abierta es breve excepto si contiene una vocal larga o un diptongo, una sílaba cerrada cuenta como larga incluso si su vocal es breve. Así, la cantidad de las sílabas no depende en griego del acento, sino que está dada por la propia secuencia de fonemas.

<sup>3</sup> WEST 1997, pp. 235s., anota que el verso védico también es cuantitativo y sus reglas de prosodia son aproximadamente las mismas que las del verso griego, pero, sin embargo, ahí no hay hasta un período tardío nada parecido al principio de intercambiabilidad de una larga y dos breves, principio constitutivo del dactilo y, así, del ritmo del género épico.

decir, las dos sílabas breves pueden ser substituidas por una sílaba larga (*biceps*); en el sexto dáctilo, donde ocurren los fenómenos prosódicos que marcan el final de período, la primera sílaba es larga, como en el caso de los otros cinco metros, pero la segunda puede contarse indiferentemente como breve o larga (elemento *anceps*)<sup>4</sup>. Por otro lado, el esquema métrico del *épos* homérico es siempre cataléctico, lo cual quiere decir que el último metro no puede ser trisílabo, de manera que el *anceps* es susceptible de ser interpretado como una sílaba breve o una larga; esto significa (puesto que la interpretación de que siempre se trata de una larga no explica por qué esto tiene que ser así) que aquí falta algo, que al esquema rítmico le pertenece una especie de mutilación de la última sílaba del último metro. La catalexis constituye así una marca rítmica peculiar del modelo rítmico del *épos*. Un esquema del hexámetro dactílico cataléctico podría dibujarse así:

—  $\overline{\cup\cup}$  —  $\overline{\cup\cup}$  —  $\overline{\cup\cup}$  —  $\overline{\cup\cup}$  —  $\overline{\cup\cup}$  — × ||

El modelo de verso que manejan los poemas homéricos es «según un metro», lo cual quiere decir que el período se constituye por la repetición de seis veces el mismo metro (con la peculiaridad métrica de la catalexis); es también «según  $\sigma\tau\acute{\iota}\chi\omicron\varsigma$ », es decir, los períodos «según metro» se suceden los unos a los otros indefinidamente sin agruparse en ninguna unidad más amplia. El período es así la mayor unidad métrica posible según esta ley de construcción rítmica, de ahí que podamos describir el ritmo del *épos* homérico como la constante repetición de una sola unidad básica, es decir, como un constante sonar algo que siempre permanece «lo mismo». La construcción del edificio rítmico de un poema por la constante repetición del mismo esquema de período (la «composición estíquica») supone, como acabamos de adelantar, que la ley de construcción rítmica no se basa en la progresiva adición de períodos diferentes entre sí a fin de formar una mayor unidad rítmica repetible del tipo estrofa (como es el caso del principio de construcción rítmica del *méllos*, esto es: de la monodia lesbia o del canto coral, es decir, lo que a veces se llama «Singverse» por contraposición a «Sprechverse»: SNELL 1997: 9s.), sino que la entidad por cuya repetición hablamos del ritmo del poema es el período, siendo el período del *épos* homérico «según metro», es decir, a su vez el resultado de la sucesión regulada del «dáctilo» como unidad métrica mínima.

El metro que repitiéndose forma un tipo de período que a su vez se repite indefinidamente sin dar lugar a algún otro tipo de unidad rítmica mayor, es decir, la composición «según metro» y «según  $\sigma\tau\acute{\iota}\chi\omicron\varsigma$ », es la base de la uniformidad que los estudios de métrica suelen constatar de entrada en el análisis de la estruc-

<sup>4</sup> Este lugar de pausa en el verso se caracteriza por determinados fenómenos prosódicos que marcan el cierre del período (final de palabra obligatorio, la permisión general del hiato y *anceps* al final de la secuencia, cf. HGK, Prolegomena, p. 111, SNELL 1997, p. 7). La discontinuidad prosódica entre un verso y el siguiente se representa con la doble barra vertical, y comporta los fenómenos que hemos señalado: una palabra al final de un verso no puede excederse más allá y la última vocal no puede ser elidida, sino que se mantiene el hiato (cf. WEST 1997, p. 221).

tura del verso homérico. La estructura que resulta del tipo de presencia que metro y período tienen en el *épos* puede describirse, a efectos del presente trabajo, como la repetición constante de un cierto «lo mismo» que, funcionando como base constructiva dada, permite la constante producción de variaciones. El «lo mismo» sería, métricamente hablando, el hexámetro dactílico cataléctico, esto es, la repetición de dactilos hasta que en cierto punto se producen los fenómenos prosódicos que interrumpen la secuencia y la separan de la siguiente, a lo cual se suma la catalexis como peculiaridad métrica del esquema. Un cierto fondo constante es así la base constructiva por cuya repetición continuada se genera el edificio rítmico del poema. Esta «mismidad» siempre constante está, sin embargo, en cierto modo ausente, pues, en tanto que base estructural, las ejecuciones materiales del esquema son en cada caso las variaciones y diferencias entre los versos. Dicho de otro modo: la ley rítmica del *épos* cuenta *de entrada* con una unidad repetible que, por ello, queda atrás en la producción de variaciones; la ley rítmica del *mélos*, por el contrario, parte de períodos distintos para, a partir de ahí, *llegar a* la unidad mínima repetible por la cual se constituye el ritmo del poema. Por de pronto, la posibilidad inherente a la estructura del hexámetro de sustituibilidad de las dos breves en el segundo elemento del metro por una larga produce diferencias entre los seis metros del hexámetro, no todos tienen que ser del tipo — ∪∪ (lo que sí permanece siempre invariable es la sílaba larga en el primer elemento), aunque su sustitución por el espondeo (— —) no es arbitraria o, al menos, no se pretende que ocurra en cualquier lugar y con cualquier frecuencia<sup>5</sup>. Otro tipo de variable que entra en juego en la realización de la estructura del hexámetro es la posición de las cesuras o lugares del verso en los que se pretende o se exige que haya final de palabra; también las cesuras tienen asignados ciertos lugares posibles en o entre los metros, y de las posibles posiciones surgen múltiples probabilidades de variación sobre el esquema base del hexámetro. Nos serviremos de la notación siguiente para indicar la posibilidad de cesura en el verso<sup>6</sup>:

B1 B2
C1  
 — : ∪ : ∪ : — : ∪ ∪    — : ∪ : ∪    — : ∪ ∪ : — ∪ ∪ — × ||

En los dos primeros metros hay cuatro posibilidades de colocación de la cesura; en el tercer metro hay dos posibles lugares para la cesura; en los tres últimos

<sup>5</sup> WEST 1997, p. 222. El principio de sustituibilidad tiene como consecuencia el número variable de sílabas en cada hexámetro.

<sup>6</sup> Existen diferentes esquemas para la notación de las cesuras, aquí utilizamos el esquema de FRÄNKEL 1926, p. 111; otro alternativo lo encontramos en KIRK 1985a, p. 18. Es relevante que el período no esté sólo regulado por el cambio prescrito de sílabas largas y breves, sino también porque se espere o evite en determinados lugares final de palabra (contemos con que cada verso tiene al menos una cesura B1 o B2 o C1); de las posibles cesuras resultan posiciones calificadas en el verso que están en consonancia con la elección y colocación de determinadas palabras o grupos de palabras, hecho que conecta con lo que luego añadiremos sobre la realización de la estructura del hexámetro.

metros encontramos otras dos posibilidades. La cesura en el tercer metro (B1 o B2) suele conocerse como «cesura central», pues divide el hexámetro en dos grandes partes a propósito de las cuales se trata de evitar la exacta igualdad. Cuando la cesura central es la B1, esto es, cuando el final de palabra ocurre tras la primera sílaba del tercer metro (es decir, después del tercer *princeps*) suele llamarse cesura «masculina»; cuando ocurre entre las dos breves tras el tercer *princeps* (es decir, después del tercer troqueo) se la llama cesura «femenina» (B2); la cesura tras el cuarto dáctilo suele conocerse como «diéresis bucólica». El puente es un tipo de variable opuesto a la cesura; en este esquema el puente se sitúa, representado por el símbolo †, entre las dos breves del cuarto metro, lo cual implica que después del cuarto troqueo se tiende a evitar el final de palabra; este determinado puente se conoce como «puente de Hermann». También el puente, es decir, el hecho de evitar en determinados lugares el final de palabra, juega un papel en la producción de variaciones sobre una base que, en el fondo, es siempre la misma y es estructural, por tanto, no la hay (por definición, la estructura no es nada material), sino que se nota en cada una de sus realizaciones-variaciones.

La ley rítmica del *épos* consiste en el juego con el cambio regulado de determinados elementos que juntos crean un campo de posibilidades finitas para la producción de variaciones sobre la base siempre la misma del hexámetro dactílico. Lo relevante del modelo rítmico épico es, en atención a nuestro estudio, el hecho de que toda variación (toda diversidad de figuras y modelos) se produce sobre la base de una entidad rítmica mínima que no es sino una secuencia de lugares cuya ocupación está estrictamente regulada; la ley métrica consiste así en la presencia constante de un mismo esquema repetible con el que se cuenta ya de entrada. Cada uno de los períodos del *épos* es métricamente autónomo, es decir, cada uno de ellos es él mismo algo, una unidad separada que no depende rítmicamente de la siguiente, por lo cual cabe decir que los períodos se yuxtaponen pero no se necesitan. Teniendo como punto de partida algo siempre lo mismo, fijo y constante, el poema produce variaciones jugando con fenómenos prosódicos entre los que se cuentan las cesuras y los puentes a los que nos hemos referido. Una variación sintáctica relevante respecto al hecho de que el verso no sólo es siempre una unidad rítmica autónoma, sino que tiende también a constituirse en lo que llamamos una «oración» o un «nexo»<sup>7</sup>, es el *enjambement* (encabalgamiento) de tipo «integral», fenómeno consistente en que la unidad sintáctica desborda el final de un verso para continuar en el siguiente, es decir, la «oración» se constituye como tal más allá del límite métrico del hexámetro en el que empieza. Un ejemplo de este fenómeno son los versos 1.355-356<sup>8</sup>:

<sup>7</sup> Remitimos a los siguientes estudios para una problematización del modelo oracional y los conceptos de la gramática en relación al griego arcaico y clásico: MARTÍNEZ MARZOA 2001 y MARTÍNEZ MARZOA 1999b. Aquí tan sólo aludimos al anacronismo de los conceptos gramaticales (en tanto que la gramática es un fenómeno helenístico, no griego) poniéndolos entre comillas.

<sup>8</sup> A propósito de las divisiones del texto en veinticuatro cantos debemos tomar la precaución de apuntar ya de entrada que éstas en ningún caso valen como divisiones con significado de suyo,

ἦ γὰρ μ' Ἀτρείδης εὐρὺ κρείων Ἀγαμέμνων  
ἠτίμησεν· ἔλῶν γὰρ ἔχει γέρας αὐτὸς ἀπούρας

La continuación gramatical de la «oración» en el segundo verso provoca que la fuerte pausa de sentido situada usualmente al final del hexámetro se produzca más tarde de lo esperado. A veces se atribuye a este fenómeno una cierta voluntad de énfasis por parte del cantor; según esta tendencia interpretativa, la posición en *enjambement* del verbo ἠτίμησεν conecta con el papel clave de esta acción en la trama de la *Ilíada*; sin embargo, es necesario recordar que esta conexión la hacemos nosotros, así como que la pretensión de relacionar unívocamente la secuencia de «oraciones» con la estructura del verso puede fomentar la tentación de equiparar los resultados que obtenemos en nuestro único camino de aproximación a eso que, de una vez para siempre, se ha perdido<sup>9</sup>, con divisiones de significado presuntamente operantes en la «mente» del cantor<sup>10</sup>. Quizás sea interpretativamente excesivo atribuir significado a las cesuras que producen divisiones en el hexámetro; tal vez sólo podamos decir que ambas estructuras, la de la «oración» y la del verso, no son totalmente independientes. En esta línea también se constata que palabras con determinada forma métrica suelen preferir o evitar determinadas posiciones en los tramos del verso delimitados por la posición de las cesuras; ésta es una característica de la versificación épica cuya relevancia se hará patente en lo que a continuación añadiremos a propósito de la realización de la estructura del hexámetro dactílico.

Empecemos con una mera constatación: algunos lugares del texto homérico producían cierta perplejidad a los antiguos eruditos, que no entendían la presencia de determinadas conexiones entre nombres y adjetivos (cf. HGK, Prolegomena: 38s.). Ellos se preguntaban, por ejemplo, cómo pueden ser «bellas» las corrientes de un río que rebosa cadáveres o cómo pueden «verse» las estrellas en torno a la luna brillante. Esta perplejidad se disipó, al menos técnicamente, mediante la mejor comprensión de la cuestión de cómo se relacionan la versificación y dicción homéricas con la composición oral improvisada. La existencia de una efectiva relación entre ambas cosas fue detectada relativamente pronto en la investigación homérica, pero no obtuvo una explicación satisfactoria hasta el desarrollo de la teoría de la *oral poetry* a partir de los trabajos de Milman Parry durante el siglo

---

sino que se utilizan para facilitar la ubicación en el texto. La división del poema en veinticuatro unidades de recitación correspondientes a los veinticuatro signos del alfabeto (esto es: del alfabeto jónico adoptado a partir del 403 a. C. como el estándar para usos oficiales, cf. DNP, s.v. *Homerios, Schrift, Alphabet*) es un fenómeno tardío que no puede por tanto constituir el punto de partida de una interpretación de los tramos esenciales del texto. Cf. discusiones en HGK, Prolegomena, p. 153, RICHARDSON 1993, pp. 20/21.

<sup>9</sup> HGK, Prolegomena, p. 56: «... uns eine ganze sinnstiftende Dimension der homerischen Dichtung von vornherein verlohrenght».

<sup>10</sup> KIRK 1985a, p. 19, explica que las cesuras no son, como FRÄNKEL 1926 había argumentado, *Sinneseinschnitte*, sino que son tan sólo elementos que dan lugar a determinados lapsos rítmicos, es decir, que no van más allá de ser marcas de esquemas de secuencias de sílabas largas y breves.

pasado. En 1987 Edzard Visser, continuando las numerosas revisiones de las teorías de Parry, propone un útil modelo explicativo de la realización de la estructura del hexámetro<sup>11</sup>. Según este modelo, en la realización del esquema rítmico del verso homérico intervienen tres tipos de elementos: 1. elementos llamados *determinantes* (que pueden ser sujetos, objetos o nombres propios); 2. elementos *variables* (verbos y partículas) y 3. *lugares vacíos* (a ocupar por complementos libres). Los elementos determinantes son las partes fijas dadas por la idea a expresar, mientras que el resto de elementos se comporta de una manera relativamente flexible. Así, si queremos expresar que «a A lo mató B», A y B serían elementos determinantes (acusativo y nominativo respectivamente), el verbo «matar» sería una variable y, una vez establecidos éstos, en la secuencia todavía quedarían lugares vacíos. Por ejemplo (6.29):

Ἄστυαλον δ' ἄρ' ἔπεφνε μενεπτόλεμος Πολυποίτης

En este verso tanto el objeto (Ἄστυαλον) como el sujeto (Πολυποίτης) son elementos determinantes con una determinada forma métrica. La relación entre ambos, esto es, el dar muerte, cuenta para su expresión en el habla homérica con muchas formas distintas, es, por tanto, una variable cuya determinación dependerá de las necesidades métricas impuestas por la asunción de los dos determinantes (por lo que ya a partir de aquí podríamos reconocer un cierto condicionamiento métrico de la dicción homérica). Lo mismo ocurre con el hueco restante en el hexámetro: se trata de un lugar vacío que se llena en función de las necesidades métricas para completar el verso; en este caso, el hueco lo llena el adjetivo μενεπτόλεμος (según este modelo, un complemento libre), cuya presencia tiene que ver con la necesidad de alargar la secuencia métrico-semántica para formar un hexámetro dactílico. Los lugares vacíos suelen darse predominantemente en el último tramo del período, de ahí que éste sea el lugar favorito para el empleo del repertorio de determinadas combinaciones de palabras, las así llamadas «fórmulas». Una «fórmula» puede definirse como un «grupo de palabras empleado regularmente bajo las mismas condiciones métricas para expresar una única idea esencial» (cf. la definición inglesa de Parry citada en LESKY 1967: 13). En este caso, el nombre Πολυποίτης es la idea esencial determinante, mientras que el epíteto debe su presencia en el verso a la necesidad de alargar el elemento determinante de tal modo que el tramo métrico restante quede cubierto. Puesto que la presencia del epíteto tiene que ver con necesidades métricas, éste tiende a contarse como un elemento de valor léxico cero, esto es, se le reconoce cierta independencia respecto al contexto semántico debida al condicionamiento métrico operante<sup>12</sup>. De esto

<sup>11</sup> Recogemos la explicación del modelo de Visser expuesta en HGK, *Prolegomena*, pp. 54/57; cf. también LATACZ 1988, pp. 171ss., LATACZ 1994, pp. 244ss., EDWARDS 1997, pp. 266/267.

<sup>12</sup> En HGK, *Prolegomena*, p. 48, Latacz explica que la técnica del aedo para improvisar unidades rítmicas con ayuda de piezas de construcción dadas («fórmulas») comporta que éstas sean respecto al contexto semántico tendencialmente de valor cero, pues su función principal es facilitar al aedo

obtenemos que en la realización de la estructura del hexámetro intervienen variables tanto de tipo métrico como semántico; así, un nombre propio cuenta con la posibilidad de formar grupos de palabras que se ajusten a determinados tramos métricos con varios adjetivos semánticamente equivalentes pero con distinta forma métrica; la elección del adjetivo que acompañe al nombre dependerá de la función sintáctica que éste en cada caso desempeñe y de la forma métrica del tramo vacío del hexámetro que en cada caso se necesite cubrir.

El sistema de «fórmulas» es solidario de la realización oral improvisada de la estructura métrica del hexámetro dactílico a la vez que un rasgo de la presencia de los contenidos en el *épos* homérico. Es sabido que cada género poético griego está consistentemente marcado no sólo por la elección de una ley rítmica determinada, sino también de unos rasgos de habla específicos y una determinada presencia de los contenidos. Estos aspectos ubican inequívocamente al poema desde el primer verso en uno u otro género poético o modo de decir cuidado, género cuya consistencia está fundada precisamente en la inseparabilidad de unos y otros aspectos, para nosotros los «distintos» aspectos a través de los cuales tratamos de aproximarnos a algo que de suyo era un solo fenómeno. Respecto a la selección de variantes de habla característica del *épos* nos interesa ahora apuntar a la presencia de elementos lingüísticos preservados durante siglos en la tradición oral precisamente como elementos de habla de género<sup>13</sup>, la cual no es mezcla dialectal alguna, sino eso que a veces suele llamarse un «lenguaje literario»<sup>14</sup>. Esto y el papel que las «fórmulas» desempeñan en la composición de hexámetros dactílicos son pruebas intratextuales de la existencia de una larga tradición de creación poética oral que quizás se remonte a unos siete siglos antes de la segunda mitad del

---

la composición improvisada de hexámetros. La función «técnica» de las fórmulas (con especial atención al epíteto) tiene cabida en un análisis reconstructivo de la generación de hexámetros como el que hemos comentado; sin embargo, es totalmente necesario insistir en que la utilidad métrica de las fórmulas no las exime de valor poético ni las hace menos decisiones del poeta, es decir, la economía (técnica) del sistema de fórmulas y la libertad (poética) del poeta no se contradicen. En esta dirección apunta PATZER 1971, pp. 33/55, cuyas anotaciones sugieren que la disyuntiva «técnica» o «arte» es en realidad un problema nuestro; en origen, la función «técnica» del sistema de fórmulas era lo mismo que su empleo «artístico». Volveremos sobre el carácter «artístico» del uso del epíteto en el apartado siguiente.

<sup>13</sup> La constitución del habla de género específica del *épos* homérico es la creación de un «lenguaje artificial» (*Kunstsprache*) que a la vez es el lenguaje más común, más «panhelénico». La aparición de un habla especial, poética, es solidaria de la aparición de ciertos especialistas en un decir del que es esencial el cuidado del ritmo, el habla, los contenidos; en su caso la melodía, el gesto, etc..

<sup>14</sup> HEUBECK 1974, p. 560: «Die ganze Physiognomie der epischen Diktion läßt klar erkennen, daß wir hier keinen metrisch gebändigten Dialekt, sondern eine Kunstsprache vor uns haben, die nur im Raum epischer Dichtung und sonst nirgends ihren legitimen Platz hat»; HGK, Prolegomena, pp. 63/65: «Bei dieser epischen Literatursprache handelt es nicht um einen epichorischen Dialekt [...] Entscheidend war vielmehr die Eignung der einzelnen Sprachformen für die Technik der *oral poetry*. In diesem Sinne ist die homerische Sprache eine ‚Kunstsprache‘».

siglo VIII a. C.<sup>15</sup>. El discernimiento de la forma lingüística de algunas palabras constituye así un indicio de la constitución prehomérica del metro y del habla homéricos; por de pronto, versos que durante mucho tiempo se consideraron métricamente incorrectos fueron aclarados por la ampliación de conocimientos en el terreno histórico-lingüístico; el descubrimiento de la digamma es un ejemplo paradigmático para aclarar la conexión entre tradición oral y anomalías prosódicas: tomando en consideración la presencia prosódica de este fonema versos que se habían pensado incorrectos métricamente pasaban a ser correctos. Como es sabido, la digamma (el fonema /w/) era un fonema que siguió utilizándose en algunos dialectos griegos durante tiempos históricos, si bien en el tiempo (¿y lugar?) de Homero, o incluso antes, probablemente ya no se pronunciaba ni se escribía, no impidiendo esto que determinadas palabras a las que en cierto momento pertenecía este fonema siguiesen usándose con idéntica forma métrica. En los poemas homéricos la observación de la digamma en la composición de versos métricamente correctos es fluctuante; lo evidente en todo caso es que el discernimiento de la edad de ciertas formas lingüísticas nos pone en contacto con la secular tradición poética de composición oral improvisada presupuesta en Homero, algo que ya habíamos visto respecto al funcionamiento del sistema de fórmulas, en el cual se observa el condicionamiento métrico al que ciertos elementos semánticos del verso están sometidos, de modo que es el propio esquema métrico el que nos permite postular como fondo de la poesía homérica una tradición secular de composición oral improvisada en hexámetros dactílicos. Constatar el carácter oral de los poemas homéricos a partir del texto que se encuentra ante nosotros mediante un análisis estructural del mismo es algo muy distinto a suponer ese carácter a través de la observación de cualquier tipo de observación efectiva. El descubrimiento del carácter oral de la poesía homérica mediante argumentos que no proceden del texto mismo tuvo lugar relativamente pronto; la conclusión de lo mismo basándose únicamente en argumentos derivados de la observación de la estructura del texto es algo más tardío, pues de manera más o menos sistemática sólo desde los trabajos de Milman Parry (que a su vez se apoyaba en estudios de eruditos del siglo XIX) se reconoce el carácter obligatorio que el esquema métrico del verso ejerce respecto a los elementos que lo ocupan, así como qué quiere decir esto en relación a una constatación del «origen oral» de los poemas homéricos.

### 1.1.2 Oralidad y principio alfabético

El carácter oral de la poesía homérica sería una cuestión general y hasta cierto punto obvia (pues se trata de un texto procedente de la Grecia arcaica) si

---

<sup>15</sup> Suele aceptarse la hipótesis de la presencia del aedo ya en los centros micénicos, así WEST 1997, p. 234, atendiendo a la forma lingüística de algunas fórmulas y la inseparabilidad de éstas respecto al hexámetro, propone como fecha para el origen de este último la edad de bronce tardía, sobre los siglos XV o XIV a. C. (cf. también WEST 1988).



uno no introdujese a la vez la pregunta por su modo de composición y transmisión. Decimos esto por cuanto todo el decir griego arcaico y clásico se produce en un ámbito en el cual todavía no hay ni el «mero texto» ni lo «puramente lingüístico», es decir, en un ámbito donde la fijación por escrito del decir es todavía la guarda y custodia de algo que sólo se entiende por cuanto se ejecuta: a la composición poética pertenecen, según el género, el movimiento, el gesto, la danza, la melodía, etc. como «partes» indisolubles de eso que a nosotros ha llegado como «texto»<sup>16</sup>; en otras palabras: en origen ni *Ilíada* ni una oda de Píndaro ni una tragedia eran «texto para leer», el «decir» no era el «texto», sino, por así decir, la *performance* del decir. Otro asunto es la pregunta no ya por qué se entiende en general por «decir» en la Grecia arcaica y clásica, sino por cuál es la relación entre oralidad y escritura en la composición y transmisión de los propios poemas homéricos. En relación a esta pregunta hay que aclarar por de pronto dos cosas: 1. qué tipo de sistema de escritura se inventó en Grecia un tiempo antes de que se fijasen los poemas homéricos; 2. qué relación guarda esta determinada escritura con el acto de fijación de materiales poéticos gestados y transmitidos a lo largo de siglos de exclusiva oralidad según la técnica de improvisación de hexámetros de la que más arriba hemos hablado. Respecto a 1: podemos decir en cierto sentido que la *Ilíada* se cuenta entre las primeras fijaciones escritas en lengua griega en parte porque el griego que se descifró en la escritura silábica lineal B sólo un en sentido diacrónico conecta con el griego del que tenemos testimonios con continuidad; por otro lado, la escritura lineal B no es el sistema de escritura que mencionamos al hablar de Homero, y tal vez no sea del todo casual que tal silabario sólo se utilizase, que sepamos, para copiar listas y cuentas de carácter administrativo<sup>17</sup>. Respecto a 2: el vuelco estructural por el cual partiendo de otro tipo de escritura (no de un silabario, sino del así llamado «sistema consonantal» fenicio) se asentaron las bases para la consolidación de un sistema de escritura alfabética es el mismo vuelco que finalizó a la vez que preservó la larga tradición poética oral en la composición y puesta por escrito de los dos grandes poemas que fundan la historia de los géneros poéticos griegos. Respecto a cómo habría sido exactamente la poesía en la tradición oral prehomérica no podemos sino lanzar hipótesis; lo estructuralmente relevante sigue siendo la coincidencia de la invención de la escritura alfabética con la desaparición (y conservación) de la tradición oral en la composición de los poemas homéricos. Suponemos que la poesía prehomérica

<sup>16</sup> MARTÍNEZ MARZOA 1999b, pp. 77/78; MARTÍNEZ MARZOA 2001, pp. 71/77, MARTÍNEZ MARZOA 2005, pp. 17/19.

<sup>17</sup> Cf. FINLEY 1983, pp. 47/51. Aunque no podamos obtener certezas al respecto, es improbable que la escritura silábica micénica se utilizase para custodiar algún tipo de composición poética, aunque quizás el argumento de que la escritura lineal B supone ciertas limitaciones para anotar la lengua griega no sea del todo satisfactorio (cf. POWELL 1997, pp. 7/8). El silabario lineal B consta de unos 87 signos para representar vocales y grupos de eso que desde una situación alfabética describiríamos como la sucesión de «consonante más vocal»; respecto al que ahí no se segmente la secuencia en fonemas (es decir, que no se tome en consideración la «consonante» como «consonante» en las distintas secuencias), cf. infra.

se preservó durante los «siglos oscuros» de manera exclusivamente oral gracias a la técnica de composición improvisada cuyo funcionamiento reconstruía el modelo de Visser. La fijación escrita de dos poemas enraizados en la tradición oral tuvo un efecto tan radical en la historia de la composición poética como la aparición del principio alfabético lo tuvo en la historia de la escritura. A partir de Homero (y quizás ya en Homero mismo)<sup>18</sup>, el trabajo con hexámetros dactílicos es una imitación desprendida de su sentido original. A efectos de este trabajo es interesante que antes de continuar insistamos brevemente en la gravedad del vuelco estructural al que acabamos de aludir mediante una descripción un poco más precisa de qué significa eso de «escritura alfabética».

Asumimos que es alfabética la escritura que pretende discernir la secuencia hablada en segmentaciones relativas a lo que la lingüística moderna llama «lengua» en oposición a «habla», es decir, la escritura que toma en consideración entidades estructurales (fonemas, no sonidos) delimitando con ello a la vez el inventario de fonemas de la lengua del caso. Como primer intento de análisis de la lengua en entidades puramente estructurales destaca la escritura con la cual se empezó a escribir griego a partir de aproximadamente la segunda mitad del siglo octavo. Es históricamente cierto que la gestación de un sistema de escritura alfabética se relaciona con el sistema de escritura de ciertas lenguas semíticas; lo que no está tan claro es que esta relación sea estructural, pues en el sistema de escritura fenicio no se observa el mismo intento de discernir gráficamente cada uno de los fonemas que constituyen la estructura de la lengua, por lo que estrictamente no podemos decir que esta escritura represente fonemas (por tanto, tampoco los «consonantes»)<sup>19</sup>. Un proyecto no de observación física, sino de análisis estructural profundo de la lengua a través de un sistema de signos es así un fenómeno primariamente griego<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Se trata de la paradoja de la pérdida en la conservación: la tradición oral se perdió con la fijación escrita de la *Ilíada* y la *Odisea*, estas fijaciones son, sin embargo, su única pervivencia. Por otro lado, la más o menos coincidencia temporal de la introducción de la escritura alfabética y la producción y fijación de la *Ilíada* y la *Odisea* como poemas unitarios provenientes de la tradición oral de los aedos tiene tal vez que ver con la necesidad de fijar algo que se sabe que desaparecerá: la escritura fue el arma arrojadiza que, amenazando la continuación de la tradición oral, la preservó para siempre. Si en algún momento se estuvo en condiciones de producir estos dos grandes poemas que conservan y terminan la tradición oral fue en el siglo VIII a. C..

<sup>19</sup> Cf. POWELL 1997, pp. 9/12, sobre el carácter no alfabético de tal sistema de escritura frente a la especificidad del sistema de escritura alfabético griego: «Viewed within the history of writing, West Semitic writing was really an odd of syllabary in which an individual sign stood not for a single phoneme, but for a consonantal phoneme *plus* an unknown vowel, or no vowel – a syllable in short». Sobre el análisis no empírico como la opción del alfabeto griego a diferencia de la escritura fenicia, cf. HAVELOCK 1996, pp. 91/93.

<sup>20</sup> Desde la reformulación del sistema de escritura fenicio sobre el año 800 a. C. hasta el alfabeto griego clásico del siglo IV a. C. (cf. nota 8) los griegos manejan varios alfabetos epicóricos entre los cuales se observan ciertas diferencias (por ejemplo entre los grafemas para ciertos fonemas, así como el propio inventario de fonemas, cf. las tablas comparativas en DNP s.v. *Alphabet*, DKP, s.v. *Schrift* y POWELL 1997, p. 15, entre el sistema de escritura fenicio, los diferentes alfabetos epicóri-

El que ahí donde solemos ubicar el arranque de Grecia tengamos que situar tanto los inicios del sistema de representación gráfica de lo que nuestra contemporaneidad llama «fonemas» como la composición de la *Ilíada* y la *Odisea* nos sugiere que ambas cosas no sólo no se relacionan entre sí accidentalmente, sino que son ambas manifestaciones de un rasgo que resulta ser definitorio y decisivo para la comprensión del proyecto griego. Es corriente entre los estudiosos hacer notar la especial vinculación de escritura y poesía a propósito de los poemas homéricos, vinculación que seguramente no había en tiempos micénicos<sup>21</sup>, y, aunque la hubiese, no sería un testimonio del fenómeno que nos interesa describir, pues ya hemos dicho que en la escritura lineal B no se observa un intento de análisis de la lengua del alcance del griego. Así, cuando decimos que la *Ilíada* se cuenta entre las primeras fijaciones escritas griegas ello no pretende ser en primera instancia una constatación fáctica, sino más bien aludir al hecho de que la *Ilíada*, que procede ciertamente de la tradición oral, presenta algo radicalmente distinto a ésta; que la *Ilíada* seguiría siendo primera y nueva aunque algo anterior se hubiese conservado, del mismo modo que el principio alfabético es inaugural y no se deja explicar sin más desde otros sistemas de escritura. Sin entrar todavía en cómo sería la cosa por parte de la *Ilíada* debemos insistir en que lo nuevo en el principio alfabético tiene que ver con el que en un análisis fonemático a través de una escritura se haga relevante lo que la lingüística moderna llama *langue* en oposición a *parole*. Apuntemos de manera provisoria en qué sentido cabe hablar de una vinculación de tipo esencial entre principio de notación alfabética de la lengua y fijación escrita de la *Ilíada*.

Cuando decimos que un poema que materialmente enraíza en la tradición oral improvisada es puesto por escrito, entre poema y escritura no hay solamente una relación externa, es decir, la guarda y custodia que ahí ocurre no es la misma que la que habría si los poemas hubiesen sido conservados en una grabación o algo así. Que la relación entre poema y escritura no es meramente técnica significa por de pronto que la escritura no tiene un papel neutral respecto a la constitución del poema, es decir: una grabación cumpliría el mismo papel en el caso de Homero tanto como el de los aedos prehoméricos, mientras que si la escritura se hubiese relacionado con los aedos entonces tal vez ya no habría aedos, sino

---

cos y el alfabeto clásico). Suele hablarse de tres grupos principales de alfabetos epicóricos: el meridional arcaico (Creta, Tera...), el occidental (Peloponeso, Italia...) y el oriental (Ática, Mileto...). Que la consolidación de un único alfabeto se ubique en una fecha tan tardía es un dato a favor de la interpretación que considera que lo especial del principio alfabético es hacer relevante la lengua en su conjunto, pues de lo dicho antes se desprende que los griegos se confrontaron con la tarea de discernir el inventario de los fonemas de su lengua más o menos hasta la fecha en la que suele a la vez datarse el hundimiento de la *pólis* y así del fenómeno que llamamos «Grecia». Desde esta perspectiva, la apuesta alfabética en tanto que apuesta por la relevancia de la lengua se muestra tanto más significativa cuanto menos se ha automatizado un alfabeto.

<sup>21</sup> Las primeras inscripciones griegas son testimonios aproximadamente contemporáneos de la fijación de la *Ilíada* que evidencian la relación entre escritura y hexámetros en una fecha relativamente próxima a la introducción del sistema de escritura alfabética.

Homero<sup>22</sup>. Con esto parece que estamos diciendo de nuevo algo de carácter meramente material, a saber: que a diferencia de los aedos, la figura (o figuras) a la(s) que se atribuye la fijación en el siglo octavo de los poemas homéricos se habría(n) servido de la «técnica» de la escritura, recientemente introducida en Grecia, para componer sus propios poemas. Es probable que esto sea materialmente cierto, pero lo que aquí nos importa es que no sólo materialmente la escritura es esencial para que haya una *Ilíada*, sino que, en otro sentido, sincrónico y estructural, la relación entre la *Ilíada* y principio alfabético no es otra que la relación entre relevancia del fenómeno «decir» y la relevancia del fenómeno «lengua». Se trata en ambos casos de la relevancia del ámbito en el que es cada cosa que es: la determinación de las secuencias lingüísticamente posibles de una determinada lengua evidencia un análisis de una vez para todo el conjunto de la lengua, por lo que cabe decir que la representación gráfica de fonemas conlleva la pretensión de relevancia del propio fenómeno «lengua», algo especialmente grave teniendo en cuenta que en el ámbito al que atribuimos esta pretensión de relevancia la «lengua» no es nada opuesto a la «realidad», sino que es, por así decir, el mundo mismo, la presencia misma. En qué sentido algo parecido vale para lo que en relación a la *Ilíada* ocurre con el «decir» lo mostraremos más adelante.

A pesar de que el conocimiento técnico del modo de composición oral del que forman parte tanto el hexámetro dactílico como un repertorio de fórmulas y materiales resulte útil a ciertos efectos, aquí nos ha interesado describir en primer lugar la estructura del esquema rítmico como una de las marcas características del género *épos*. Desde el análisis de la estructura del hexámetro concluíamos que el ritmo consistía en la producción de variaciones sobre la base de una unidad siempre la misma: siempre el mismo metro formaba el mismo período. Los períodos se repetían «estíquicamente», realizando siempre el mismo esquema métrico, por lo que hablábamos de un ritmo fijo y constante precisamente ahí donde los versos eran plurales, sucesivos e independientes entre sí. Suele hablarse de linealidad o progresión para describir la secuencia de los hexámetros<sup>23</sup>, y suele decirse que en ellos las «oraciones» se amontonan o se acumulan unas sobre otras paratácticamente, es decir, sin que no siempre queden explicitadas sus «relaciones lógicas», donde con «parataxis» se pretende aludir al hecho de que en el *épos* homérico las «oraciones» aparecen diciendo por sí mismas, sin necesitarse para poseer consistencia<sup>24</sup>. La autonomía de los nexos de significado, su sucesión predominantemente paratáctica, forma figura con que la ley rítmica sea «estíquica» y «según

---

<sup>22</sup> Aprovechamos para recordar la explicación convencional de la diferencia entre el aedo y el rapsoda: bajo la figura del primero se contiene el cantor que improvisa oralmente hexámetros sin contar con ningún tipo de texto fijado por escrito y acompañándose de la *forminge* (una lira de cuatro cuerdas); esta figura pervive tal vez desde época micénica hasta, al menos, el siglo VIII a. C. El rapsoda, por el contrario, recita episodios o poemas completos una vez acontecida la fijación escrita de esa poesía en origen oral, y lo hace ya sin el acompañamiento musical de la *forminge*.

<sup>23</sup> KIRK 1985a, pp. 30/34.

<sup>24</sup> CHANTRAINE 1997, pp. 351/364.

metro», es decir, con que el *épos* no forme estrofas. Esto concuerda –trataremos de mostrarlo a continuación– con los resultados de un análisis de la presentación de los contenidos, el cual llama la atención sobre la detallada descripción de las cosas que se dicen en el poema, la recreación exhaustiva en sus distintos aspectos, uno tras otro, sin saltarse ni aplanar nada. Tanto la sucesión independiente de los períodos como la parataxis a nivel de estructura sintáctica significan no que no haya unidad, sino que su presencia es la de una base estructural sobre la cual el poema se apoya mientras produce variaciones. Repetición y variabilidad son así las dos caras de un solo fenómeno que, al analizarlo, se escinde en dos: por un lado, una regularidad constante; por otro, una constante producción de variaciones. El mismo desdoblamiento aparecerá en un análisis del modo de presentación épica de los contenidos, donde también se trata de que la variedad y pluralidad es genuinamente posible allí donde un siempre «lo mismo» retorna siempre de nuevo.

## 1.2 El sello poético de la *Ilíada*

### 1.2.1 La irreductibilidad de cada cosa

Hemos esbozado un análisis de la estructura del *épos* homérico desde el plano de la ley de su construcción rítmica; a continuación trataremos de describir la misma estructura atendiendo a qué dice el poema y cómo lo dice, pues tal vez la descripción nos facilite otra clave para la comprensión de género *épos*.

En el plano de la ley de construcción rítmica constatamos el carácter autónomo del hexámetro dactílico, la unidad métrica mínima por cuya repetición se generaba el ritmo del poema. Esta independencia la relacionamos con cierto rasgo paratáctico relativo al hecho de que las unidades semánticas no aparezcan en nítida conexión «lógica» con otros elementos, sino que la laxitud en la explicitación de las conexiones es más bien un rasgo a favor de la autonomía de cada elemento semántico. Por la unidad –perdida para nosotros– de los diferentes aspectos que constituyen la consistencia de un género poético griego cabe esperar que tanto la ley rítmica como este peculiar rasgo paratáctico formen figura con el modo de presentar los contenidos. Procederemos a analizar en qué sentido es posible hablar a este último respecto de algo así como una consistencia o una autonomía propia de la presencia de los contenidos, ampliando así el alcance del rasgo paratáctico observable en la secuencia «sintáctica» de las «oraciones».

Decíamos que la secuencia de los períodos era estíquica, es decir, la ley rítmica del *épos* no forma estrofas, sino que los períodos se suceden los unos a los otros sin fusionarse en ninguna unidad métrica mayor, siendo consistentes por sí mismos. Como clave para acceder a la contrapartida semántica de ley rítmica podríamos recurrir por un momento a la noción platónica de διήγησις, substantivo correspondiente al verbo διηγέομαι, que significa algo así como «conducir a través», «exponer», «describir en detalle»<sup>25</sup>, ¿qué?, en principio diremos que las cosas, esta y aquella cosa, este y aquel aspecto de la cosa. En la exposición cuidada de las cosas que tiene lugar en el decir del poeta de la *Ilíada*, unas y otras cosas aparecen diciendo por sí mismas, separadamente, haciendo relevante la consistencia que cada cosa posee de por sí, donde la excelencia de la exposición poética reposa precisamente en esta capacidad de decir la cosa de tal modo que su consistencia se note enfáticamente. Es necesario que delimitemos más de cerca qué queremos decir cuando hablamos de «la consistencia de la cosa»; por ahora tan sólo afirmaremos que en la exposición en detalle de las cosas se observa una tendencia a no aplanar ninguna cosa, a no subsumirla en ningún contexto que fuese «el» consistente, sino más bien a resaltar la consistencia de la cosa explayándose tranquilamente en referir cada detalle uno tras otro. Desde esta perspectiva podemos decir provisionalmente que la presentación de los contenidos en el poema homéri-

---

<sup>25</sup> LSJ, s.v.; cf. MARTÍNEZ MARZOA 1996, p. 109.

co consiste en cuidar especialmente la presencia de una pluralidad de cosas que, dispuesta paratácticamente en una suerte de encadenamiento óptico, es observada en toda la amplitud de su detalle. La composición susceptible de ser calificada de paratáctica dispone las cosas unas al lado de otras en una suerte de hilera o fila en la cual cada una aparece a título propio, fijada en sí misma, independiente pero concatenada, «fuera de» pero «al lado de» las demás cosas. Tanto el carácter yuxtapositivo como el que se hable siempre de cosas son marcas de género que evidencian el mismo fenómeno que en ciertos discursos modernos toma la forma de una referencia a Homero como paradigma del poeta *naiv*, hablándose entonces de algo así como la «ingenuidad» y «naturalidad» épicas<sup>26</sup>. Interpretar esta referencia en clave mentalista sólo puede comportar incompreensión y fracaso hermenéutico; cada vez que en este trabajo utilizamos el adjetivo *naiv* para caracterizar el modo de presencia de los contenidos característicamente homérico pretenderemos con ello únicamente destacar el hecho de que el poema busque presentar cosas, detalles y conexiones de cosas<sup>27</sup>, es decir, utilizamos el adjetivo para referirnos a la maestría poética que tiene como meta presentar enfáticamente las cosas. Queda aún por ver qué figura (o figuras) adquiere en el poema eso de «enfáticamente», así como qué implicaciones tiene el que la cosa sea «consistente» por sí misma.

Acabamos de sugerir que la presentación de las cosas en el *épos* homérico muestra un deseo de recorrer la pluralidad de aspectos de una cosa sin agotar nada, que la recreación en el detalle de las cosas constituye en cierto modo lo especial del sello poético de la *Ilíada*. Así, puesto que las cosas son siempre esta, aquella y la otra cosa, siempre una pluralidad, la presentación homérica cuidará especialmente la diversidad irreductiblemente óptica<sup>28</sup>. Para captar la peculiar percepción homérica de la pluralidad óptica se ha recurrido a veces al adjetivo «geométrico»; con «geométrico» se quiere evocar la perspectiva capaz de ver las cosas separadamente, diciéndolas en su consistencia y bajo su propia ley, de modo que el sello «geométrico» resulta ser una noción relativa al plano de la presentación de los contenidos paralela a lo que la noción de «parataxis» implica en el plano de la secuencia sintáctica de las «oraciones». Debemos sin embargo aclarar que para comprender el fenómeno de que en el decir de Homero la cosa y sus múltiples trazos no quedan diluidos en un contexto más amplio no basta afirmar que, a diferencia de lo que podría ser obvio en el caso de un moderno, el griego centra su interés más en lo «particular» que en el «todo». Esto podría no ser del todo falso,

<sup>26</sup> Hölderlin utiliza diversas expresiones para referirse a la presentación detallada de los contenidos en Homero: «tono natural» (*natürlicher Ton*), «tranquila moderación» (*ruhige Moderation*) o «presentación detallada» (*ausführliche Darstellung*) se refieren a lo mismo que «ingenuidad» (*Naivetät*). La capacidad de decir las cosas natural y moderadamente convierte a Homero en un maestro en la «claridad de la presentación» a la vez que a Hölderlin le permite hablar a veces de la «sobriedad» (*Nüchternheit*) característicamente homérica, cf. capítulo IX.

<sup>27</sup> Cf. NOTOPOULOS 1949, p. 6, NOTOPOULOS 1957, p. 84: «They (sc. the Geometric artist and the Homeric poet) gave each part its due, making all the parts definite and separate, and producing an aggregate of well-defined parts». Tal vez sería más adecuado hablar de «cosa», no de «parte».

<sup>28</sup> Cf. nota 17 en la Introducción.

pero dicho así da lugar a ciertos equívocos; para apuntar a ellos daremos un rodeo que reubique en cierta manera las nociones «geométrico» y «parataxis» en cuanto marcas peculiares del sello poético de la *Ilíada*.

La conducción a través del detalle de las cosas es un ejercicio constante del poeta *naiv* a lo largo de su poema, es decir, la *διήγησις* o exposición cuidada del detalle de las cosas tiene que ver con lo que podríamos llamar la «apariencia» o el «punto de llegada» de la trayectoria propia del género épico<sup>29</sup>. Esto quiere decir por de pronto que el poeta se traslada de esta cosa a la otra de tal manera que con ello exhibe cada una bajo su propia luz, esto es: las dice o las descubre en su propia consistencia irreductible. Consistencia quiere decir por ahora autonomía, luz o ley propia, es decir: no aplanamiento, sino irreductibilidad. En efecto, la noción de sello geométrico es para nosotros un modo útil de referirnos a la presencia irreductible de cada cosa en el decir poético del *épos*, al hecho de que en éste se nombran las cosas deleitándose en su aparecer esencial. Adelantábamos ya que la interpretación técnica de las fórmulas tiene cierta utilidad desde el punto de vista genético, pues nos ayuda a reconstruir hipotéticamente la manera de generarse los hexámetros en la composición oral improvisada prehomérica, pero que, de todos modos, resultaba insuficiente desde el punto de vista del análisis hermenéutico del poema tal y como éste yace ante nosotros. Esto comporta ahora la necesidad de insistir en lo siguiente: el carácter imposible de ciertas conexiones según el parecer de algunos eruditos antiguos (cf. apartado 1.1.1) no sólo se presta a una explicación técnico-genética, sino que, si a propósito de un río que rebosa cadáveres se alude a la belleza de sus corrientes, ello se debe a que nombrar las corrientes del río es, aquí y en cualquier otro contexto, «nombrar» en un sentido relevante, es decir, es traer a presencia, hacer aparecer las corrientes del río como corrientes del río, lo cual implica –por cosas que más tarde aclararemos en relación al «aparecer» y la «presencia» dichas en griego– dejar lucir su belleza, su consistencia, su misterio: su irreductibilidad. La interpretación técnico-genética del epíteto, de la cual una variante es su interpretación «ornamental», no hace justicia al hecho de que uno de los rasgos constitutivos del sello poético del decir de Homero sea precisamente el recrearse en la presencia de cada cosa mostrando su irreductibilidad, lo que aquí hemos llamado el carácter *naiv* de la presentación. Así, el mundo adjetivado del poema no es otra cosa que la capacidad del poeta de hacer aparecer cada cosa de tal modo que su carácter más propio, su luz y su belleza, reluzcan con independencia de todo contexto<sup>30</sup>. Por otro lado, que se trate de un mundo no arbitrariamente adjetivado, sino que cierto tipo de adjetivos tengan una preeminencia especial, no hace sino enfatizar que «nombrar» y «decir» son, en referencia

<sup>29</sup> Sobre la trayectoria constitutiva del género *épos* diremos algunas cosas en este apartado que sólo adquirirán significado pleno a lo largo de toda nuestra exposición, especialmente en el capítulo IX, donde la trayectoria del género se pondrá en contexto con el propio acontecer que llamamos «Grecia».

<sup>30</sup> FRÄNKEL 1993, p. 37, cf. NOTOPOULOS 1957, *passim*, para una comparación del sello poético de los poemas homéricos con la pintura geométrica sobre vasos.



a este peculiar sello poético, nombrar y decir la belleza peculiar de cada cosa, donde belleza es, como hemos adelantado y más tarde justificaremos, la irreductibilidad, la consistencia propia, el carácter de cosa de la cosa, irreductibilidad que el poeta griego llama sencillamente el «dios». Es fácilmente comprensible –si bien por nuestra parte todavía debemos justificarlo– el que cuando se trata de las figuras de los dioses el peso de sus nombres atraiga ciertos adjetivos que demoren la mención y expliciten la belleza y fuerza oculta del dios del caso: con Ártemis se nombra a la «salvaje» «señora de fieras» (21.470s.) por lo mismo que la mención de Afrodita atrae adjetivos relacionados con la risa, la belleza y el deseo. En torno al nombre de Zeus brillan y resuenan los lejanos fenómenos celestes, el rayo, las nubes y las lluvias (cf. OCD, s.v. *epithets, divine*), así como la mirada que desde lejos alcanza el fondo de las cosas. También la lejanía rodea al nombre de Apolo, el dios que más que ningún otro recuerda a los hombres la ineludibilidad de su muerte, y ello por lo mismo que la cercana asistencia prolonga el nombre de Hermes, a veces también el de Atena, cuya presencia está por lo demás asociada con el saber de una clara mirada. Todos ellos son nombres sagrados, y éstos un privilegio del decir excelente griego<sup>31</sup>. Otros adjetivos aparecen no junto al nombre de un dios en particular, sino en general junto a todo lo divino: los dioses lucen bellos cabellos, bellos vestidos, portan espadas doradas, etc.; otras veces, lo divino mismo se constituye en adjetivo para esta y la otra cosa, ríos, islas, armas y también héroes. Es esencial que lo adjetivado de esta manera no encuentre restricciones, sino que la mirada del poeta se pose demorándose sobre cada cosa que menciona, no sólo las bellas corrientes del río y sus remolinos de plata, sino también vestidos, canastos, muros y puertas, pues la belleza, como más tarde aclararemos, no es nada distinto del «ser», y el decir de Homero es decir cuidado precisamente por esta capacidad de nombrar la cosa demorándose en su propia presencia, la capacidad para el «tono natural» y la «tranquila moderación» (cf. nota 26 de este mismo apartado), la exactitud de su palabra descriptiva. Se ha dicho también que algunos epítetos adjetivan la cosa de tal manera que con ello descubren su «esencia», lo cual no es sino decir (por las razones que acabamos de adelantar) que descubren su belleza. Esta identidad debe ser suficiente para disuadirnos de separar, en relación al epíteto homérico, una función «ornamental» de una «descubridora de la esencia»; ambas funciones no son sino la capacidad del poeta para decir la cosa en su consistencia y esplendor específicos: claras voces de heraldos y sonoros vientos, copas doradas, purpúreos vestidos, cisnes de largos cuellos, fuego incansable y nubes sombrías. El epíteto exhibe la virtud interna de la cosa, y virtud interna es, en este contexto, tanto el esplendor y la belleza de la cosa como el «qué es» y la esencia. El punto de llegada del poema es así la clara presentación de la pluralidad irreductible de las cosas atendiendo a su belleza, o, si se

---

<sup>31</sup> Usamos «nombre» y «nombrar» en el sentido que Heidegger aclara a propósito de Hölderlin: «“Nennen” heißt: das Gennante im dichtenden Wort zu seinem Wesen rufen und dieses Wesen als dichterisches Wort gründen. “Nennen” ist hier der Name für das dichterische Sagen» (HEIDEGGER 1984, p. 27).

prefiere expresar así, la presentación especialmente cuidada del trazo «particular» de cada cosa, presentación por la cual se habla a veces de la «objetualidad» e incluso «objetividad» homérica, una noción que no podemos aceptar sin previas discusiones, y sobre la que aquí pretendemos arrojar otra luz a través de las consideraciones que siguen.

Diciendo la cosa «particular» –cada cosa en su separación y reunión con las demás–, el poeta no descuida, sin embargo, la «totalidad» o la «unidad», si bien es cierto que la presencia de algo de este tipo en el poema no nos resulta inmediatamente comprensible; en realidad, nuestra necesidad de recurrir a la noción de «particularidad» para aludir a la onticidad característica de la presentación homérica, lo *naiv* de la presentación, no es sino la patencia de un problema exclusivamente nuestro<sup>32</sup>. Lo que acabamos de llamar «interés en lo particular» no es sino la parataxis y el sello geométrico, de manera que cabe decir, al menos de entrada, que el poema no presenta unidades ni totalidades en las que el detalle se diluye, sino que prefiere abandonarse al trazo singular de cada cosa en sí mismo y por sí mismo. Sin embargo, que el poeta no «presente» algo no quiere decir que ello no tenga lugar en el poema, sino que tenemos que contar con que en la ausencia de presentación pueda estar en juego la posibilidad de un «habitar» o «reposar en», una oculta firmeza cuya otra cara es precisamente la no necesidad de tematización alguna y, por tanto, la posibilidad de deleitarse en el detalle de las cosas «particulares». Utilizaremos momentáneamente la pareja de palabras griegas ἕν-πάντα como recurso para interpretar tanto la pluralidad óptica que cuidadosamente pre-

---

<sup>32</sup> A nosotros nos resulta difícil entender el «uno-todo» de los griegos por cuanto para nosotros la totalidad posible aparece como la totalidad óptica a la cual todas las cosas se remiten para ser validadas (es decir, suprimidas) como efectivamente cosas. Lo relevante filosóficamente para un moderno será mostrar el movimiento de remisión al todo por el cual y en el cual las cosas *son*; el griego, por el contrario, cuando dice algo del tipo «uno para todas las cosas» o «todas las cosas una» (ἕν πάντα) no se refiere con ello a un todo óptico al cual la pluralidad fuese reductible a algún nivel, sino que más bien nombra la unidad que se escapa en el ser cosa de la cosa, es decir, el ser mismo que rige en el tener lugar la cosa. La Modernidad, por el contrario, no tendrá más remedio que entender el ser a la vez como lo ente, la filosofía a la vez como la ciencia, la verdad a la vez como lo verdadero, etc., con todos los problemas que esto comporta a la hora de enfrentarse a textos griegos. Que nuestro modo de percibir cosas es el que acabamos de describir sucintamente, que nosotros en realidad no percibimos «cosas», sino más bien delimitaciones advenidas que, por ello, son irrelevantes, secundarias, se hace especialmente visible al observar cómo se ha interpretado usualmente el mencionado recrearse en el detalle característico del sello poético de la *Ilíada*: los intérpretes no han dejado de interpretar como irrelevante, innecesario e incómodo ese homérico buscar el detalle para recrearse en él; esta impresión inmediata evidencia lo mucho que nos cuesta a nosotros, modernos, distinguir efectivamente un límite, esto es, una cosa, por cuanto para un moderno lo obvio es precisamente lo otro, a saber: el infinito en el cual los límites son irrelevantes y advenidos. En consonancia con nuestra incapacidad para distinguir cosas surge la molestia ante el detallismo homérico y, así, nuestra búsqueda violenta de lugares en los cuales se evidencien las cuestiones que desde nuestro punto de vista tienen que ser especialmente dichas y aclaradas; hay violencia porque en Homero las cuestiones de fondo exigen el máximo cuidado y, así, el máximo silencio y ausencia de tematización.

senta el decir homérico como la firme unidad que en la pluralidad se oculta o se deja atrás.

La conducción del poeta a través de cada cosa hace aparecer en su detalle la pluralidad óptica, el conjunto plural de las cosas, esto es: τὰ πάντα; diciendo la cosa en su consistencia propia suena sin ser dicha la «unidad» «común» a la pluralidad óptica, esto es: τὸ ἕν. La unidad común no se dice nunca en el poema, sino que suena como desde lejos donando a la vez peso y sentido a la presentación maestra del poeta<sup>33</sup>: así, al nombrar la pradera junto a un río, el color de la mañana, las nubes dispersándose, un hombre que como un árbol se desploma, el pliegue de un vestido o el día que se hunde en la oscuridad de la noche, el poeta consigue que ahí, en el río que baña la tierra reflejando el cielo, o en la grandeza derruida de un hombre que lucha, la abertura de cielo y tierra y vida y muerte, la abertura en la cual y por la cual *es* cada cosa que es, subrepticamente suene y aparezca. Asimismo, es conforme a su propio estatuto que la abertura (de) τὸ ἕν brille en la presentación de la pluralidad óptica sin que ella misma se constituya nunca en «lo presentado»: en el decir del poeta *naiv*, el que pretende decir sólo cosas, la no presentación de la «unidad» «común» es relevante en el sentido de que ello evidencia el carácter no óptico de la misma, es decir, su carácter no tematizable ni presentable, o, siguiendo con la tradicional pareja de conceptos, su carácter no óptico, sino ontológico. «Lo común» es así una especie de firme fondo de sentido que, escapándose él mismo como tal, posibilita sin embargo la presentación especialmente cuidada de la pluralidad óptica. De esto se sigue que el que Homero sólo presente cosas no deba interpretarse como un descuido del «todo» por mor de una exclusiva atención a lo «particular», sino que más bien ocurre lo contrario: diciendo sólo cosas el decir homérico permanece fiel a la presentación (más bien: no-presentación) de aquello cuyo carácter no es óptico, sino ontológico (cf. remitimos de nuevo a la nota 17 de la Introducción). Desde este punto de vista, la maestría poética de Homero es pura adecuación a la cosa misma, pues si su meta es un decir de cosas es porque las cosas son siempre aquello que se dice, mientras que la unidad común es precisamente aquello que siempre se escapa en todo presentar y hablar de cosas. La maestría de Homero permanece a raíz de esta fidelidad al estatuto de «lo común» el decir básico e inicial, es decir, el decir del experto en decir: el *épos*<sup>34</sup>.

Distinguiendo un punto de llegada propio del *épos* homérico hemos asumido cierta contraposición como clave interpretativa; para comprender el carácter de la

<sup>33</sup> MARTÍNEZ MARZOA 1995, p. 15.

<sup>34</sup> Una de las palabras griegas para referirse al «decir» es *épos* (otras serían *lógos* y *mûthos*). Que el griego describa lo que en el decir de Homero tiene lugar recurriendo simplemente a la palabra «decir» sugiere que el homérico es inicialmente tomado como el decir más logrado de todos, el decir excelente a diferencia del trivial y cotidiano, consistiendo la diferencia entre ambos en no otra cosa que en la patencia de la aludida abertura que soporta el ser de cada cosa. En esta capacidad consiste la excelencia del decir de Homero, que es a la vez el modo básico e inicial de una pericia en el decir mismo, cf. MARTÍNEZ MARZOA 1995, p. 12, MARTÍNEZ MARZOA 1994, *passim*.

presentación homérica necesitábamos aludir a cierto punto de partida contrapuesto y, por esta razón, ontológico, dado que la presentación se ocupaba especialmente del detalle de las cosas. Han aparecido también expresiones del tipo «unidad común» o «lo común» para referirnos a eso ontológico que se escurre o se subtrae en la claridad del cuidado aparecer óntico. En tanto que se trata de una contraposición, quizás un examen más atento de la apariencia misma, de la presentación *naiv*, nos proporcione los medios para aludir a qué sea eso que el poema no menciona en absoluto pero al que –precisamente por ello– se mantiene constantemente fiel, así como qué tiene que ver la «consistencia» de la cosa con el estatuto escurridizo de la «unidad común».

### 1.2.2 Lo mismo sobre lo mismo

Desde la estructura del hexámetro y un posible análisis de su realización material constatábamos la existencia de una tradición de cantores prehoméricos que disponían de un repertorio de unidades métrico-semánticas mínimas («fórmulas») que, ajustándose a determinados tramos del verso, servían como piezas de construcción que hacían técnicamente posible la composición oral improvisada de hexámetros dactílicos. El repertorio de fórmulas se caracterizaba por su finitud, es decir, por formar un sistema de uso en el cual la fórmula del caso se escogía en atención a variables métrico-semánticas: entre las primeras eran determinantes la función sintáctica y el lugar vacío en el hexámetro, como variable semántica habría que contar con el sistema de sinónimos que determina semánticamente la fórmula. La determinación de las variables convierte el amplio repertorio de fórmulas en un sistema económico<sup>35</sup>, es decir, un sistema cuyo funcionamiento facilita técnicamente la composición oral sin que ello signifique nada en detrimento de lo que nosotros llamaríamos su «libertad poética». Con el sistema de fórmulas tiene que ver la frecuente repetición de determinados grupos de palabras –pues el funcionamiento del sistema exige que el número de combinaciones sea finito–, así como de unidades mayores formadas a partir de varios grupos menores de este tipo. De este modo, además de rellenar un lugar vacío en el hexámetro, una fórmula funciona como base constructiva de unidades más amplias que a su vez pueden sumarse hasta dar lugar a una descripción en cierto modo «formular» de determinados acontecimientos, es decir, lo que se conoce como una «escena típica»<sup>36</sup>. Explicar el fenómeno de la repetición en el caso de las fórmulas simples en

<sup>35</sup> Sobre la «economía» del sistema de fórmulas (concepto que aparece por primera vez en los trabajos de M. Parry), cf. HGK, Prolegomena, pp. 53/54.

<sup>36</sup> «Escena típica», expresión incorporada a la investigación homérica desde el trabajo de W. Arend (*Die typischen Szenen bei Homer*, Berlin 1933), es un modo de referirse al fenómeno característicamente homérico consistente en que determinadas acciones, digamos, frecuentes y cotidianas, se describen siguiendo un mismo esquema en la secuencia de los elementos de la acción y los versos y partes de versos utilizados en la descripción. El esquema básico que repite cada escena es

términos de condicionamiento métrico es, como hemos dicho, una explicación técnicamente útil, pero no debe constituirse en la única ni la principal manera de aproximarnos al fenómeno; en otras palabras: la repetición de partes y grupos de versos no es explicable sólo genéticamente en tanto que reconstrucción de la práctica de los aedos y así de la realización de la estructura del hexámetro, sino que puede y debe ser objeto de una aproximación estructural, inmanente al texto, la cual tome la repetición como una de las marcas que acuñan el peculiar sello poético de la *Ilíada* sin suponer en principio nada sobre su procedencia genética. Respecto a la repetición de grandes unidades tipificadas se acepta ampliamente que el argumento del condicionamiento métrico es hermenéuticamente menos eficaz, y por tanto menos deseable<sup>37</sup>. Para comprender el fenómeno de la repetición no debemos perder de vista la esbozada conexión entre la ley rítmica y el modo de secuencia de los contenidos, esto es: la relación de eso de «el mismo metro constituyendo siempre el mismo período» con la repetición de uniones de nombre más epíteto, las secuencias tipificadas de sucesos e incluso las partes narrativas marcadas por un ritmo fijo o siguiendo algún tipo de estructura «en estribillo» (SCHADEWALDT 1966: 52). Esta conexión no es sino el propio sello poético del género, sello desde el cual podemos decir que en la *Ilíada* suena como fondo un ritmo fijo, firme y constante mientras el poeta sólo dice la pluralidad cambiante de las cosas, conexión documentable tanto desde el plano del análisis de la «forma» del poema como de su «contenido».

Tomemos los versos 1.365-392 como ejemplo de repetición. A primera vista y como la propia figura que habla indica, el discurso que se va a efectuar es reiterativo; la reiteración se motiva en el texto pidiendo a la figura que relate las cau-

---

caracterizado como «típico» porque en el fondo está la «forma» de la acción en cuestión, esto es: el *eídos*, lo «esencial» en el sentido de lo que rige de antemano, el «qué es» o «en qué consiste» el proceso que el poeta describe. PARRY 1936, p. 291, en su comentario sobre el libro de Arend, cita de éste: «So kann man zusammenfassen, daß der Grieche auf das Wesentliche hindurchschaut und es in der Darstellung herausarbeitet: die Struktur, die Form, das εἶδος. Das Wesentliche eines Vorgangs ist aber das, was sich in allen Wiederholungen durchhält. [...] So entsteht das Eigenartige und Einzigartige der homerischen Kunst, der Wechsel von fester Form und verschiedener Ausschmückung (εἶδος und ποικιλία in der Sprache der alten Erklärer), von Notwendigem und Zufälligem, von Typischem und Individuellem, von Wiederholung und Variation, und hat uns bewahrt ein Bild der eigentümlichen griechischen Wirklichkeitsauffassung, die in der Vielheit das Eine sah, und doch über der Einheit das Viele nicht vergaß». Resaltamos que, en la medida en que sea posible emplear este modo de decir, en el poema homérico el *eídos* sólo aparece quedando atrás en la descripción cuidada de las cosas, un quedar atrás cuya otra cara es precisamente la belleza y consistencia de cada una de las cosas.

<sup>37</sup> REINHARDT 1961, pp. 15s., no pretende ahorrarse el esfuerzo de preguntar por la esencia de las repeticiones ni se conforma con la solución general que las hace consecuencia de la tradición oral presupuesta por la *Ilíada*. Lo decisivo, dice, sería aclarar por qué no sólo determinados grupos de palabras se repiten, sino también ciertas escenas esenciales para el sentido del poema en su conjunto. DE JONG 1991, p. 417, propone un análisis narratológico de las repeticiones, pues priorizando un análisis de tipo estructural en detrimento de uno genético «maximizaríamos» nuestra interpretación del texto, cf. también LESKY 1966, pp. 297/307.

sas de su situación en ese momento, es decir, se le pide una mirada retrospectiva sobre el curso de los acontecimientos. El carácter repetitivo del discurso ha motivado que los críticos no le prestasen demasiada atención, pero una mirada atenta sobre este tramo del texto muestra que lo que de entrada sería un mero sumario<sup>38</sup> resulta en el fondo susceptible de una interpretación de mucho más alcance<sup>39</sup>. Dejando a un lado las características especiales de este tramo, eso que se mantiene en pie como válido para toda repetición es la intención de no pasar por alto detalle alguno, sino de aprovechar siempre de nuevo la oportunidad para reconocer la consistencia de la cosa. Decir la consistencia de una cosa es mostrar su tipicidad<sup>40</sup>, su esquema básico, su «qué es»; el presunto interés de Homero en lo «típico» que a menudo subrayan los intérpretes consiste así en el interés por la cosa misma, por la cosa en vistas a su «ser»; se trata, por tanto, de un interés que delata algo más grave, algo que tiene que ver con ese fondo siempre el mismo que suena desde lejos sin constituirse nunca en el objeto de la presentación. La descripción detallada, la repetición y la secuencia tipificada de acontecimientos son así, y más allá de su explicación técnica, una marca de género que nos dice lo mismo sobre el *épos* que su ley de construcción rítmica, a saber: que como fondo de la pluralidad hay un constante siempre lo mismo. Un esquema repetible constante aparece con frecuencia en la presentación de acciones cotidianas como, por ejemplo, la partida de un barco, la realización de un sacrificio, la preparación de un banquete o el vestirse la armadura antes de una lucha. Nos detendremos por un momento en las escenas del embarco y desembarco en Crisa.

Cada una de estas escenas sigue un cierto esquema en la descripción de los elementos y las acciones pertinentes en el desarrollo del acontecimiento; la expansión con la que se narra el proceso, lejos de ser meramente ornamental, se debe a la importancia del acontecimiento mismo a relatar, es decir, a lo que nosotros llamaríamos la «importancia dramática» de la descripción *naiv*, importancia en la

---

<sup>38</sup> Como relato dentro de relato, el sumario es una «historia espejo» que «refleja, de un modo o de otro, elementos de la historia principal» (DE JONG 1985, p. 5). La irrelevancia del sumario para el punto de vista moderno se constata en KIRK 1985a, p. 91, donde de nuevo aparece nuestra dificultad e impotencia frente a ciertas marcas definitorias del sello poético de la *Ilíada*. Comparando su sello poético con el arte geométrico escribe NOTOPOULOS 1957, p. 81: «Homer's love of detail, as manifested in these scenes (sc. escenas típicas), is but the verbal counterpart of the Geometric technique which fills the background of the scenes with ornamental detail».

<sup>39</sup> Este sumario en la voz de la figura de Aquiles podría interpretarse en continuidad con otros fenómenos que muestran su cercanía con la voz del poeta, cf. capítulo III.

<sup>40</sup> La presentación de la cosa en vistas a su «tipicidad», es decir, a su consistencia contemplada como su «esencia», es caracterizada en PATZER 1971, pp. 42ss., como la auténtica tarea del poeta, la misma tarea que más tarde se identificará con la pretensión mimética, es decir, con la presentación adecuada, real de las cosas, donde «adecuada» y «realmente» hacen alusión al modo de decir la cosa en su estructura, mostrando su «qué es», tarea que se evidencia en la «tipicidad» de la poesía homérica, es decir, en la visión que muestra el mundo en sus formas fundamentales, en su «verdad». La presentación «real» de las cosas quedó ya de algún modo aludida en lo que hemos dicho sobre nuestro empleo del adjetivo *naiv* en la alusión a Hölderlin.

que tendremos ocasión de detenernos; por de pronto, nos fijaremos más de cerca en cómo están construidas las escenas.

En los versos 430-436 se describe detalladamente el desembarco en Crisa de la embajada a cargo de Odiseo, haciendo relación de los siguientes elementos típicos: 1) llegada al lugar de destino; 2) entrada en el puerto; 3) descripción del puerto; 4) recogida de las velas; 5) bajada del mástil; 6) amarre de la nave. Llamaremos a la escena de desembarco de la nave «escena A». Una vez cumplida la embajada, Odiseo y los demás parten de nuevo hacia el campamento aqueo (versos 478-87). En la descripción del embarco («escena B») se mencionan de nuevo los elementos constitutivos de la escena típica «partida de barco»: 1) partida hacia el lugar de destino; 2) alzamiento del mástil; 3) despliegue de las velas. Los grupos de detalles de las respectivas escenas concuerdan entre sí como las piezas de un puzzle: el alzar el mástil casa con su descenso, la recogida de las velas con su despliegue, etc.. A su vez, la «escena B» continúa en una descripción del trayecto por mar para terminar finalmente en una segunda escena de desembarco («escena A'») en la que sólo se mencionan a modo de cierre los elementos de arrastre y amarre de la nave. Conduciéndonos desde Crisa de nuevo al campamento, el poeta cierra el cuadro de escenas consolidando la completud y la consistencia esenciales a la importancia dramática del acontecimiento: el poeta se detiene con detalle en el regreso al campamento porque sólo con este cierre la certeza del éxito de la embajada (la reconciliación de Apolo) es perfectamente nítida. Recorrer todo el círculo (complementar A con B y a la vez cerrar la secuencia con A') se relaciona con un modo de construcción recurrente en la *Ilíada*, la «composición circular» (*ring-composition*)<sup>41</sup>, en la cual también se trata de que el cierre producido por el retorno al punto de partida completa, delimita y reconoce claramente el principio y el final de un acontecimiento o un discurso, un efecto que manifiestamente conecta con la capacidad *naiv* del poeta de la *Ilíada* para decir la cosa como efectivamente cosa. La composición circular y la tipicidad de las escenas refuerzan lo dicho a propósito de la parataxis y el sello geométrico: el poeta presenta en todo su detalle cosas y acontecimientos en cuanto unidades consistentes por sí mismas a las que subyace como fondo una estructura (un «qué es», un «tipo»). En este modo de construir ciertas escenas subyace, pues, un esquema constante y fijo a la vez que una pluralidad de variables que permiten producir variaciones en cada una de apariciones del esquema tipo. En el ejemplo aludido, las escenas de em-

<sup>41</sup> LESKY 1967, pp. 36/37, define la *Ringkomposition* como una «Rundung einzelner Partien durch die abschliessende Rückkehr zum Eingang», poniéndola en relación con la pintura geométrica sobre vasos del siglo octavo. El carácter cerrado de las entidades que presenta el *épos* se constata no sólo en escenas típicas como la que comentamos, sino en todo el arte compositivo homérico: los discursos, por ejemplo, aparecen frecuentemente estructurados como trípticos, de manera que el discurso central es redondeado por los laterales formando una entidad cerrada, esto es, encuadrada entre límites precisos. Se han producido incluso intentos de hacer casar entre sí cada una de las partes del poema como si todo él fuese una gran «Ringkomposition» en la que cada canto casaría con su opuesto, es decir, el primero con el último, el segundo con el penúltimo, etc.; respecto al intento y sus resultados, cf. RICHARDSON 1993, pp. 1/19.

barco realizan el mismo esquema y son a la vez variaciones del mismo; por otro lado, los versos iterativos pueden variar de una escena a otra, por ejemplo: los versos 308-312 son una repetición de los versos 141-144 tanto a nivel de los elementos mencionados como de las fórmulas utilizadas, si bien una comparación de ambos lugares muestra la flexibilidad tanto de la «tipicidad» de la estructura de la escena como del lenguaje «formular» para describirla. En la configuración de una escena típica observamos que la presentación detallada, exacta, expansiva y sucesiva de una pluralidad de cosas sigue un esquema siempre constante. Debemos aclarar un poco más la relación entre secuencia yuxtapositiva de una pluralidad de elementos y repetición de una misma estructura, pero antes es interesante que nos guardemos también de una interpretación meramente técnica de las escenas típicas.

Decíamos que la interpretación técnico-genética del carácter formular de un epíteto no agotaba las posibilidades «artísticas» del mismo, pues nombrar la cosa resaltando su irreductibilidad, y con ello la abertura en la cual se sostiene su tranquila presencia, era una de las marcas del sello poético de la *Ilíada*, y así de la visión del dicente experto en el nombrar y el decir mismos; visión experta, poética, precisamente por esta capacidad para nombrar enfáticamente la cosa. Esto mismo se extiende a la contemplación de la descripción tipificada de un proceso o una acción como, por ejemplo, la realización de un sacrificio o la partida de un barco, pero también la descripción de una asamblea, la formulación de una súplica a los dioses o la llegada de un mensajero, donde la tipicidad de la escena es lo mismo que la consideración de la «forma» (el «qué es») del acontecimiento en cuestión, lo cual evidencia la misma capacidad de visión profunda en la constitución de una cosa o un acontecimiento que el epíteto, algo que ahora mismo podríamos adscribir a cierta fenomenología del decir homérico, entendiendo por fenomenología la capacidad de atenerse al aparecer del fenómeno tal cual es, a su estructura constitutiva, a su «qué es». Observemos el esquema de la escena típica «llegada», que puede a su vez formar parte de la escena típica entrega de un mensaje, como por ejemplo en 3.121-138, donde Iris, la mensajera de los dioses, va junto a Helena, la encuentra, se coloca junto a ella y le entrega el mensaje. Que el mensajero encuentre al receptor de su mensaje ocupado en cierta actividad es uno de los elementos integrantes de la escena típica «llegada» en los que se evidencia la aludida fenomenología o, si se prefiere, la mirada fenomenológica del poema. En primer lugar, en el *encuentro* de la figura buscada, la mirada del que llega de fuera produce un efecto de encuadre de la escena; lo encuadrado por la mirada no tiene nada de arbitrario ni de casual, sino que es más bien algo así como la situación fundamental de la figura de caso, es decir, la mirada desde fuera concuerda con cierto efecto caracterizante de la figura encontrada. Así, Iris encuentra a Helena como mujer, es decir, efectuando en el interior del palacio una de las típicas actividades femeninas en la *Ilíada*, pero, a la vez, en la descripción de esta típica actividad femenina se hace del todo transparente la constitución fundamen-



tal de la figura de Helena en el poema<sup>42</sup>. La mirada del que encuentra *detiene* el transcurso de la actividad en la cual la figura estaba ocupada, ofreciendo con ello una especie de visión esencial de tal figura a través de la descripción de la actividad que la ocupa: a Hefesto, el artista entre los dioses, lo encuentra Tetis forjando en su taller unos trípodes (18.372s.); al distanciado Aquiles lo encuentran los emisarios de la embajada cantando solo con Patroclo a su lado (9.186-191), o llorando a Patroclo muerto cuando Tetis llega para entregale las armas fabricadas por Hefesto para la terrible ocasión (19.4s.). Pausa y mirada coinciden en hacer por un momento relevante el «qué es» de figuras tanto como de situaciones. De manera general, la tipificación de determinadas secuencias de elementos es una constante a lo largo del poema que no hace sino insistir en eso de «lo mismo acerca de lo mismo» del que hemos hablado tanto a nivel de la «forma» del poema como de su «contenido», y, si atendemos a la ley de construcción según la cual la forma de presentación de ciertos sucesos es susceptible de ser repetida a distintas escalas, el poema nos ofrece la figura de un inmenso árbol cuyas múltiples ramas evidencian el mismo cuidado en el detalle y la misma completud en la figuración sea donde sea que nos encontremos.

Quedó sugerida la conexión entre la estructura del hexámetro dactílico y «lo común» subyacente a la pluralidad de las cosas: la unidad preterida en la clara presentación ciertamente suena en ella pero sin formar parte de ella, de ahí que dijésemos que el punto de llegada del poema lo constituía la clara presentación de las cosas o, lo que es lo mismo, su apariencia *naiv*. Esto no era sino un modo de expresar que el punto de partida tenía que ser lo opuesto, y que, precisamente por ser punto de partida, eso opuesto no comparecía como tal en el poema, es más, su presencia consistía en la no-presencia, en abstraerse dejando aparecer los detalles de las cosas. La unidad que suena sin ser dicha puede ser calificada de estructural (en conexión con lo dicho sobre el esquema rítmico) por cuanto una estructura es, por definición, lo otro de presencia efectiva, por lo cual podemos de nuevo decir que lo presente, lo presentado, son siempre las cosas, nunca la estructura. Si conectamos los resultados del análisis estructural del verso homérico con el de los contenidos podemos decir, al menos de manera provisional, que el género épico consiste en una «apariencia» cósmica a través de la cual el poeta nos conduce sustentándose en un «fondo» estructural. Según esto, la pluralidad de los detalles de las cosas sería la componente correspondiente a nivel de contenido a las variaciones en base a la estructura, siempre la misma, del hexámetro dactílico. Porque la maestría épica consiste en nombrar cada cosa sin saltarse ni aplanar aspecto alguno, haciendo aparecer la consistencia de la pluralidad óptica bajo el esplendor de los nombres y el detallismo de las descripciones, es posible que la irreductibilidad de la cosa —que es lo mismo que el que la cosa tenga lugar como en efecto cosa, como en efecto algo de lo que procede decir «que es», algo que de suyo posee una determinación («esto» y no «aquello»)–, brille y luzca, muestre su belleza, lo cual es idéntico al hecho de que el fondo que da sentido a cada determinación (el res-

<sup>42</sup> Cf. apartados 2.1, 4.1 y 7.2 sobre lo especial de Helena y la écfrasis del tapiz en el canto tercero.

plandor, el carácter mismo del «es») se note en el poema precisamente en su carácter de donador de sentido para la consistencia que el poeta descubre en la cosa. Diciendo lo mismo en otras palabras: la pluralidad de la que goza el poeta épico tiene como fondo un «lo mismo» «común» que, escapando a la presentación, sueña y da sentido en el trayecto a través de la diversidad óptica. Podríamos preguntar en qué marcas narrativas se nota «lo común» a toda cosa pero ausente en la apariencia del poema, qué recursos emplea el poeta para hacer aparecer lo que no aparece en absoluto. Ya hemos dicho algo sobre ello refiriéndonos a los epítetos y las escenas típicas, pero quizás valga la pena continuar el examen del fenómeno de la repetición para contemplar de otro modo ese fondo que, escapándose, deja ser la clara presencia de cada cosa, algo que recogiendo ciertos discursos modernos hemos asociado con la moderación, ingenuidad y naturalidad épicas.

En el caso de la repetición de una fórmula simple (por ejemplo, el grupo de palabras nombre-epíteto), el condicionamiento métrico que determina el empleo de la fórmula disipa la idea de que la repetición tenga carácter material, es decir, que sea la repetición de unas determinadas palabras. A través del citado modelo explicativo de la realización material del hexámetro vimos que, en realidad, se trata de la repetición de un vacío métrico, es decir, de un lugar estructural. El carácter estructural de las repeticiones ha de extenderse desde la fórmula simple a toda la construcción de escenas típicas, temas y modelos narrativos. En el caso de unidades compositivas mayores (por ejemplo, un «tema»<sup>43</sup>), hablamos de repetición porque una misma estructura reaparece en varios lugares. Los elementos, su orden y los versos constitutivos de las escenas de embarco en el canto primero eran la realización de un esquema «tipo» susceptible de ser repetido siempre que se relate la partida de un barco. Las repeticiones homéricas tienen que ver, por tanto, con la presencia de una misma estructura; y, al igual que sobre la base del hexámetro dactílico se producía la variedad cambiante de versos (las materializaciones de la estructura), de la presentación épica de los contenidos es solidaria la producción de variaciones sobre una estructura siempre la misma. Las repeticiones son transformaciones y éstas, a su vez, repeticiones: la transformación es la materialización de una estructura que es siempre la misma, es decir, que se repite. El retorno de lo mismo, la relación entre la estructura y la pluralidad variable de los elementos que la ejecutan, es una marca del género épico visible en todos sus

---

<sup>43</sup> La terminología para designar la secuencia tipificada de acontecimientos no es unívoca; habitualmente se la caracteriza con la palabra «tema», que a veces se emplea como sinónimo de «motivo» y otras no. PATZER 1971, p. 50, define así la noción de «motivo»: «Typisches, auf einfachste Form reduziertes Schema einer Gesamthandlung oder von in sich abgeschlossenen Elementen einer solchen»; Patzer restringe la noción de «tema» al contenido de la acción de la cual el «motivo» designaría el esquema o modelo: «Dieser Gehalt, der von dem Motiv als bloßem Handlungsmuster genau zu scheiden ist, ist das „ideelle Thema“ [por analogía a la „idée essentielle“ de la definición de M. Parry de «fórmula»] der Handlung». En HGK, Prolegomena, p. 170, se utiliza la palabra inglesa «theme» para designar una «typisierte Ereignissequenz», mientras que «Motiv» designaría unidades narrativas recurrentes más breves que el tema y la escena típica.

—para nosotros— distintos planos<sup>44</sup>. Se trata otra vez de un «lo mismo» que marca un tono constante, de la presencia (mejor: la ausencia) de un ritmo fijo dado por la repetición de algo que permanece siempre igual: a nivel de los contenidos, ecos y resonancias temáticas de distinto tipo hacen sonar a lo largo del poema un uniforme y constante tono de fondo; las repeticiones de versos crean determinados ritmos a gran (las llamadas «Fernverbindungen») y pequeña escala (las «Kehrrime»), algo que a su vez casa tanto con el principio de construcción rítmica como con la formularidad en la presentación de los contenidos, donde, por un lado, teníamos el grupo de palabras que repite un esquema estructural, mientras que, por otro lado, la unidad más compleja «escena típica» repite a la vez que varía un esquema fijo con el cual asociábamos cierta fenomenología o mirada fenomenológica esencial a la presentación de la escena. Fijémonos en la apertura del canto primero: la disputa entre Crises y Agamenón establece una estructura que se repetirá en la disputa entre Aquiles y Agamenón, la cual tiene a su vez un paralelo en la escena de los dioses sobre el Olimpo; por la comunidad de estructura se ha dicho que el preludio de Crises no sólo anticipa aquello de lo que tratará el poema, sino que es una especie de *Ilíada* en miniatura<sup>45</sup>. La composición de la *Ilíada* es —tanto a nivel de «contenido» como de «forma»— algo así como fractal, es decir, su estructura básica se repite a diferentes escalas, de manera que la estructura del todo es, a ciertos efectos, la misma que la estructura de las partes que lo constituyen<sup>46</sup>. Se trata en todo caso de hacer notar la tendencia característica del modo de presentación épica a producir variaciones sobre una estructura siempre la misma, dando lugar a resonancias y ecos que entretejen a la vez que expanden el todo. Temas y episodios aparecen frecuentemente por duplicado<sup>47</sup>, creando conexiones lejanas en un cierto retorno de lo mismo. La repetición juega también un papel en el estudio de las llamadas historias incrustadas, donde la noción misma de estructura es esencial para la comprensión del especial carácter de tales historias. De manera breve y esquemática aludiremos ahora a la importancia del concepto de

---

<sup>44</sup> El retorno de lo mismo (REINHARDT 1961, p. 15, habla de «Verwandlungen in der Wiederkehr des Gleichen») es algo que nosotros, modernos, en nuestra exigencia de siempre nueva información, apenas ya entendemos. Sin embargo, este retorno está detrás de la consonancia y sincronía de la *Ilíada*. En un lado y en otro vemos repetirse lo mismo a propósito de lo mismo: Aquiles habla con su madre Tetis en el canto 1 como hablará con ella en el canto 18; los dioses recuerdan siempre de nuevo el absurdo de pelearse por algo tan efímero como el hombre; Hera se sorprende una y otra vez ante la escurridiza posición del padre de los dioses; por no hablar de las descripciones de batallas, de muertes, de objetos: siempre lo mismo aparece a propósito de lo mismo mientras el poeta se desplaza a través de la diversidad de lo uno y lo otro que, habitando ese «lo mismo», hace aparecer en su carácter propio.

<sup>45</sup> RABEL 1988, p. 473.

<sup>46</sup> Cf. HEUBECK 1950, p. 460, a propósito del recurso narrativo de la retardación.

<sup>47</sup> EDWARDS 1991, pp. 19/23, enumera ejemplos de la anticipación de episodios mediante la técnica de dobles, algo que concuerda con lo que acabamos de sugerir sobre los ecos y resonancias que recorren el poema a pequeña y gran escala. Cf. también SCHADEWALDT 1966, *passim*, sobre la técnica de la preparación y conexión a nivel micro y macroestructural.

estructura en relación a otra de las marcas características del sello poético de la *Ilíada*: los símiles.

En los símiles homéricos se puede observar tanto la descripción detallada de las cosas como la presencia-ausencia de una estructura que se repite. Un símil homérico consiste en la presentación de dos partes yuxtapuestas, la primera (la parte «así como» o «como cuando») introduce la imagen a través de la cual la cosa (introducida mediante la partícula «así») se trata de poner de manifiesto en su estructura interna. La imagen está constituida por una secuencia de elementos descritos en detalle siguiendo algún tipo de esquema; esta primera parte suele ser la más extensa, pues se da por supuesto que la cosa introducida por el «así» queda definida por cuanto comparte la estructura que articula la primera parte<sup>48</sup>. De este modo, entre las dos partes hay en efecto una relación comparativa, pues la estructura de la primera parte es la misma que la de la segunda, y es precisamente por la comunidad de estructura (el isomorfismo) que se percibe la semejanza o la coincidencia que el símil resalta. Tanto la primera parte como la segunda hablan de cosas y detalles de cosas (son presentación *naiv*, exacta, clara y moderada); sin embargo, la forma del símil pone de manifiesto «lo común» a las dos partes, esto es, aquello que en la presentación *naiv* suena quedando atrás. Sin decirlo expresamente ni presentarla ella misma, la estructura común suena en el modo de exponer el poeta la imagen y la cosa. Los símiles son a veces una ampliación de comparaciones del tipo «como un león», «como la noche», «como una llama», comparaciones en las que reluce de nuevo la capacidad del poeta de ver la cosa en su peculiar consistencia haciendo con ello sonar la abertura de fondo: en efecto, el fenómeno de la comparación evidencia la capacidad de ver «esto» viendo a la vez «aquello», donde «esto» y «aquello» son irreductibles precisamente porque en ellos suena la abertura que, como hemos dicho, siempre se escapa en la presentación cuidada de las cosas, la cual, y por esto mismo, era especialmente clara y brillante. Porque en la cosa está la unidad común, la cosa es bella, inagotable, un resorte hacia la no-onticidad de la unidad común que no aparece ella misma como tal pero que sostiene las conexiones de una cosa con otra. Los símiles, y en especial las cadenas de símiles intercaladas en la narrativa, crean un efecto que resulta especialmente ilustrativo a este respecto: cuando Aquiles y Héctor se quedan solos en la llanura, no sólo oímos sus palabras y vemos sus movimientos, sino también el brillo de los astros en el cielo (22.26-31) o la caída de un halcón sobre una paloma (versos 139-142); no sólo estamos en Troya, sino en el bosque donde corre el ciervo (versos 189-192), entre oscuras nubes (versos 308-310) o en un sueño angustioso (versos 199-201). En torno a Aquiles el bronce relucía «como el brillo de fuego ardiendo o del sol que se alza» (134s.); «como granizo o nieve helada o hielo de agua» fluye uno de los manantiales en torno a Troya (versos 151s.); «igual a una loca» atraviesa Andrómaca la habitación hacia los muros (verso 460). Y cuando el ejército se congrega para la asamblea o se dispersa hacia las naves, los vemos a ellos mismos a la vez que a una multitud de abejas revoloteando

<sup>48</sup> FRÄNKEL 1993, pp. 44/48, MARTÍNEZ MARZOA 1998, p. 4, MARTÍNEZ MARZOA 2006, p. 41.

teando sobre las flores en primavera (2.87-90) o el movimiento de las olas alzadas por los vientos (versos 144-146, 394-397). Las comparaciones y los símiles son así *cristalizaciones* especialmente marcadas de la capacidad del dicente excelente griego de nombrar las cosas descubriendo su belleza, donde «belleza» quiere decir –y esto sigue necesitando de aclaraciones que más tarde introduciremos– «ser», irreductibilidad (recuérdese lo dicho a propósito de «ser» y «límite» en la Introducción)<sup>49</sup>. A propósito de los símiles suele hacerse notar la inclusión temática de un mundo natural y cotidiano que, en principio, no conecta con el tema del poema; sin embargo, si recordamos que esa visión del viento, los pájaros y las olas no es sino la clara visión del peso de las cosas que son a la vez el mundo, la visión del peso del mundo a secas, si recordamos además que la especialidad de la visión del poeta de la *Ilíada* del peso de las cosas es la misma que le capacita para descubrir la presencia oculta de los dioses en esta y aquella cosa, sosteniendo el logro de un héroe u ocultándose en la profundidad de los bosques, si recordamos esto no podemos realmente establecer una cesura entre las imágenes de los símiles y el tema del poema. Sobre la conexión de estas cristalizaciones poéticas con la presencia de las figuras de los dioses en el decir excelente tendremos ocasión de anotar algunas cosas más adelante; de momento queda establecida la íntima conexión en el decir del dicente excelente entre el fenómeno que un moderno llama la «belleza» (la cual, de manera problemática para un moderno, es también «belleza natural») y lo divino que en cada cosa aparece ocultándose, siendo ambas cosas, belleza y divinidad, testimonios de que en griego la presencia de la cosa todavía inquieta, todavía es algo importante y misterioso, es decir, todavía no es trivial, sino que tiene consistencia por sí misma, lo cual –por lo que ya hemos anotado– es idéntico a que a propósito de la cosa suene su «qué es», la constitución de su ser, y quizás sea esto, el que haya un «qué es» para cada cosa, la raíz de su misterio y no disponibilidad, es decir, la raíz de que en ella, en su misterio, se haga manifiesta la figura de la divinidad.

El modo de presentación de los contenidos al que hemos apuntado a través de distintos ejemplos ha quedado caracterizado como la pretensión de mostrar el «es» enfático y la cosa enfática, pretensión que a la vez significa mostrar el brillo

---

<sup>49</sup> Los símiles tienen lugar en lo que en narratología se llama a veces el nivel del «texto», es decir, no son ellos mismos eventos de la historia primaria, si bien la pretensión de isomorfismo entre la historia primaria y la imagen del símil evidencia el carácter textual de la historia, siendo así el símil un recurso en el cual el carácter poético del poema se hace relevante, un rasgo explícito de la capacidad poética del dicente del texto, lo que aquí hemos llamado una cristalización del decir excelente. DE JONG 2004a, pp. 123/136, hace notar el papel que símiles y comparaciones cumplen en tanto que claves para que el narratario interprete adecuadamente la historia, de lo cual se sigue que aparezcan fundamentalmente en el texto del narrador y no en el de los caracteres. Interpretando los resultados de los análisis narratológicos podríamos decir que, en efecto, los caracteres no se expresan por lo general en símiles porque sencillamente viven en el mundo del poema, son, a este respecto, los dicentes triviales del poema; el poeta, sin embargo, no vive en ese mundo, sino que lo ve desde la distancia, y, como hemos dicho, los símiles y las comparaciones son cristalizaciones especiales de su capacidad de ver la consistencia de la cosa.

que la cosa posee en cuanto realmente cosa. El decir del *épos* es, en este sentido, *decir relevante*, pues en el sacar a la luz, exhibir y atravesar la cosa, en el mostrar su «qué es», su tipicidad, su belleza –junto con las cristalizaciones de ello derivadas–, el carácter de «decir», en cuanto comparencia del «ser» de la cosa, se hacía notar de algún modo, de manera que la problematicidad por la cual el decir de Homero es contemplado como «poesía», decir excelente, radicaba en la presentación *naiv* misma, en el quedarse con las cosas, pues es en ellas donde el «ser» («lo común», la «unidad de fondo») tiene lugar y se hace presente, aunque esta presencia sea la no-designación y la no-mención, es decir, sea un puro quedarse cabe las cosas demorándose en su presencia. En la medida en que es *épos*, palabra o decir enfático, el decir de Homero deja aparecer la cosa de tal manera que en el dejar-aparecer tiene lugar un reconocimiento de su ser, es decir, de su constitución interna, el lugar al cual pertenece y del trato a conferirle; en este sentido, el *épos* dice la «verdad», expone «realidades» (recordemos lo dicho acerca de la «ingenuidad» épica). Esto último resulta comprensible en la medida en que el decir relevante, la «poesía», no es en Grecia un discurso exterior y periférico frente a algún otro tipo de discurso normativo, válido y vinculante, sino el modo en el que las cosas comparecen como más auténticamente cosas<sup>50</sup>; de otro modo no podría tener lugar, como efectivamente es en Grecia el caso, la pregunta por la «verdad» de los poetas, por si esa «verdad» tal vez no sea tan verdadera, o, al menos, no sin asumir además cierta otra cosa. La pregunta, que no es otra que la pregunta por la *mimesis*, esto es, por el hacer aparecer que a la vez no hace aparecer, es un recurso para localizar cierta problematicidad o imposibilidad que, en cuanto la problematicidad misma encerrada en que haya una excelencia en nada menos que el «decir» (*légein*), será la marca interna de la historia de los géneros poéticos griegos, es decir, de la secuencia *épos-mélos*-tragedia (o, incluso, *épos-mélos*-tragedia-comedia-diálogo<sup>51</sup>). En el caso del *épos* homérico, lo que hemos venido diciendo sobre una presentación óptica cuyo sentido consiste en la ausencia de un fondo que se hace notar precisamente en su no-designación y no-mención, se funda en el hecho de que el *épos* es el primer momento en la grave pretensión de un decir que, recreándose y deteniéndose en la presencia de cada cosa, hace aparecer, aunque sólo desde lejos, el substraerse que en el tener lugar la cosa queda atrás. Por otro lado, hemos sugerido la conexión del fenómeno «decir excelente» con la relevancia de la «lengua» que apunta en la pretensión de establecer un sistema de escritura alfabética. En lo que sigue trataremos de profundizar en el alcance que una pretensión de este tipo tiene para una comprensión del acontecimiento que llamamos «Grecia», así como en qué otros rasgos peculiares de la *Ilíada* se evidencia la excelencia en el decir mismo y, con ello, la relevancia del propio «decir» en el tener lugar eso que retrospectivamente llamamos el «poema».

<sup>50</sup> En qué sentido decimos que *tò kalón* no pertenece a la esfera de lo «estético» y que la *poiesis* no es «poesía» lo desarrollaremos de una manera más precisa interpretando la écfrasis del escudo de Aquiles en los capítulos IV y VI.

<sup>51</sup> Cf. MARTÍNEZ MARZOA 2005, *passim*.

### 1.3 El cantor y lo divino

#### 1.3.1 Musa, *poiêîn*, *légein*

Hemos visto que el punto de partida del camino del poeta que busca decir cuidadosamente las cosas era un fondo o una unidad «común» cuyo estatuto no era óntico, sino ontológico. En tanto que punto de partida, la unidad común no era lo buscado, no constituía la «apariencia» del poema. A propósito de la ley rítmica manejamos el desdoblamiento entre una base fija y constante y una pluralidad de variaciones para aludir al hecho de que la diversidad de los versos se construye sobre la base de un solo período que, a su vez, repite siempre el mismo metro. Por otro lado, respecto a la cuestión de la composición y la fijación escrita de la *Iliada* tuvimos ocasión de anotar que en Grecia no hay «textualidad», es decir, el tránsito a una situación con escritura no hizo de ésta el elemento en el cual el decir tiene lugar, sino la guardia y custodia de algo de lo cual son inseparables el gesto, la danza, la música, etc., es decir, el decir era la *performance* del decir. La ausencia de lo específicamente «textual» conectaba con la consistencia de los géneros poéticos griegos, y por «consistencia» entendíamos cierta unidad fundada en la cohesión de planos a los cuales nosotros nos acercamos sólo separadamente, por lo que siempre de nuevo nos vemos obligados a enfatizar que nuestro único modo de reconocimiento de lo que allí pudiese haber empieza por admitir que el reconocimiento está impedido de antemano, que esa unidad para nosotros se ha perdido, y sólo desde la asunción de la pérdida podemos emprender conscientemente un trabajo de análisis estructural sobre nuestro texto que dé testimonio de lo que ya, y de manera irremediable, no podemos ni percibir ni captar sensiblemente. En este estudio pretendemos aportar algo a la descripción de la estructura de la *Iliada* tratando de poner de manifiesto la «forma» del poema en el sentido de la «figura» observable en sus –para nosotros– distintos planos. Si el género queda acuñado en sus diversos planos por una única estructura podemos suponer ya de entrada que lo mismo encontraremos en un análisis estructural de la trama del poema que observando el ritmo o la presentación de los contenidos.

En la descripción de la ley métrica y de la presentación *naiv* aludimos a cierta tradición oral iniciada tal vez en época micénica que se preservaba a la vez que desaparecía en la composición de los grandes poemas homéricos. La alusión a esa tradición oral no pretendía constituir un momento en la cuestión estructural, pues ésta no se explica con argumentos diacrónicos ni genéticos, ni se ocupa en absoluto de cómo el poema llegó a ser, sino que más bien trata de observar sincrónicamente qué es el poema, cómo es el poema que yace ante nosotros; en otras palabras: el proceder genético no aclara en ningún caso la cuestión fenomenológica<sup>52</sup>. El significado de nuestra alusión era de tipo histórico-descriptivo, es decir, no aportaba ni quitaba nada a lo obtenido en el análisis estructural de la ley rítmica y

<sup>52</sup> Cf. LATACZ 1981, pp. 520/523, OCD, s.v. *literary theory and classical studies*.

el modo de secuencia de los contenidos. De todos modos, algo más añadiremos ahora a esa descripción histórica, esta vez en atención al tema de la *Ilíada*.

Desde un punto de vista genético dijimos que, procediendo de una larga tradición de composición poética oral improvisada, la *Ilíada* fue compuesta y fijada por escrito aproximadamente en la segunda mitad del siglo VIII a. C.<sup>53</sup>. La fijación de un poema como la *Ilíada* no es un hecho entre otros, sino que más bien conecta de forma esencial con características inmanentes a este texto de las cuales habremos de ocuparnos aquí. Lo que en todo caso no resulta metodológicamente correcto es sostener que algo parecido a nuestra *Ilíada* se compuso y fijó por escrito hacia el final del siglo octavo «porque» quizás algún tiempo antes había aparecido un sistema de escritura «adecuado» (caeríamos así en la falacia *post hoc*); sin embargo, tampoco sería correcto decir que el surgimiento de algo del tipo de la *Ilíada* no tiene nada que ver con la aparición de este determinado sistema de escritura (con independencia de si ésta se utilizó para fijar la *Ilíada* en el siglo octavo o no), pero, repetimos, esto tendríamos que verlo en un análisis no genético, sino estructural, de las características del texto mismo. Tal vez escritura alfabética e *Ilíada* sean dos manifestaciones de un mismo fenómeno, fenómeno que podríamos describir igualmente estudiando el proceso por el cual empieza a haber un establecimiento del tipo *pólis* o siguiendo la historia de las artes plásticas, y que es en todo caso el fenómeno que define el acontecimiento o la historia que llamamos «Grecia». Eso que empieza en el siglo VIII a. C. lo hace precisamente creando la estructura de la *Ilíada*, la comunidad *pólis* y un sistema de escritura alfabética, fenómenos por los cuales Grecia *empezó* de manera radical e inaudita<sup>54</sup>. La fijación en escritura alfabética del texto a partir del cual se llegó a algo parecido a nuestra *Ilíada* es estructuralmente solidaria de la composición de un poema de esas características, no sólo un suceso material *a posteriori*, pues la apuesta que significa la aparición de la escritura alfabética, esto es, la apuesta que reconoce entidades estructurales –que representa lo que la lingüística llama fonemas– es la misma apuesta por la cual surge el poema con el cual se funda la historia de los

<sup>53</sup> Debemos recordar que el repertorio del aedo no agota la *Ilíada* (ni a la inversa) en la medida en que ésta consiste en una estructura en cierto modo independiente de los materiales que la realicen, pues los mismos materiales pueden dar lugar a poemas diferentes. Lo poéticamente nuevo de la *Ilíada* es la estructura que define consistentemente un determinado modo de decir, no los materiales de los que tal modo de decir se sirva.

<sup>54</sup> SCHADEWALDT 1959, p. 124: «Homer, der epische Spätling, hat den Charakter des Anfangs [...] Dieser Anfang, den Homer bedeutet, hatte etwas ‚hinter sich‘ [...] Diesen Charakter des Anfangs hat auch Homers Jahrhundert (sc. s. VIII a. C.)». LATACZ 1981, p. 550: «Wenn sich aber unter den bisher bekanntgewordenen Werken der Oral Poetry aus aller Welt, auch unter den höchstentwickelten, kein Werk vom Komplexitätsgrad der Ilias findet, dann möchte man den Grund dafür am Ende doch in jenem Glücksfall sehen [...], daß auf dem höchsten Gipfelpunkt einer jahrhundertlang kultivierten mündlichen Sangeskunst ein besonderes Dichtertalent sich des neuen, nicht lange vorher erst für unalltägliche Zwecke ‚entdeckten‘ Strukturierungsmittels ‚Schrift‘ bediente, um eine Ilias damit zu schaffen, die so un-erhört war, daß niemals mehr vergessen wurde».



géneros poéticos griegos. Debemos observar la relación entre la escritura y la *Ilíada* como una relación estructural sincrónica, es decir, como las dos caras del «salto» que fundó el acontecimiento «Grecia». No entraremos aquí la cuestión de la transmisión del texto en su aspecto material<sup>55</sup> ni añadiremos nada al debate histórico nacido entre otras cosas de confundir la aclaración de las posibles fases de fijación y transmisión histórica del texto que ha llegado hasta nosotros con su observación estrictamente hermenéutica<sup>56</sup>. Si bien es cierto que el conocimiento de la historia del texto actúa en cierto modo como una necesaria reserva metodológica, también es verdad que reservas de este tipo (a saber: genéticas) no nos eximen de la tarea de vérnoslas con el poema tal y como yace ante nosotros. A efectos de este trabajo tendremos suficiente con esbozar posibles caminos de interpretación del episodio central del poema y de su estructura narrativa, pues, como veremos, en la *Ilíada* se observa cierto un planteamiento unitario, una cierta unidad de estructura; en este sentido, el planteamiento unitario podría ser el aspecto «nuevo» por oposición a la composición que hemos vinculado a una tradición poética oral «heredada» o «antigua», si bien debemos reconocer que respecto a ésta última carecemos de certezas y sólo podemos conjeturar reconstrucciones. En cuanto punto de inflexión, la *Ilíada* es a la vez nueva y heredada, es lo antiguo que desaparece y pervive en algo nuevo, una nueva construcción que se apoya en elementos transmitidos. Esta dualidad —el «rostro de Jano» de la *Ilíada*— es visible no sólo en las marcas de la composición (fórmulas, escenas típicas, etc.), sino en el tema mismo del poema y su estructura. Recordemos que en este trabajo se trata de ganar los elementos del análisis a partir del texto mismo a contemplar, de manera que la poesía misma llegue a proporcionarnos las categorías con las que aproximarnos a ella; en esta tarea el conocimiento histórico puede iluminar ciertos asuntos, pero lo decisivo, lo decisivo también por lo que se refiere al propio «tiempo» al que pertenece la *Ilíada*, nos resulta igualmente oscuro en su auténtico carácter.

Que la *Ilíada* sea un poema unitario quiere decir por de pronto que en él se observa una determinada estructura, o, lo que es lo mismo, que su construcción no consiste en una mera conglomeración y yuxtaposición de asuntos accidentalmente relacionados entre sí, sino que lo que el poema dice es fundamentalmente la comparecencia de una única estructura la cual se realiza en cada uno de los distintos

---

<sup>55</sup> Cf. Introducción, nota 2.

<sup>56</sup> La cuestión homérica se planteó con los *Prolegomena ad Homerum* de Fr. A. Wolf, publicados en 1795, y hoy por hoy se considera una cuestión que ha dejado de serlo. Así LATACZ 2003, pp. 17/21: «Die »Homerische Frage« in ihrer ursprünglichen Form existiert heute nicht mehr. [...] Von der – in zwischen hinlänglich bekannten – Dichtungstechnik Homer her ist die homerische Frage heute anders zu formulieren: Was hat Homer, als er das Großepos schuf, mit und aus der mündlichen Epik seiner Vorgänger und zeitgenössischen Sängerkollegen [...] gemacht? Was ist also das Homerische in Homer?». En ella se mezclaban confusiones relativas a problemas como la datación de la introducción de la escritura alfabética, la comprensión de la técnica de la composición poética oral, la clarificación de la historia del texto, etc., cf. también TURNER 1997.

planos que nosotros conceptualmente distinguimos<sup>57</sup>. Aristóteles (“Poética” 1459a 20ss.) hace notar la unidad del poema apuntado que la diferencia esencial entre la *Ilíada* y la *Odisea* y los poemas pertenecientes al llamado Ciclo Épico consiste en que las primeras seleccionan una «única acción» en torno a la cual la diversidad de las cosas presentadas se organiza, mientras que los últimos ponen simplemente unas cosas al lado de otras sin mostrar con ello ligamen ni trabazón alguna. En otras palabras, lo específicamente poético de la *Ilíada* y la *Odisea* es que en ellas acontece una unión (σύστασις, σύνθεσις) –lo que aquí estamos llamando una estructura– que constituye la auténtica tarea del poema. Analizar la «sola acción» será, por tanto, analizar la estructura de todo el poema<sup>58</sup>. Esencial a cualquier intento de contemplar esta estructura es reconocer el carácter violento que de entrada comporta, pues que haya una «forma» del poema quiere decir que la «forma» no es otra cosa que el poema mismo, por tanto, cada cosa que en él aparece es en cierto modo la «forma» total, pero, a la vez, ésta permanece siempre más allá respecto de cada cosa presentada, abarcando o consistiendo en algo así como la totalidad de las cosas dichas y no dichas, junto con la relación que lo dicho guarda con lo que no es dicho. Este estar-y-no-estar la estructura lo sugeríamos distinguiendo una apariencia plural presentada con todo detalle y amplitud frente a un fondo común que persistentemente se escurre. Respecto al carácter *naiv* de la presentación vimos que la descripción detallística de cosas y acontecimientos era tal que en ella sonaba de fondo una estructura, un «qué es» no tematizado tras el asunto de la tematización. Recurríamos entonces a la noción de «tipicidad» para señalar lo específico de ciertos rasgos de la presentación de los contenidos en la *Ilíada*. Esta dualidad entre un fondo y una apariencia (o, lo que es lo mismo, entre un punto de partida y un punto de llegada), dualidad que a su vez conectamos con la ley rítmica, vuelve a ser expositiva y hermenéuticamente útil para comenzar un análisis de la «sola acción» que constituye el tema de la *Ilíada*: la cólera de Aquiles.

La cólera es el tema del poema, pero desde el principio se constituye en el fondo de una apariencia, consistiendo la relación de ambos en un cierto juego

<sup>57</sup> SCHADEWALDT 1975, pp. 26/38, hace balance de la situación de bisagra de la *Ilíada* considerando las características que la convierten en cenit de la tradición de poesía oral a diferencia de aquello que la constituye como el arranque de la historia de los géneros poéticos griegos. Como gran poema unitario, la *Ilíada* no consiste en una mera «Auseinanderreihung» de canciones aisladas ni en la adición de pequeñas unidades; su logro yace en la presencia de una unidad en la cual los diferentes episodios se engarzan adecuadamente. Se dice que la *Ilíada* «supera» (en el sentido del alemán «aufheben», es decir, conserva a la vez que suprime) la tradición oral precisamente en atención a esta estructura unitaria, es decir, por lo que se suele llamar su «arquitectónica»; así HEUBECK 1974, pp. 568/571, incide en el papel que la escritura jugó en la concepción de la estructura de la *Ilíada*: «Diese Arbeit [s.c. Homers planen, entwerfen, füllen, knüpfen, etc.] ist ohne die Kenntnis und Verwendung der Schrift schlechthin undenkbar».

<sup>58</sup> Cf. LATACZ 1991, pp. 391/397, para una selección de los tramos de la “Poética” que exponen el carácter de la unidad estructural de todo decir logrado, unidad que lo diferencia de esos relatos que sólo aglutinan una multiplicidad de acontecimientos.

entre dos planos: una vez establecida como nervio estructural de la trama, la cólera no ocupará sin más el primer plano de la narración, sino que más bien quedará desplazada en un segundo plano desde donde sonará dando sentido a la apariencia desplegada en el primer plano. Esta retracción a un segundo plano conecta con lo que por otros caminos habíamos obtenido acerca del *épos* como género: decíamos que éste podía gozar de la pluralidad de las cosas y sus distintos aspectos por cuanto habitaba un cierto «lo mismo» que, escapándose a la presentación, daba sentido a cada cosa presentada; en la «síntesis» de ambos se cumple la estructura del poema. La cólera de Aquiles es así el tema de la *Ilíada*, pero el tema que no se tematiza, y lo es en cuanto que de algún modo se mantiene oscilante entre la apariencia del poema y su tono de fondo<sup>59</sup>. Podríamos decir que si la cólera no es ella misma un objeto de la presentación *naiv* ello se debe a está estrechamente unida con el lugar que habita el poeta, por lo cual la naturaleza del tema del poema y su modo de presencia (la no-tematización de la cólera) son de algún modo el otro lado de que tenga lugar el tipo de decir cuidado que retrospectivamente calificamos de «poético». Tal vez sea el momento de apuntar al inevitable anacronismo de que nos refiramos a la *Ilíada* como un «poema»: debemos empezar por reconocer que la *Ilíada* supone algo más que lo implicado por nuestra noción de «poesía» en tanto que ella es lo designado por la palabra griega ποιήσις, esto es: el resultado de un «hacer» (ποιήσις es el sustantivo del verbo ποιεῖν) cuya especialidad radica en lo peculiar de un hacer que ciertamente hace, pero no hace nada determinado; produce, trae a la luz, pero lo que trae a la luz tiene el carácter de lo siempre ya supuesto y, por ello, a la vez no es cosa alguna, no es nada, de manera que el camino a través de cada cosa (la διήγησις) que hemos asociado con la presentación *naiv* –y, así, con la apariencia o el punto de llegada del poema– acontece de tal modo que lo que en realidad ahí acontece, y precisamente no-aconteciendo, es «lo mismo» que en cada cosa brilla permaneciendo a la vez siempre oculto. El poema es la perspectiva capaz de poner de manifiesto el sentido oculto de cada cosa o, lo que es lo mismo, aquello por lo cual la cosa es efectivamente cosa, de ahí que el tema y la estructura de la trama sean, junto con símiles, comparaciones, escenas típicas, descripciones detalladas, epítetos, etc., otra de las cristalizaciones de la especial perspectiva del poema, de su carácter «poético» en el sentido que justo acabamos de introducir. Así, la cólera de Aquiles será, en cuanto el tema que articula el movimiento de la trama, el acontecimiento capaz de traer a la luz algo que cotidianamente pasa inadvertido, el acontecimiento destrializante que planteará la tarea de decir el fondo que queda atrás sin transformar-

---

<sup>59</sup> La palabra *Grundton* la tomamos de ciertos análisis de Hölderlin sobre los que más tarde volveremos. Sobre el carácter no-temático del ámbito en el cual las cosas son (el tejido de remisiones, la totalidad del mundo, el juego en el que ya se está), cf. por ejemplo, MARTÍNEZ MARZOA 1999a, p. 14. Respecto al quedarse en ninguna parte, es decir, en el «entre» de entre la «apariencia» (que en el *épos* es, como hemos dicho, *naiv*) y el «fondo» (que según la misma terminología de Hölderlin es *heroisch*), es decir, «entre» la dedicación a las cosas y eso que es sólo distancia respecto a las cosas mismas, cf. MARTÍNEZ MARZOA 1992a, p. 125, pp. 133s..

lo en otra cosa, porque, decíamos, el tono de fondo suena precisamente ahí donde el poema sólo dice cosas y conexiones entre cosas.

La trayectoria que tiene como punto de partida un fondo de carácter ontológico y como punto de llegada o una apariencia de carácter óntico se traduce a nivel de los contenidos narrativos en el desdoblamiento de a) un conjunto de cuestiones relevantemente no-dichas que suenan precisamente en su específico carácter de cuestiones dadas por supuestas, y b) el conjunto de cosas que el poeta relata y expone en detalle. Correspondientemente con esto podemos distinguir dos «estilos»: uno huidizo, casual y elusivo frente a ese otro exhaustivo y detallístico que hasta ahora hemos caracterizado como presentación *naiv*. En el juego entre los planos se hace notar que la apariencia del poema sólo es posible porque un punto de partida de otro tipo queda atrás, actuando en el modo de la no-actuación, dando sentido a lo tematizado, pero substrayéndose él mismo a la tematización. Conjuntos de cuestiones como la pretérita lucha de Zeus contra los titanes, el rapto de Helena o la muerte pronta de Aquiles no están incluidas en el plano de la presentación *naiv*, sino que suenan como un fondo constante que da sentido a los acontecimientos que sí se recorren con todo detalle en la apariencia del poema. Tendremos ocasión de distinguir conjuntos de cuestiones siempre ya supuestas, así como de esbozar una posible interpretación de por qué el poeta las excluye de la apariencia del poema; de momento dejamos establecida la conexión de la dualidad de planos narrativos con todo lo que hemos dicho sobre la ley rítmica y ciertas técnicas de composición como la escena típica o los símiles.

Por lo que se refiere al análisis de la cólera en cuanto soporte de la trama del poema, la percepción de la dualidad entre un fondo que no se dice él mismo y una apariencia cuyo sentido lo funda ese mismo fondo no es ni mucho menos nueva en los estudios sobre Homero, y en ella reinciden los análisis estructurales recientes, que coinciden en separar en el poema dos planos de los cuales uno es el temático y otro el dado por supuesto<sup>60</sup>. Tanto las interferencias entre los planos como

---

<sup>60</sup> Así en HGK, Prolegomena, pp. 145/157, se explica que la estructura del poema consiste en un juego recíproco entre el «telón de fondo» (*Hintergrund*) dado por conocido y la «narración del primer plano» (*Vordergrund-Erzählung*), cuya trabazón es «fundadora de sentido» (*sinnstiftend*) para todo el poema (cf. capítulo III). CALHOUN 1939, plantea la posibilidad de tomarse en serio la secuencia interrumpida de referencias a veces oscuras y elípticas, otras simplemente dispersas y casuales, a diferentes conjuntos narrativos que suenan desde el telón de fondo del poema, como por ejemplo la batalla entre lapitas y centauros, las hazañas de Tideo, la historia de Belerofonte, uniones varias entre mortales y dioses, la boda de Tetis y Peleo, etc.. Hemos dicho ya que los conocimientos histórico-genéticos de la tradición prehomérica no constituían un momento en la contemplación hermenéutica del texto; en la misma línea cabe decir que conjeturas sobre la existencia de un cierto número de canciones prehoméricas sobre asuntos relativos a Heracles, a dioses en disputa o a antiguas afrentas de mortales a inmortales (conjeturas por otro lado obvias: ningún decir nace de la nada, cf. apartado 5.4), no aportan nada a la interpretación de estas referencias tal y como aparecen en el poema mismo. Lo decisivo reside en la posibilidad de extraer cierta ley relativa a la muy precisa ausencia de tematización de las cuestiones de fondo que mediante este tipo de referencias resultan aludidas, pues puede que el carácter preterido de determinadas histo-

la discriminación de ciertos conjuntos de cuestiones que de uno u otro modo quedan preteridos en el segundo plano pertenecen esencialmente a la confrontación hermenéutica con la *Ilíada*, confrontación de la cual por ahora adelantamos, acudiendo a otra clave, lo siguiente: que tras «esto» (siendo «esto» cada uno de los acontecimientos relatados) hay un «lo mismo» esencial al que «esto» sea – esencial porque es el peso, la belleza, lo extraño, inagotable, lo olvidado y oscuro en «esto»–, es la relación que articula la estructura de la *Ilíada*; se trata de un juego doble porque la cuestión del poema (su «forma») es ella misma un desdoblamiento; ser es siempre «ser...» y lo que en «ser» queda atrás<sup>61</sup>; la cuestión del «ser» sólo tiene lugar como cuestión del «ser» y el «no-ser». Ésta es la cuestión del poema porque el poema mismo es la cuestión.

Que a la estructura del poema sea inherente una escisión de planos en los términos que la hemos descrito plantea algunos problemas tanto a nuestra noción obvia de «completud» del poema como a nuestra concepción obvia de «realidad». Esto es así porque, en primer lugar, el primer plano, es decir, el plano de lo presentado, lo designado y lo presente, tiene sentido sólo por cuanto un segundo plano no presentado ni presente él mismo está ligado esencialmente, y precisamente en ese carácter, al tener lugar el sentido del primer plano. Esto nos supone problemas porque la completud del poema no se entiende en ningún caso a partir de la presencia de lo dicho y lo presentado, sino fundamentalmente a partir de la no-presencia de lo no-dicho y no-presentado. Esto problematiza a su vez nuestra noción obvia de «realidad» por cuanto los asuntos decisivos del poema no aparecen nunca, no son en absoluto «reales», sino que tienen lugar (o más bien no-tienen lugar) en el segundo plano del poema, es decir, en el plano de lo no-dicho. Se trata de la misma cuestión que en la Introducción a este trabajo contemplábamos a propósito de la *ψυχή* como la «figura» que «hay» cuando precisamente ya «no hay»; también aquí se trata de que el «ser» en sentido propio, esto es, la finitud, es un desgarramiento, sentido que a nuestra obvia noción de «realidad» se le escapa; ésta era también la razón por la cual sólo la irreductibilidad a presencia, sólo la muerte, instauraba un límite, haciendo así posible el advenir de la «figura cerrada», por lo cual la *ψυχή* era posible cuando ya nada era posible, es decir, tenía lugar en algo así como la no-presencia de la muerte. Observar la completud del poema, la trabazón del primer plano con el segundo plano, la «síntesis», nos exige, por tanto, un trabajo de discernimiento de ciertas estrategias narrativas que operan en la estructura del poema vinculando los planos que distingue un análisis hermenéuti-

---

rias no se explique por una sola causa. Debemos asimismo insistir en la traición a la muy precisa relación en el poema entre *Hintergrund* y *Vordergrund-Erzählung* que supone el aislar conjuntos de cuestiones no tematizadas, en tanto que aislarlos de este modo implica hacer de ellos justo lo que no son, es decir, implica destituirlos de su carácter de *Hintergrund* del poema. Como intérpretes no podemos dejar de referirnos a cierto conjunto de cuestiones siempre ya supuestas, e incluso de tratar de establecer ciertas herramientas conceptuales que nos aproximen a la mencionada «trabazón» de lo uno con lo otro; sin embargo, esto no debe en ningún caso disimular la traición cometida.

<sup>61</sup> MARTÍNEZ MARZOA 1999a, p. 15.

co. Este análisis nos muestra que el enlace entre lo presentado y lo decisivo-no-presentado es posible por la mediación de cosas que nosotros distinguimos estructuralmente a partir del propio trabajo con el texto, el cual establece categorías del tipo «anticipación», «predicción», «alusión», «proyección», «simulación», etc. precisamente para explicar la capacidad del poema para *incluir sin presentar* los nervios esenciales, portadores de sentido y dados por supuesto, los cuales, precisamente por su carácter esencial –y en tanto que la apariencia del poema épico es *naiv*, es decir, dice cosas–, no pueden ellos mismos convertirse en «realidades» que presente el poema, sino que pertenecen a ese fondo no-narrado que es esencial precisamente como no-narrado. La tarea decisiva que ha de resolver el poeta de la *Ilíada* es la de cómo puede tener lugar una presentación de lo ausente precisamente en su carácter de ausente, o cómo puede hacerse aparecer eso que no aparece en absoluto<sup>62</sup>. Si en algún momento el intérprete trata de mencionar las cuestiones que sólo suenan desde la distancia tendrá inmediatamente que reconocer que tal mención se ejerce con violencia contra el espíritu del poema, si bien la legitimidad de la violencia vendría dada por la pretensión de, en definitiva, disolverse la mención ella misma para dejar sencillamente estar el poema y contemplarlo sin más; éste es el último y más difícil paso de la interpretación. Desde estas consideraciones plantearemos una investigación más detallada de qué pasa con nuestra noción obvia de «realidad», de «tiempo», etc. a la hora de interpretar la estructura de la *Ilíada*; queda también pendiente ver cómo presenta el poema los decisivos «muerte de Aquiles» y «toma de Troya» sin por ello convertirlos en realidades efectivas, así como en qué medida no-presentar esos acontecimientos (o mejor: no-acontecimientos) es de nuevo la más alta fidelidad a la cosa misma.

El ligamen entre el tema y la condición de poema del poema aparece en la así llamada «invocación a la musa». Esta invocación forma el primer verso de un proemio que presenta el esquema de la trama del poema a la vez que determina ante qué clase de decir estamos<sup>63</sup>. Invocando a la musa el poeta debe a la vez nombrar qué es aquello que espera de ella, lo cual resulta no ser sino el canto mismo, por lo que la invocación a la musa se muestra como un recurso mediante el cual el poeta hace notar que el decir que empieza no es uno cualquiera, sino precisamente uno que excelente o diestramente «junta, dice y expone» (λέγει) de tal modo que la «juntura» misma, el «decir» mismo (λόγος), se hace ahí de algún

<sup>62</sup> LATACZ 2003, p. 155, formula la cuestión así: «Der Ilias-dichter stand also vor der Aufgabe, die Aktionslosigkeit Achills als eine der *stärksten* Aktionen des Epos darzustellen».

<sup>63</sup> Sobre las funciones del proemio y su estructura, cf. HGK, I, 2, pp. 89/99, LATACZ 1981, p. 524. En LATACZ 2003, pp. 89ss., se indica que el proemio ofrece una especie de programa narrativo del poema, es decir, constituye un esbozo de qué es lo que va a ser narrado y ante qué tipo de narración nos encontramos; lo que ahí Latacz llama «Außergewöhnlichkeit» es lo que aquí estamos entendiendo como el rasgo inherente a la pretensión de un decir logrado, es decir, la perspectiva inaugurada por el hecho de que tenga lugar un decir que es precisamente el de un experto en decir. DE JONG 1997, pp. 306/307, RICHARDSON 1990, p. 112, y otros incluyen la «invocación a la musa» en el conjunto de fenómenos narrativos que evidencian la presencia del narrador dentro del poema; cf. también REDFIELD 1979.

modo relevante. Antes decíamos que, en relación a Homero, la «poesía» es en realidad ποίησις, esto es: «hacer», «producir», «poner a la luz», «traer a presencia» de una manera especialmente cuidada; ahora debemos aclarar en qué sentido estamos diciendo lo mismo al afirmar que ella es λέγειν («reunir», «articular»), así como esbozar qué relación guarda todo esto con la invocación a la diosa del proemio.

Es sabido que λέγειν significa un «reunir» (cf. συντίθημι) con cierto criterio en el cual a las cosas afectadas por la acción del reunir se les concede un cierto trato, lo cual a la vez significa que se las *reconoce* en su determinación propia<sup>64</sup>. Por otro lado, ποιεῖν significa «producir» en cuanto «saber hacer», donde «saber» no es ningún saber temático o teórico, sino precisamente el reconocimiento de la determinación de la cosa al concederle un cierto trato, al ponerla en una cierta articulación. Ahora bien, conceder un cierto trato a las cosas es, en principio, algo que siempre ya está ocurriendo; siempre ya ocurre que tratamos algo como algo, lo cual es lo mismo que decir que siempre ya algo es tomado de esta o la otra manera, siempre ya esto es puesto como esto y lo otro como lo otro, y esto ocurre en el ποιεῖν tanto como en el λέγειν, de manera que de ambos verbos podemos decir que designan eso cuyo carácter es el siempre ya tener lugar sea lo que sea que tenga lugar. Al decir que el poeta es el experto en λέγειν volvemos a dar significado a la palabra «poeta» como el sustantivo de agente del verbo ποιεῖν. Que dos verbos con un significado tan abarcante y general se seleccionen en algún momento –sin que llegue a adquirir el carácter de obviedad que para nosotros tiene la palabra «poeta»– para designar la actividad de la figura que retrospectivamente llamamos «el poeta» no es nada casual, sino que nos pone en contacto con la gravedad del asunto: el poeta es precisamente la figura que hace esas actividades tan

<sup>64</sup> Los usos del verbo *légein* en Homero hacen referencia a un «reunir» con un cierto criterio, por ejemplo: reunir los huesos de la pira de Patroclo en 23.239s., donde se insiste en la idea de la selección mediante el participio «reconociéndolos bien de un lado al otro» (*eû diagignóskontes*). En 13.275s. dos traducciones aparecen para el mismo verbo: *légein* aparece primero (275) en el sentido de «decir» y luego en el de «seleccionar», «escoger» (276). El cuidado del *légein* por parte del dicente experto lo es del juntar-separar en el cual se concede a la vez un cierto trato, se pone una cosa junto a la otra no de cualquier manera, sino caracterizándola en su ser, y precisamente esto es lo que tiene lugar en el «decir», donde «algo es tomado como algo» en el «hacer» (saber hacer, saber habérselas: *poieîn*) algo con ello. Por esta razón, el sustantivo *lógos* pudo llegar a designar (lo que sucede en algunos fragmentos de Heráclito) el «tener lugar», el «ser» o la «presencia» mismos, pues «aparecer» o «estar presente» es tener tal o cual determinación, aparecer como esto o como aquello: el cielo como cielo y la tierra como tierra, los mortales como mortales y los inmortales como inmortales. El ámbito en el cual «decir» es *légein* en el sentido que acabamos de introducir, y el «poeta» precisamente el experto en *poieîn-légein*, se ha perdido irremediablemente para nosotros, modernos, por lo que decir en moderno algo del tipo «poetas, legisladores...» evidencia tanto más que eso, para nosotros, es sólo pérdida. Esto guarda una clara conexión con la pregunta por la «verdad» de los poetas a la que ya hemos aludido, y así con la cuestión del poeta-*sophós* que desarrollaremos más tarde, pero también con la irreductibilidad griega de la *pólis* no menos que con el imperativo de mantener nítida la diferencia de los mundos que se impone a los intérpretes modernos.

inespecíficas de una manera especialmente destacada; ahora bien, ¿qué quiere decir «destacada»? Quiere decir que, si bien en principio todo el mundo puede «hacer» y «decir», sólo el poeta «hace» y «dice» de tal modo que en su «hacer» y «decir» el carácter implicado en que éstos son precisamente lo que siempre ya está ocurriendo –teniendo, por tanto, el carácter esencial de lo olvidado–, es tomado en consideración y llevado a presencia de uno u otro modo; en esto consiste su destreza, la excelencia de su decir (y en el «decir»). Tomar en consideración precisamente lo más abarcante y general, lo más inespecíficamente «común», aquello en lo que siempre ya estamos, constituye el carácter anómalo, la marca excepcional del decir del poeta. ¿Qué tiene que ver esto con la «musa»? ¿por qué se dice a veces que, si las musas no recordasen, no tendría lugar el canto (cf. 2.284-293)? El «hacer» que se hace cargo de que «hacer» (esto es: conceder un cierto trato, tomar esto como esto y aquello como aquello) es lo que siempre ya está ocurriendo no es ni más ni menos que el «hacer» capaz de reconocer la cosa en su determinación más propia, esto es, el «hacer» que a la vez λέγει con el cual hemos conectado ya, en referencia al sello poético de la *Ilíada*, la capacidad de descubrir (nombrar, hacer aparecer: ποιεῖν) el peso y la consistencia de la cosa, la determinación que rige la presencia de cada cosa, aquello que desde ciertos discursos llamamos a veces su «ser». También nos hemos referido a la capacidad del decir homérico de resaltar de manera enfática el «ser» de la cosa (nosotros diríamos: su «belleza»), una capacidad que coagulaba en cristalizaciones específicamente poéticas, pero también en el hacer aparecer en el interior del decir lo divino y ciertas figuras de lo divino. Cuando antes aludíamos al hecho de que las descripciones detalladas de una cosa no eran un adorno, sino que delataban la relevancia del aparecer de la cosa en el decir excelente, pudimos haber expuesto lo mismo desde una discusión sobre la esencial pertenencia de las figuras de los dioses al decir poético. Desde ambos puntos de vista observamos que el decir excelente griego es tal precisamente por su capacidad para contar la historia de cada cosa, para abandonarse a cada detalle, es decir: por resaltar en cada caso y con independencia frente al contexto su peculiar consistencia específica, su irreductibilidad; en otras palabras: por ser capaz de descubrir en la cosa el ocultarse del dios. La musa del proemio es en griego simplemente la «diosa», y es la diosa porque de lo que se trata en el proemio es de dejar empezar el canto, de poner en marcha un decir cuyo rasgo distintivo es el hacerse cargo de lo siempre ya supuesto, un decir, por tanto, en el que acontece un reconocimiento del ser (el dios) de cada cosa; es por esto que el poema empieza pidiendo a «la diosa» que «cante»<sup>65</sup>.

<sup>65</sup> La musa es la diosa a la cual el poeta pide mediación para que tenga lugar el canto; el «cantar» y el «cantor» (*aéidein*, *aidós*) mencionan el traslado hacia el carácter especial del decir cuidado. HGK, I, 2, p. 14, describe este traslado como un abandono consciente de las normas cotidianas de la comunicación humana y, con ello, el sumergimiento en un mundo especial de irrealidad («arte»): *Sonderwelt der Uneigentlichkeit* ('Kunst'). Interpretar la *Sonderwelt* en cuanto *Kunst* necesita, sin embargo, tener en cuenta ciertas reservas, pues el «arte» para nosotros no alberga validez, de manera que el traslado «artístico» es en nuestro caso traslado hacia la «belleza» por oposición a



Por otra parte, la forma imperativa del verbo «canta» nos remite a la propia instancia poética, que resulta oblicuamente iluminada en tanto que instancia abierta a la voz de la diosa, la capaz de escuchar su decir, un decir que no sólo se hace cargo de lo que siempre ya acontece (llámesele «decir», «hacer» o «ser»), sino que lo deja aparecer en cristalizaciones del tipo de las que en el apartado 1.2 han quedado referidas (símbolos, cuidadas descripciones, nombres sagrados, predicaciones divinas...). El proemio contiene una cierta aclaración de en qué consiste la condición propia del decir excelente precisamente por su remisión al canto de la diosa<sup>66</sup>. Es necesario advertir que con esto no pretendemos establecer conclusiones respecto a ámbito alguno establecido al margen de la contemplación misma del poema, como si con consideraciones como las precedentes se tratase de establecer algo relativo a una presunta «religión» o «creencia» homérica<sup>67</sup>. La vinculación del decir excelente con los dioses debe entenderse tal y como la hemos expuesto, y el sentido de la exposición no es sino la voluntad de leer el poema pretendiendo que él mismo nos proporcione los criterios más adecuados. Es por lo demás obvio que en filosofía no vale dar por sentado una noción o un ámbito sin al menos preguntarse por su origen y constitución; tampoco es hermenéutico trabajar con nociones cuya adecuación a la hora de describir el fenómeno a observar no haya sido puesta en cuestión en el trabajo mismo con el texto. No encontramos nada que se parezca a una noción de «religión» en los textos homéricos; en cambio lo que encontramos es que el lugar del dios es precisamente el decir logrado, que el «teólogo», el especialista en nombres sagrados, no es otro que el poeta.

### 1.3.2 La destrivialización

Hemos dicho que el tema del canto es la cólera, es decir, la μῆνις, palabra que significa algo así como el «enfado», la «ira» o la «cólera» de, en principio, los dioses<sup>68</sup>; aquí, de manera absolutamente significativa para el despliegue de la tra-

---

la «verdad»; por el contrario, el traslado hacia la *Sonderwelt* significa para un griego el tránsito hacia el decir cuya capacidad de exposición es «más verdadera» que la del decir trivial.

<sup>66</sup> En las invocaciones a la musa o las musas el poeta épico utiliza indiferentemente verbos con significado de «decir» y el verbo que convencionalmente traducimos por «cantar».

<sup>67</sup> Cf. OCD s.v. *religion, Greek*: «This is not to say that the Greek were familiar with the concept of a 'religion', a set of beliefs and practices espoused by its adherents as a matter of conscious choice, more or less to the exclusion of others; such a framework was not applied to Greek religion before late antiquity, and then under pressure from Christianity».

<sup>68</sup> La palabra *mênis*, a diferencia de otras que de significado parecido (como, por ejemplo *khólos* o *kótos*), expresa un enfado duradero que causa destrucción, y que se atribuye frecuentemente a los dioses (cf. DELG, LSJ s.v.). Lo relevante en la elección de esta palabra es el énfasis en el carácter desacostumbrado del enfado, a lo cual se suma su uso marcado (se trata de una palabra que casi siempre aparece en el texto del narrador) para caracterizar la firmeza de la cólera como nervio estructural de las líneas de la acción del poema; cf. HGK, I, 2, pp. 12/13, REDFIELD 1979, p. 97, con nota, y capítulo III.

ma, la cólera de la que se trata no es la un dios, sino de un hombre mortal (cf. el patronímico «el de Peleo» en el primer verso). Esta anómala conexión es un primer atisbo de lo extraordinario de que nos encontremos ante un decir cuya condición excelente tiene las implicaciones a las que sumariamente nos hemos referido más arriba: destrivialización de cosas y acontecimientos a través de epítetos, descripciones detalladas, símiles, y la relación de todo ello con el dios y la consistencia óptica. En consonancia con esta excelencia, la cólera será el acontecimiento destrivializante, es decir, el capaz de sacar a la luz lo divino en lo mortal o, lo que es lo mismo, el capaz de exponer lo mortal de tal modo que en todo ello no suene más que lo divino. La cólera no es nada de la «mente» ni tampoco un «estado de ánimo» atribuible a un «sujeto» –conexiones quizás para nosotros inmediatas–, sino que es ante todo un acontecimiento que actúa, que porta la acción del poema<sup>69</sup>, el mismo del que por de pronto sabemos que hace aparecer, a propósito de cierto mortal, algo vinculado con la esfera de los dioses. Los detalles que en los versos siguientes precisan la μήνις son distintos aspectos de esta especial visión destrivializante. En primer lugar, la cólera es un acontecimiento que comporta violencia contra lo propio<sup>70</sup>: los aqueos son la comunidad a la que el propio Aquiles pertenece, y es precisamente porque actúa contra ella que la cólera merece ser maldita (cf. οὐλομένην). Junto al aspecto de acontecimiento que separa de lo propio aparecen a continuación tres versos que indican que el alcance de este suceso no es un ámbito particular, sino más bien el ámbito total en el cual toda cosa es en efecto cosa, el ámbito que va del Hades al Olimpo a través de las vidas de los hombres: el mundo como totalidad. Sin embargo, al decir algo del tipo «versos indican que...» pasamos por alto un grave problema, pues las conexiones que resultan de nuestra actividad como traductores aplanan un fenómeno que debería resultarnos relevante. En principio, de la μήνις podríamos decir que surge «desde que» se separaron en disputa (verso 6) dos determinadas figuras. Al lector moderno le plantea importantes problemas determinar cuál es el referente de ἐξ οὗ al comienzo del verso 6; por de pronto, la interpretación en clave «temporal» es casi inevitable, e interpretación «temporal» quiere decir ubicación según nuestras categorías obvias «antes, ahora, después», es decir, ubicación en la línea infinita y continua del tiempo. No es éste el lugar para profundizar en la comprensión griega del tiempo, pero sí de anotar las dificultades, por otro lado insalvables, de las traducciones que enfatizan la connotación «temporal» de este comienzo. Una de ellas podría ser eso que a veces se describe aludiendo a la ausencia de la reversibi-

<sup>69</sup> LATACZ 2003, p. 96: «Es ist ja nicht die Gesamtperson »Achilleus«, mit der die Ilias beginnt. Sie setzt vielmehr mit der Bezeichnung einer Stimmung ein, eben jenes »Grolls«. Es scheint nicht Absichtslosigkeit zu sein, daß der Beginn nicht lautet: »Singe, Göttin, davon, wie der Peleïade Achilleus einstmals grollte«, sondern dass die *mênis*, der Groll, geradezu zum Handelnden wird. [...] Der *Groll* »tut« etwas [...] und wird dafür verflucht».

<sup>70</sup> LATACZ 2003, p. 97: «Heldenzorn richtet sich in der Welt des Heroen-Epos sonst natürlich gegen Feinde [...]. Hier richtet sich der Groll Achills gegen die eigenen Leute, bewirkt den Tod er eigenen Kameraden [...]. Was sich als Kraft nach außen richten sollte, richtet sich als Schwäche nach innen». A esta última afirmación tendremos algunas cosas que añadir en lo que sigue.

lidad por lo que se refiere al «tiempo» en el decir de Homero, que es consecuente con la interpretación fenomenológica que lo hace «futuro» en el sentido de aquello que está siempre por-venir; la pregunta temporal sería de esta forma más bien un «hasta dónde...» que un «de dónde...» (cf. FRÄNKEL 1931: 13s.), o, lo que es lo mismo, el «de dónde» no debe ser tomado restrictivamente como alusión a un tiempo «pasado» al que se mira en retrospectiva, sino quizás como la fuente de lo posible, el origen de lo por-venir. Cuatro posibilidades de conexión se destacan inmediatamente en nuestra labor de traductores: 1. si ἐξ οὗ conecta con el ἐτελείετο del verso anterior parece que el texto dice que el «plan de Zeus» «se cumplía» «desde que...»; 2. si conecta βουλή, entonces parece que el texto dice algo así como que Zeus concibió su plan «desde que...»; 3. si conecta con ἄειδε en el primer verso, el texto pasaría a decir que el poeta pide a la musa que «cante» «desde que...»; 4. si conecta con ἔθηκε en el verso 2, entonces el texto diría que la cólera «produjo dolores» «desde que...»<sup>71</sup>. La posibilidad 1 es la más cómoda para un lector moderno, pues parece dar un texto más «sintáctico», es decir, así parece que los elementos se subordinan los unos a los otros de una manera para nosotros más clara. Según esta posibilidad, el poeta avanzaría desde la mención de la cólera y sus consecuencias hasta Zeus y el cumplimiento de su designio como «causa» de esas consecuencias, a la vez que conectaría a éste último con la disputa «antecedente» a la cólera. Esta posibilidad ubicaría la «oración parentética» Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή en una relación «más lógica» con el resto de elementos: el «plan» «de Zeus» empezaría a cumplirse después de la disputa causando, en paralelo a la cólera, las incontables muertes. Sin discutir si esto es o no materialmente cierto en relación a la trama de la *Ilíada*, lo que en todo caso no debemos pasar por alto es el hecho mismo de que no sepamos cuál es la referencia de ciertos elementos del texto, es decir, debemos reconocer que la ambigüedad sintáctica no la hay en el texto mismo, sino que se produce en el paso la situación lingüística griega, más paratáctica, a la moderna, más sintáctica o hipotáctica<sup>72</sup>. Frente a esto no se trata de resolver la ambigüedad –que debemos tomar como ambigüedad en la cosa misma–, sino de pensar qué pueda haber en esa «oración parentética» de la cual a nosotros nos parece que no se explicitan las conexiones (a salvo tal vez de la conexión con el ἐξ οὗ, que nos plantea a su vez los mismos problemas); es decir, se trata de pensar por qué nosotros –no un griego– nos preguntamos desde dónde hasta dónde llega el plan de Zeus (¿empezó con la disputa?, ¿una vez que Aquiles entró en cólera?, ¿o lo había incluso antes de que pasasen ambas cosas?). Y, si prescindimos de la comodidad de privilegiar una de las posibles interpretaciones como «la buena», no podemos zanjar las preguntas, sino

<sup>71</sup> Cf. MARTÍNEZ MARZOA 2006, pp. 32s..

<sup>72</sup> Cf. BAKKER 1997, especialmente pp. 291s., respecto al problema de aplicar nuestro modelo oracional en un análisis del discurso de la *Ilíada* que, procediendo de una situación lingüística distinta de la nuestra y no siendo en origen texto para leer, nos ha llegado sin embargo como mero texto.

mantenemos en ellas en un esfuerzo por hacer aparecer la distancia que nos aleja de la Grecia antigua. Examinaremos estas interpretaciones más adelante.

Consideremos ahora la capacidad destrivlizante del decir poético prestando atención al asunto del poema: hasta aquí hemos visto que la cólera comporta destrucción en lo propio y, a la vez, precisamente en este carácter, hace relevante no ya un segmento particular del mundo, sino el mundo como totalidad, del Hades al Olimpo a través de las vidas de los hombres. Esta violencia tiene de suyo cierto carácter de interna *interrupción* o *detención* de aquello que constituye lo propio, por lo cual podemos constatar ya de entrada cierta capacidad problematizante como un rasgo inherente al suceso- $\mu\eta\nu\iota\varsigma$ : la cólera suspende la marcha habitual de las cosas en la cual el mundo como totalidad no se hacía relevante como tal, sino que funcionaba como todo lo que permanece oculto funciona: tranquila, atemáticamente<sup>73</sup>. Por razones en las que más tarde profundizaremos, la violenta interrupción que implica el suceso- $\mu\eta\nu\iota\varsigma$  no es sino la interrupción inherente al intento de que sea precisamente el fondo sobre el cual todo aparece (el mundo como totalidad) lo que se haga de alguna manera relevante; es decir, la violencia de la cólera no es otra que la implicada en el que el propio horizonte dado por supuesto cobre importancia como tal. Así, la distancia que comporta el suceso- $\mu\eta\nu\iota\varsigma$  no es la distancia externa del enfado trivial, el cual se produce entre entidades que, de todos modos, ya estaban separadas, sino que se trata de la distancia inherente a que precisamente el ámbito propio sea reconocido, donde la distancia es justamente la condición del reconocimiento. Por esta razón, la  $\mu\eta\nu\iota\varsigma$  que relata la *Ilíada* puede ser caracterizada como una especie de suspensión, interrupción o dilación en el sentido de la palabra griega  $\epsilon\pi\omicron\chi\eta$ , que puede referirse tanto a una «detención, cese o suspensión» como a un «lapso o período» en el sentido de un «trecho o intervalo»<sup>74</sup>. La cólera es auténtica  $\epsilon\pi\omicron\chi\eta$  en los dos sentidos de la pa-

<sup>73</sup> Relacionado con esto aparece lo siguiente: las cosas son presentes en la medida en que hay mundo, el cual no es, por esto mismo, presente como tal mundo, al menos no en el modo de la presencia temática. El ser de la cosa nos remite al mundo en tanto que éste no es más que la abertura que acontece en el andar con las cosas o en el estar cabe las cosas. En este sentido, un ente es lo que es en el servirse de él o estar cabe él; correlativamente, la frustración por las causas que sean de la posibilidad de utilizarlo tiene como contrapartida la relevancia del juego mismo en el que antes el ente tenía sentido, pero que, como tal juego, permanecía oculto. En otras palabras, es la *Bedeutsamkeit der Welt*, y no esta o aquella cosa, lo que se hace presente precisamente cuando falla el ser (el servirse de) de la cosa del caso.

<sup>74</sup> En LSJ: «detención» (*check*), «cese» (*cessation*), «retención» (*retention*), «suspensión» (*suspension*, *stoppage*) y «pausa» (*pause*) aparecen como posibles traducciones de la palabra griega  $\epsilon\pi\omicron\chi\eta$  en el primer sentido señalado; «punto fijado en el tiempo» (*fixed point in time*) o «período» (*period*) se vinculan al sentido de «trecho» o «lapso» que simultáneamente la palabra significa. Respecto al «tiempo» griego como «lapso, trecho, intervalo» a diferencia de nuestro tiempo continuo, ilimitado y singular absoluto, cf., por ejemplo, MARTÍNEZ MARZOA 1991, p. 150; también FRÄNKEL 1931, p. 1: «Das Wort χρόνος hat bei Homer einen genau begrenzten Sinn und Gebrauch. Es bezeichnet immer eine *Dauer*, nie ein Punkt». En este sentido, la cólera es «tiempo» en tanto que intervalo que se hace relevante como tal. Debemos insistir en que la suspensión no lo es sólo de la actividad una figura particular, sino del total curso de la guerra.

labra: 1. es una especie de interrupción de la empresa en marcha a la cual la propia instancia de la cólera pertenece; 2. la interrupción es a la vez un lapso de cinco días de duración cuyo efecto fundamental es el traer a colación la marcha global de los diez años de guerra, marcha que a través de la retención es focalizada y problematizada. La retirada de Aquiles —que no es otra cosa que el suceso-*μῆνις*— será la puesta en cuestión (y, por tanto, la detención) de la marcha de la empresa que tiene lugar en la llanura ante Troya. De la condición de rodeo problematizante de la sola acción que narra la *Ilíada* da cuenta el recurso narrativo de la «retardación»<sup>75</sup>. Una retardación a) ralentiza el tiempo narrativo, b) constituye una inversión momentánea de la acción y c) una pausa (definición en HGK, Prolegomena: 168). El suceso-*μῆνις* cumple a) en tanto que el poeta se demora en esa situación de provisional desvío; b) en tanto que la cólera conduce (o «casi» conduce) a la situación contraria al punto de partida; y c) con matices, pues la dilación constituye a la vez un progreso, es decir, el retorno al punto de partida supone una modificación radical del mismo: el retorno externo es progreso interno.

La interrupción y la distancia son la posibilidad de que el horizonte global dado por supuesto aparezca de algún modo, pues la visibilidad de la empresa en su conjunto sólo es posible en algo así como una situación de pérdida de la empresa, y ya habíamos dicho que tanto detención como distancia son rasgos inherentes a la relevancia de aquello que, por ser global, se da por supuesto, es decir, no es nunca lo que comparece ni aquello a lo que se presta atención. Sin embargo, la pretensión de comparecencia del horizonte siempre preterido no es ni más ni menos que la pretensión del decir especialmente cuidado que el primer verso del poema menciona valiéndose de la invocación a la diosa, fuente del canto. Un decir semejante no puede sino tener como tema algo que en el fondo resulta ser lo mismo que su propia condición, sólo que, por razones esenciales al hecho de que de todos modos sea un decir y no un pensar, esta identidad no se expone temáticamente, sino que permanece como fondo y sentido del poema<sup>76</sup>. Cólera y decir excelente son ambas expresiones de la posibilidad de que se descubra aquello que siempre ya estaba, sólo que un estatuto preterido, inadvertido y atemático; por otro lado, la patencia insólita de lo que cotidianamente pasa inadvertido, esto es, la distancia que interrumpe (y así focaliza) el horizonte dado por supuesto, no podrá tener lugar sin ciertos problemas, problemas por los cuales acabará siendo hundida en el propio poema, de tal modo que el rodeo capaz de poner de mani-

<sup>75</sup> De «retardación» (también «principio de la demora» o «dilación») como un medio narrativo característicamente épico de presentar los acontecimientos se hace referencia ya desde Goethe y Schiller (cf. REICHEL 1990, pp. 125s.). Reichel la define así (p. 127): «jede erzählerische Technik, die das Erreichen eines bestimmten Handlungsziels innerhalb der Erzählzeit hinausschiebt». Volveremos sobre la función de la inversión en la estructura de la retardación en el apartado 2.4.

<sup>76</sup> El decir logrado, el *mûthos* sinónimo de *épos* y de *lógos*, dice el día y la noche, el cielo y la tierra, el dios y el hombre, y calla sobre la diferencia misma en la que ambos consisten; el pensar es la escucha o el prestar atención al decir logrado, pues es ante todo en él donde la diferencia acontece; cf. MARTÍNEZ MARZOA 1985, pp. 60/65.

fiesto el ámbito global será a la vez el necesario cierre del rodeo, el final de la retardación (cf. capítulos siguientes, especialmente el III y el VIII).

Que el origen de la cólera sea un «separarse habiendo disputado» (verso 6) enfatiza la interpretación que estamos proponiendo de interrupción, distancia y ruptura, pues, si el final siempre está de algún modo en el principio, el inicio de la cólera fue precisamente un conflicto entre los dos miembros más notables de la empresa en marcha. El punto de partida de la trama es así una separación en el ámbito propio capaz de mostrar el horizonte en el cual lo propio acontece, o, en otras palabras, el poema empieza presentando el acontecimiento que destrivializará, deteniéndolo o poniéndolo en suspenso, el horizonte de sentido que hasta el momento funcionaba de manera obvia. Éste es por de pronto el sentido de la μήνις. Como acabamos de apuntar, el poema despliega el momentáneo quedarse en suspenso inaugurado por el suceso-μήνις para hundirlo de nuevo en la ordinaria marcha de las cosas. Tras el proemio, un preludeo anticipatorio de la trama del poema conduce al establecimiento de la figura de la cólera, esto es, de la retirada de Aquiles de la empresa común, retirada que pondrá de manifiesto la indispensabilidad de la extraña fuerza de Aquiles para el éxito de la empresa que personifica Agamenón. Por otro lado, la alteración, inversión incluso, del orden de las cosas tendrá su contrapartida en la alteración –e inversión– de las relaciones en el plano de la acción de los dioses: el episódico abstenerse Aquiles de la lucha será el episódico soporte de Zeus a los troyanos; sin embargo, y como ya hemos anunciado varias veces, el movimiento de la trama lo articula la necesidad de retornar al punto de partida el camino que se queda en la distancia, pues sólo a través de la retribución la distancia habrá tenido lugar como realmente distancia y no posición de, quizás, otro ámbito distinto; esto es: la cólera tendrá lugar como distancia-que-se-rompe. El retorno no comporta, sin embargo, auténtica restitución, sino que a través de él el punto de partida queda transformado: la retardación habrá decidido definitivamente el curso total de la empresa en Troya. Asumir la inevitabilidad de la fuerza de Aquiles será la condición del éxito de una empresa abocada a reconocerse como fundada sobre una escisión destrivializante del tipo μήνις, es decir, del suceso que discierne a la vez que interrumpe la empresa en marcha, pues la suspensión (cf. lo dicho en este mismo apartado sobre la palabra ἐποχή) comporta, además de derrotas y muertes, la posibilidad de esbozar una cierta visión (σκέψις) que tal vez no sea posible ordinaria y cotidianamente. Ser capaz de la cólera implica, por tanto, ser capaz de ver no ya la diferencia entre amigo y enemigo, sino la diferencia que muestra al enemigo en el amigo y al amigo en el enemigo, es decir, la diferencia radical por la cual ambos son lo que son. La posibilidad de patencia de la diferencia radical funda el éxito de la empresa cuya fuerza se sustenta sobre lo que aparentemente es extrema debilidad.

Hemos apuntado a la estructura de la trama separadamente en un intento de mostrar que el género *épos* consiste, en cada uno de los diferentes aspectos que podemos analizar, en la dualidad de, por un lado, una apariencia temática de la que es propia una diversidad de figuras y, por otro lado, un fondo no-temático que consiste en algo así como la ruptura de la apariencia misma. También en atención

al asunto del poema y la disposición de la trama la dualidad lo es entre dos planos, donde el segundo plano tenía lugar precisamente no-teniendo lugar, es decir, su carácter era el del puro abstraerse y ocultarse remitiendo a lo otro, a la presentación del primer plano. Esta dualidad aparece en ciertos textos de Hölderlin como la dualidad entre un *Schein* o *Kunstcharakter* y un *Grundton* o una *Grundstimmung*<sup>77</sup>. Propio de la *Grundstimmung* épica es, según los mismos análisis de Hölderlin, el tono *heroisch*, mientras que el correspondiente al *Schein* sería el tono *naiv*, noción a la que recurrimos en el apartado anterior para caracterizar la presentación detallística de las cosas en el *épos*. Con esta pareja de categorías Hölderlin describe la peculiar colocación de los tonos en el género épico, colocación que por lo demás concuerda con el «impulso de formación» característicamente griego, esto es, con el que partir de lo propio para conquistar lo ajeno sea precisamente ir de lo *heroisch* a lo *naiv*; ésta es la trayectoria inmediata y paradigmática de los griegos, por lo que la ley de la colocación de los tonos en el género *épos* corresponde a su camino más inicial: en el *épos* la «apariencia» (el *Schein*) es *naiv* porque el «tono de fondo» (el *Grundton*) en el que arraiga es precisamente la irreductibilidad frente a lo *naiv* y la pura presencia: es lo que en la carta a Böhlendorff del 4 Diciembre de 1801 Hölderlin llama «el *páthos* sagrado» o «el fuego del cielo». A partir de lo constatado a propósito de la trama adquiere sentido decir que el género que conquista la sobria diferenciación se mantiene a salvo del «fuego del cielo» en tanto que lo reconoce de antemano como puro abstraerse. Al dicente experto se le plantea la tarea de hacer sonar el fondo sin convertirlo en lo que no es, es decir, sin tematizarlo; precisamente esta tarea da sentido a la mencionada escisión en la estructura del poema entre un primer y un segundo plano de la narración, así como la aludida diferencia entre un conjunto de cuestiones que están en el poema guardando cierto estatuto de siempre ya supuestas, frente al conjunto de las cosas en cuyo detalle se demora la clara mirada del poeta. La conjunción de ambos lados (la «síntesis», el planteamiento unitario del poema) adquiere, a nivel de trama, la figura de una suspensión-que-se-rompe, de una cólera-que-se-restaura. Por otra parte, Zeus será la instancia que asuma la inevitabilidad de la cólera en el sentido de que él es de entre los dioses quien soporta la pertenencia del «ser» al «no-ser», quien se ve reconducido a recordar el compromiso de su reinado con algo previo, algo que emerge en el poema precisamente porque Aquiles se ausenta del primer plano. El carácter vacilante del proemio, del comienzo que proyecta una insólita luz sobre la apertura del poeta al

<sup>77</sup> Se trata de ciertos textos agrupados comúnmente en el conjunto de los llamados «escritos teóricos» de Hölderlin. En este trabajo hemos utilizado varias de las ediciones que recogen estos textos, principalmente el volumen 14 de la Frankfurter Ausgabe, que será la que utilizemos aquí para citarlos, pero también la edición de J. Kreuzer bajo el título *Theoretische Schriften*, así como la edición castellana de F. Martínez Marzoa, con título *Ensayos*. Para las cartas hemos recurrido a la Große Stuttgarter Ausgabe. Dos de las cartas a las que nos referiremos están traducidas en la mencionada edición castellana, para el resto hemos utilizado la edición de las cartas completas de H. Cortés y A. Leyte. Las referencias completas de estas ediciones las damos en la Bibliografía. Sobre los textos de los que tomamos los conceptos que ahora introducimos, cf. capítulo IX.

decir de la diosa, permite al poema exhibir algo que es más *Grundstimmung* que *Schein*; la insólita luz retorna poco a poco al ocultamiento propio de la *Grundstimmung* en tanto que la invocación a la musa, junto con lo inquietante del suceso- $\mu\eta\tilde{\nu}\iota\varsigma$ , se desplaza hacia el segundo de dos planos narrativos<sup>78</sup>, donde el primer plano resulta ininteligible sin la presencia subyacente (es decir, sin la ausencia) del segundo plano. El poema comienza haciendo del segundo primer plano sólo para restituirlo de nuevo a su ausencia a medida que la vacilación del comienzo se disipa; por esta razón decimos que el poema empieza mostrando su fondo *heroisch* para entregarse después a lo *naiv* de su apariencia.

Empezábamos el apartado 1.3.1 hablando de unidad de estructura y planteamiento unitario como aspectos en los que se evidencia lo que podríamos llamar la novedosa pretensión de la *Ilíada*, pretensión de la cual sugeríamos su conexión con otros fenómenos (escritura alfabética, artes plásticas, comunidad *pólis*) que arrancan en el mismo siglo octavo. A través de las consideraciones realizadas en atención a la invocación a la musa del proemio y al planteamiento de la trama aludimos –de una manera lo suficientemente vaga todavía para que tengamos que reexaminarla– a la gravedad de un decir que es excelente en su misma condición de tal, reubicando asimismo lo dicho en el apartado 1.2 sobre la presentación cuidada de cada cosa al mostrar que ésta acontece justo en el decir cuyo tema es susceptible de ser analizado en términos de ausencia y distancia interna. Observamos así que a la completud del poema pertenecía esencialmente la dualidad derivada de situar la presencia óptica enfática en el interior de una situación de ruptura global. La interrupción o detención del suceso- $\mu\eta\tilde{\nu}\iota\varsigma$  conectaba con el hecho mismo del decir excelente, y ambas cosas, distancia y decir excelente (o, lo que es lo mismo, decir óptico cuidado) eran el modo en que en la *Ilíada* aparece eso que no aparece en absoluto. Debemos añadir ahora que precisamente la lucha entre lo que relevantemente no se tematiza y lo que se dice en la apariencia no es sino el propio tener lugar el poema, es decir, la ocultación no acontece sino en el poema, y es por ella que tiene sentido hablar de algo así como una lucha interna al estar ahí el poema. Decir, hacer aparecer la lucha presencia-ocultamiento, es a la vez la fundación del decir relevante que retrospectivamente llamamos «poesía».

---

<sup>78</sup> Cf. los trabajos de Latacz citados en las notas 50 y 52 de este apartado.



## Capítulo II

El canto primero y la estructura de la Ilíada



## 2.1 Crises y la reunión de los aqueos

### 2.1.1 La irrupción de lo divino

Tras la regresión épica del proemio el punto de partida del relato es la pregunta por un dios («quién de los dioses»: verso 8<sup>1</sup>); el poeta dice que fue «él», el hijo de Leto y Zeus (verso 9), quien arrojó a las dos determinadas figuras a luchar, es decir, menciona la acción del dios Apolo como el origen del acontecimiento a ser cantado<sup>2</sup>. La irrupción de lo divino se conecta en el verso 11 con la acción de una de las dos determinadas figuras en ocasión de la llegada de un personaje externo al campamento de los aqueos; esta acción la designa en el texto el verbo ἠτίμασεν, aoristo de ἀτιμάζω, que significa algo así como «negar reconocimiento, privar de estima, no considerar»<sup>3</sup>. El privado de reconocimiento es Crises, alguien que ejerce de ἀρητήρ, esto es, de experto en algo así como un «decir» que contiene una especial referencia a los dioses, un decir, por tanto, cuya relevancia funda a la vez su posible peligrosidad<sup>4</sup>, pues, como hemos dicho, las figuras de los dioses son, como figuras de la irreductibilidad del ser de la cosa, figuras de lo siempre ya supuesto en la presencia de cada cosa, por tanto, algo que sólo de manera ruinosamente puede salir a la luz. La negación de la τιμή («parte asignada, estima, reconocimiento») de esta figura tan especial es el detonante del preludeo que da paso a la escena principal del canto, esto es, de un decir que empieza justamente introduciendo en escena la petición de una figura relacionada con los dioses. Tanto en el preludeo como en la escena principal, Agamenón, el representante de la comunidad de los aqueos, priva de su estima a una figura especial. El carácter especial Crises se nota en la descripción de los versos 14-15, donde aparece portando en las manos insignias («cintas» o «coronas»<sup>5</sup>: στέμματα) relacionadas con el dios «que hiere desde lejos». La llegada de fuera, la manifiesta conexión con lo divino y el cetro dorado que sostiene son señales de la especialidad de Cri-

<sup>1</sup> En los siguientes apartados las referencias lo son, si no se dice nada más, a versos del canto primero.

<sup>2</sup> FRÄNKEL 1931, p. 3: «denn alle absolute Initiative, alle echten Anfänge, sind nach homerischem Glauben den Göttern vorbehalten».

<sup>3</sup> LSJ: «hold in no honour, esteem lightly, bring dishonour upon»; HGK, I, 2, pp. 26/27, traduce como «no-honrar» (*nicht-ehren*), «no-reconocer» (*nicht-ankennen*) y anota la forma privativa del verbo a partir de la raíz *tim-* y su relación con el adjetivo *á-timos* «no-considerado, no-reconocido», que aparece en el verso 171.

<sup>4</sup> El *aretér* (traducción convencional: «sacerdote», en principio sinónimo de *hieréús*) es alguien que habitualmente formula una *aré* (traducción convencional: «súplica») a los dioses; la peligrosidad (implicada en la propia posibilidad de que la súplica se cumpla) aparece explícitamente en la tragedia, donde *ará* aparece como diosa de la maldición y la venganza, cf. DELG, s.v. *ará*.

<sup>5</sup> *Stémma* es un sustantivo derivado del verbo *stépho*, que significa «rodear, envolver, coronar», con presencia en lo que nosotros llamamos «ofrendas religiosas» (cf. DELG, s.v.), es decir, en actividades que implican para un griego el reconocimiento de lo divino.

ses, que aparece en el campamento para dirigirse a todos los aqueos, pero especialmente a esos que los representan (verso 16). Crises irrumpe con la intención de recuperar a su hija cautiva de la forma más ordinaria posible (a cambio de rescates: verso 20), y la razón que expone para que su petición sea concedida es el «guardar pudor o temor» (ἄζομαι: verso 21) ante el dios Apolo<sup>6</sup>. El relato produce así, primero, la equivalencia entre Crises y lo divino y, segundo, la destrivialización de la marcha del juego al hacer notar que Criseida es precisamente la hija de Crises, «sacerdote» del dios Apolo. Su llegada al campamento aqueo comporta así una dificultad esencial: si se reconoce de entrada lo divino en Crises, no devolver a Criseida será a la vez negar reconocimiento al dios Apolo, es decir, será convertir a Crises, el representante de un dios, en ἄτιμος, negación absurda, pues el dios «es» en primer lugar, y «ser» es inmediatamente para un griego «ser reconocido»; sin embargo, y a una con ello, reconocer el carácter extraordinario de Criseida supondrá detener el orden de la empresa en marcha, iniciarse en un camino que ya no es simplemente jugar el juego que todos juegan, sino cuestionarse de algún modo las reglas del juego, detención preocupante, especialmente para Agamenón, que tal vez por ello es quien posee a Criseida como su cautiva personal. A pesar de la inclinación del conjunto de la comunidad a aceptar la súplica y guardar el debido «respeto» o «pudor» (αἰδέομαι, sustantivo αἰδώς: verso 23) frente a la especial profesión de Crises, Agamenón, el portavoz de la comunidad, rechaza su petición quizás por algo que también tiene que ver con lo divino. La posición de rechazo de Agamenón es justa en el sentido de que es la adecuada conducción con lo divino: los dioses, es decir, el aparecer enfático de la cosa (la exhibición de la cosa en vistas a su ser), permanecen en principio inadvertidos, de manera que la patencia extraordinaria de la cosa en su «ser» (la destrivialización) ha de hundirse siempre de nuevo en su presencia ordinaria. Esto quiere decir, en términos de acción, que la petición de Crises tiene que ser rechazada precisamente por la figura que pretende la continuación ordinaria de la empresa en marcha, y ello no por puro arbitrio, sino precisamente por mor del buen funcionamiento de la presencia ordinaria en la que, en el fondo, habita el dios. Exhibir la presencia del dios y dejar que ella haga algo, que sea algo más que el fondo inadvertido de

<sup>6</sup> El verbo, junto con los adjetivos *hágios* y *hagnós*, forma parte de un grupo de palabras relativas al ámbito de lo sagrado e insiste en la calidad de Crises como figura especialista en lo divino. Como en el caso de la *ará*, la ambivalencia de lo divino hace que el adjetivo *hágios* (que no aparece en Homero) pueda significar ocasionalmente «maldito» (cf. DELG, s.v. *hádsomai*); *hagnós*, que sí aparece en Homero, cualifica a menudo a divinidades, pero también a cosas como el éter y los ríos; algo «sagrado» exige respeto, es decir, reconocimiento, por lo cual el verbo *hádsomai* se refiere a veces a la distancia que exige la presencia del dios (de Diomedes se dice en 5.434 que «no sentía pudor del gran dios»). Para la adecuada comprensión de la especialidad de Crises remitimos a lo dicho en el apartado 1.2 sobre la capacidad del decir excelente para hacer aparecer la cosa en su irreductibilidad, capacidad a la que correspondían los nombres sagrados, los epítetos y los símiles, es decir, los recursos en los cuales la consistencia de la cosa se hacía notar enfáticamente, y por «consistencia de la cosa» entendíamos precisamente su inagotabilidad, su belleza: la ocultación del dios en su tranquila presencia.

las cosas, es decir, que actúe, es desmesura, desquiciamiento, y en este sentido podría suponer la quiebra del curso de la empresa en la cual los aqueos están implicados. La desmesura de la petición de Crises es, por tanto, justamente detenida por Agamenón, que, sin embargo y precisamente por eso, incurre a su vez en una injusta desmesura, desmesura que quizás la propia posición de Agamenón, es decir, la pretensión de custodia de lo «común» siempre ya supuesto, tenga de algún modo que pagar en sí misma.

La manera en que Agamenón es presentado en relación a los demás aqueos denota cierto aislamiento o distancia que se explica por su condición de representante de la empresa en la cual se da por supuesto que todos están embarcados<sup>7</sup>. Esa empresa –cuyo sentido no se tematiza en el poema, y que, por tanto, *narramos* en contra del espíritu del poema–, consiste en la alianza que viaja a través del mar para asediar y tomar Troya. El ámbito de la guerra, el *pólemos*, funciona como espacio encuadrante dado por supuesto; esto conecta con el hecho de que sea ahí y no en cualquier otro lugar donde algo del alcance del suceso-μῆνις pueda acontecer, justo ahí, en la llanura en la cual se debate el «ser-la-una-frente-a-la-otra» (la confrontación, el *pólemos*) de dos comunidades cuya puesta en cuestión se resolverá en la afirmación de la una a costa de la destrucción de la otra. El ámbito obvio es, por tanto, la extraña situación de asedio que deja tras de sí (de modo distinto para cada una de las dos comunidades) algo que el relato mismo identifica a veces con la tranquilidad del hogar, el arraigo y la presencia aproblemática que define la cotidianidad<sup>8</sup>. Quienes se han decidido por la situación *pólemos* en lugar del arraigo del hogar son los héroes<sup>9</sup>, mortales especiales cuya apuesta consiste en desligarse de la inmediatez y facilidad de la mayoría de los hombres para enfrentarse abiertamente a la cuestión «ser» o «no-ser» que es el propio *pólemos*; en esta línea, la lógica del héroe no es muero porque lucho, sino lucho porque muero: en el combate el héroe asume el no-ser como fondo de su ser<sup>10</sup>. En 9.63-64 Néstor

<sup>7</sup> HGK, I, 2, p. 34: «Stellung der Negation am VA (Vers-Anfang) und unmittelbar vor dem Namen, verbunden mit weiter Trennung vom dazugehörige Verb, erzeugt einen starken Gegensatz zu ἄλλοι μὲν πάντες und suggeriert eine Isolierung Agamemnonns», y p. 36, comentando el verso 26: «Die konfrontative Ich-Betonung [...] setzt die Linie des autokratischen Verhaltens (und damit der Selbstisolation) Agamemnonns fort».

<sup>8</sup> REINHARDT 1953, p. 421: «Die epischen Helden gehören zwar zu gewissen Landschaften, Stämmen, Geschlechtern, aber zu Helden werden sie erst, indem sie deren Grenzen überschreiten. Die nationalen Helden sind erst abgeleitet und sekundär. Der Held ist nicht etwas, was man sich aneignet, in Beschlag nimmt, sich familiär macht».

<sup>9</sup> La palabra «héroe» no designa todavía en la *Ilíada* al semidiós, sino sencillamente a los sobresalientes hombres pretéritos que dedicaron sus vidas a la guerra; sin embargo, eso que en la *Ilíada* pasa con los héroes (especialmente con Aquiles) es ya la mención del «entre» mismo en el que consisten, de ahí que después de la *Ilíada* se diga explícitamente eso que en ella era el tener lugar mismo del poema; cf. REINHARDT 1961, pp. 267ss., donde se recoge la única mención de la *Ilíada* de los semidioses en el contexto especial de la apertura del canto 12.

<sup>10</sup> Cf. las palabras de Sarpedón a Glauco en 12.322-328 sobre las innumerables muertes que acechando inevitablemente al hombre dan sentido a la apuesta de exponerse a uno mismo en serio en

alude así –siendo su intención precisamente la contraria– a lo que la *Ilíada* descubrirá como el centro de lo que estamos llamando «héroe»:

ἀφρήτωρ ἀθέμιστος ἀνέστιός ἐστιν ἐκεῖνος  
 ὃς πολέμου ἔραται ἐπιδημίου ὀκρυόεντος  
 Sin vínculo, sin ley, sin hogar es aquel  
 que ama la guerra, la terrible, en la comunidad.

Estos versos sugieren la distancia constitutiva de quien se entrega al *pólemos*, distancia que tiene el carácter de privación o negación de todo aquello que hace a una comunidad (los vínculos, el hogar y la ley); en este sentido, el héroe está fuera de la comunidad, es decir, está solo: el héroe es *ápolis*, y precisamente por ello, «más fuerte» que los demás hombres (cf. Aristóteles, “Política” 1253a, que alude a estos versos de la *Ilíada* e ilustra la condición de *ápolis* comparándola con una pieza suelta en un juego de damas). Sin embargo, esta distancia es la misma que funda la consistencia de la comunidad exitosa en la *Ilíada*: el héroe es tanto su posibilidad de salvación como su más terrible fruto; desde el punto de vista de la comunidad, el héroe aparece terrorífico, solitario y desarraigado, por más que sea en él donde enraíza la posibilidad de la fuerza de la comunidad, es decir, del arraigo. Así, la falta de comunidad definitoria del *pólemos* y del que a él se entrega constituye el enmarque del poema tanto como aquello que éste pone de manifiesto en su transfondo; el desarraigo de los héroes será la situación de la que la *Ilíada* parta para, rompiendo con ella, escenificar en el propio acontecer del poema cuál es la apuesta que hace héroe al héroe. En esta escenificación es esencial la figura de Aquiles, el héroe incomprensible para la comunidad de héroes, el inconsistente desde el punto de vista del héroe usual, la figura a través de la cual el poema exponga propiamente la falta de vínculos del que se dedica al *pólemos*, así como la prueba de su propio «ser» en este ámbito. Ya habíamos aludido (cf. Introducción) a la preocupación destacada del héroe por su figura cerrada, su fama, su ser definitivo, y seguramente volveremos sobre el tema; por ahora sólo anotaremos que, en cuanto figura preocupada por su ser, el héroe conecta con el propio tener lugar el canto, pues precisamente en cuanto que es «dicho» el héroe propiamente «es», es decir, hay una cierta conexión esencial entre la cuestión de la ψυχή y la preocupación por la κλέος, la «fama» en el sentido de ser «sostenido» o «portado» en el «decir». Otra palabra que haciendo contexto con las tres del verso citado podría en cierto sentido mostrar el fondo de la figura del héroe aparece en 9.648: se trata de la palabra *metanástes*, que se refiere a alguien que ha abandonado su casa para irse a otra parte, es decir, alguien que ha perdido sus raíces. La gravedad de la apuesta que define al héroe quizás nos resulte a nosotros, modernos, cosa poco grave; es visible sin embargo en el rechazo de Aquiles

---

la alternativa que es el propio *pólemos*, lo cual constituye a la vez la posibilidad de obtener algo más que una vida gris, recordando a la vez con ello eso que en la aproblemática permanencia cabe las cosas siempre se olvida, a saber: que ser es en el fondo muerte.

de la condición de *metanástes*: quedarse en ninguna parte todavía es relevante para un griego; perder los vínculos todavía es miseria y dolor. Pero lo central en la *Iliada* no será la aparición de palabras aisladas, sino la figuración misma de la pérdida de los vínculos: Aquiles está solo no sólo por ser un héroe que además se queda fuera de la comunidad de héroes; la soledad de Aquiles es fundamentalmente la pérdida de Patroclo.

Una de las cuestiones que el poema da por supuesto es la impotencia de aquellos contra los cuales se dirige el proyecto aqueo: el poeta presenta a los troyanos con la marca fundamental de ser ellos los que, a pesar de todo éxito, se están hundiendo<sup>11</sup>; por su parte, de los aqueos, a pesar de sostenerse sobre una peligrosidad de quiebra constante, se da por supuesto que acabarán tomando Troya. Tal vez no sea del todo arbitrario conectar esta situación de privilegio aqueo con la Grecia emergente a la cual pertenece el poeta y cuyo rasgo constitutivo es la pretensión de que el propio suelo sobre el cual se está comparezca de algún modo, pretensión definitoria de la *pólis*, implicada en que haya una excelencia en el decir mismo y de lo que al final de esa trayectoria se constituirá como la filosofía.

Por otro lado, de la empresa de los aqueos se da por supuesto que su sentido es recuperar a Helena, la mujer más bella y, por eso, más terrible del mundo. Es relevante que la causa de la decisiva guerra contra Troya se identifique con la belleza de Helena, y es relevante observar que, en cuanto belleza y en cuanto causa, el problema del rapto de Helena es uno de los paradigmáticamente no-presentados en el primer plano del poema, y esto básicamente porque de nuevo se trata de la conexión de lo divino con lo que podríamos llamar la primera ἀρχή<sup>12</sup>: si Apolo era mencionado como la «causa» del conflicto interno en el campamento aqueo, Helena es la «causante» de la guerra entre aqueos y troyanos. La belleza es así el origen más remoto y más íntimo de las cosas, el «ser» que es brillo, luz y belleza: eso que siempre se escapa y cuyo comparecer no es sino su propio substraerse, el fracaso de la tematización. Como «causa» de la confrontación, Helena tiene que ver con el «salir-a-la-luz» y el «poner-de-manifiesto» (recordemos que éste es el sentido originario de la palabra griega αἰτία)<sup>13</sup> el ámbito en el cual se debate la preeminencia y el hundimiento entre aqueos y troyanos. El poeta mismo expresa esto al presentar a Helena (3.125ss.) tejiendo una tela que, a diferencia de la de Andrómaca (22.440ss.), no reproduce simplemente flores de colores, sino precisamente los esfuerzos que «por su causa» sufren aqueos y troyanos; la tela de Helena es expresión de su escisión interna, y por eso a la vez uno de los oscilantes

<sup>11</sup> REINHARDT 1951, p. 13: «Ilios ist die nicht zu rettende, die dem Tode verfallende Stadt».

<sup>12</sup> Como es sabido, la palabra *arkhé* es desde el Helenismo uno de los recursos para localizar sistemáticamente aquello que los primeros pensadores habrían huidizamente mencionado con palabras como «agua», «aire», «fuego», etc.. Se conjetura que Anaximandro pudo ser el primero en utilizar la palabra en sentido marcado (cf. p. e. SCHADEWALDT 1978, p. 238). Concertando con la huidiza mención a eso que «rige» (*arkheîn*) de antemano en el tener lugar de cada cosa hay que leer la frase, atribuida también a estos dicentes relevantes (concretamente a Tales por Aristóteles), «todo está lleno de dioses»: *pánta plére theôn ênai*.

<sup>13</sup> Cf. HEIDEGGER 1997a, pp. 14s..

momentos en los cuales el poeta presenta (y no es casualidad que lo haga al modo de una *écfrasis*) eso mismo que en el poema está teniendo lugar, es decir, uno de los momentos en los que se muestra a sí mismo a través de diferentes recursos de distanciamiento y refracción. El poeta procede de esta forma curvada y mediata porque ahí está a la vez sucediendo lo que nosotros llamaríamos una fenomenología de la «obra de arte», en tanto que es en la dimensión de la *τέχνη* y la *ποίησις*, es decir, de la más auténtica «ex-posición» de lo ente, donde se sitúan los vacilantes momentos de distancia interna –momentos en los que el poema mismo se queda en «nada»– en los cuales eso que se está llevando a cabo se vislumbra como tal.

El preludio que anticipa la estructura temática de todo el poema nos sitúa hacia el final de este proyecto dado por supuesto; dijimos que respecto a lo dado por supuesto la cólera funciona como una especie de interrupción o punto muerto que destrivializa la marcha habitual de la empresa común, y ello de tal manera que a la vez acontece una presentación enfática de la misma. Dicho en términos cronológicos: los aproximadamente 51 días (de los que sólo se narran unos cinco) que dura la cólera de Aquiles pondrán a la luz el total de una empresa de diez años. En ella Agamenón es el máximo dirigente, el representante de la comunidad, y lo que en el interior de ésta ocurra pondrá de manifiesto, por un lado, cuál es en realidad el centro de gravedad de la empresa y, por otro, por qué sólo si los aqueos se hacen cargo del centro de su proyecto resultarán la comunidad que finalmente prevalezca. De entrada decimos que el centro de gravedad del proyecto no lo es Agamenón a pesar de su condición de representante, o, como mostrará el poema, no podrá serlo unilateralmente.

La contradicción inherente a la figura que representa lo «común» aparece en el propio preludio a través de las consecuencias derivadas del rechazo de la «estima» debida a la figura que trae consigo lo divino (versos 24-25). Velando cada uno por algo que en cierto modo es lo mismo, Crises y Agamenón chocan y, como era de esperar, el choque entre esas dos figuras no será inocuo, sino que comportará un reclamo de castigo. Crises –y esto puede leerse como una prolepsis del episodio central del canto– se aleja en silencio hacia la playa tras el rechazo de Agamenón; desde allí suplica al dios que actúe contra los aqueos que han ignorado la mirada que, deteniendo lo trivial, descubre lo divino, con el peligro que tal momentánea detención puede implicar para la normalidad de la empresa en marcha (versos 37-42). La súplica profundiza en el carácter especial de Crises, que es el que es por haber cumplido ciertas acciones que suponen reconocimiento y comunicación con lo divino: Crises ha «techado un bello recinto» y «quemado muslos grasientos» para el dios Apolo, que, por esto mismo, «escucha» su deseo (versos 43-52). La intervención del dios pone en marcha el episodio que dejará planteada la estructura del poema: primero, Agamenón rechaza a la figura que haciendo comparecer lo divino a la vez detiene la marcha ordinaria de la empresa; a través del rechazo Agamenón se descubre a sí mismo pretendiendo custodiar el orden de la marcha, con lo cual también él incurre en la ambigüedad de que alguien haga comparecer en sí mismo «lo común» dado por supuesto. Los dos lados de la



posición de Agamenón quedan expuestos mediante la decisiva irrupción de lo divino que, ciertamente, expone la injusticia del rechazo, pero desplazando con ello la cuestión de la comparecencia de «lo común» al interior mismo del relato.

El preludio ha introducido así el problema de restaurar la presencia extraordinaria de nuevo en la presencia ordinaria, trivial, la cual si cae ella misma en desastre es precisamente porque lo trivial es a la vez no-trivial, es decir, porque la presencia del dios no es sino la presencia de la cosa. Negar el carácter extraordinario a lo que, de todos modos, es extraordinario, conduce a la situación de casi quiebra de la empresa en marcha: el terrible sonido de las flechas que Apolo arroja sobre el campamento no es sino la epidemia que durante nueve días acrecienta las piras de cadáveres. La situación de penuria motiva, primero, que el plano de lo divino quede definitivamente implicado en los acontecimientos sobre la llanura de Troya: Hera se inquieta al «contemplar» a los aqueos que mueren (verso 56); entonces Aquiles interviene por primera vez en el relato, y precisamente en consonancia con la aflicción de Hera (verso 54). Aquiles interviene llamando al conjunto de los aqueos a la «reunión», lo cual quiere decir que convoca una asamblea del ejército completo, sin que por otra parte nadie ponga reparos a que justamente él convoque una asamblea. La reunión del conjunto de los aqueos comporta inmediatamente la presencia de otra figura especial, destrivializante, cuya función es aportar un examen adecuado del estado de cosas, sugiriendo las medidas que pongan fin al suicidio de la comunidad.

### 2.1.2 ¿Quién se queda sin parte?

Para ser superada la penuria exige un discernimiento de la situación de la empresa común; la «reunión» (ἄγορή)<sup>14</sup> es el lugar adecuado para que se intente un discernimiento de ese tipo porque ella misma es en cierto modo ya ese discernimiento. El «reunir» (ἀγείρειν) que en la «reunión» acontece junta a los participantes de tal modo que el juntar implica a la vez la atribución de su papel a cada uno (cf. lo dicho sobre el verbo λέγειν en 1.3.1), es decir, la reunión escenifica la distancia por la cual cada uno es el que es, de ahí que la reunión sea, en tanto que reunión de cada uno de los integrantes de la comunidad, el discernimiento de la comunidad misma. No es casual que la llamada a la reunión sea lo primero que de manera interna acontece en el relato; en cierto modo, de la reunión es propia un estatuto anterior precisamente porque es en la previa adjudicación de papeles allí donde todos ya se mueven. Que la trama empiece llamando a todos a algo de carácter previo conecta con cosas señaladas a propósito del suceso-μῆνις: como interrupción de la empresa común, la cólera pone de manifiesto el horizonte dado por supuesto, y lo hace con violencia porque al ámbito en el que tiene lugar todo

<sup>14</sup> LSJ, s.v.: «assembly, esp. of the people, opp. the council of chiefs»; la derivación locativa es entonces fácilmente esperable, como se apunta en HGK, I, 2, pp. 47s.: «Mit natürlicher Übertragung bezeichnet *agorē/ā* dann auch den Versammlungsplatz».

cuanto tiene lugar le es inherente no hacerse él mismo relevante. La cólera es la cuestión, la comparecencia del horizonte global; empezará en el interior de una reunión porque lo que a través de la cólera aparece no es otra cosa que la «reunión» misma, el ensamble o el ajuste que cada cosa en su persistencia olvida, pero al que siempre retorna, pues a todo persistir pertenece un ceder, a toda presencia la desaparición.

El discernimiento que acontece en la reunión suena en las primeras palabras de Aquiles: para un acertado diagnóstico de la situación (para averiguar en qué radica el manifiesto desajuste con lo divino), Aquiles propone preguntar a alguno de los que habitualmente ejercen como expertos en lo divino con el fin de que él «diga» por qué se ha enfadado el dios Apolo (versos 62-63). La reunión es el lugar donde aparecen ciertos personajes que no luchan ni hacen nada ellos mismos, sino que su papel consiste en aportar el saber adecuado en el momento en que la comunidad lo requiere, pues, como dijimos, ella presupone el discernimiento del ser de cada uno. El punto de vista global asociado a estas figuras especiales es así solidario del reunir que acontece en la ἀγορή. Aquiles menciona tres posibles expertos capaces de arrojar luz sobre la presente situación; quien se levanta finalmente es un μάντις, personaje de cuyas competencias da cuenta la cuidada presentación del poeta en los versos 69-72. El saber del μάντις Calcante –junto al «sacerdote» (ἱερεύς) y al «intérprete de sueños» (ὄνειροπόλος), uno de los posibles especialistas en lo divino– consiste en: 1. ver bien el vuelo de los pájaros (ser un οἰωνοπόλος), 2. haber visto o habitualmente ver algo así como el entero arco de la distensión «tiempo»<sup>15</sup>, 3. haber conducido o guiado hasta Troya las naves de

---

<sup>15</sup> Respecto al verbo, ἤδη es la forma pretérita de οἶδα, que traducimos por «saber» y que a su vez es el estativo o perfecto del verbo (φ)ιδεῖν, que significa «ver», de modo que ἤδη designa la situación de «ver» contemplada en cuanto estado, es decir, una especie de «haber visto» («saber»), con la particularidad de que en griego no hay contraposición entre los verbos de conocimiento y los de conducta, de manera que «percibir» o «ver» algo es a la vez ser capaz de integrarlo en un proyecto, lo cual es enfatizado por el verbo que en el verso siguiente describe de nuevo la actividad propia de Calcante: ἡγέομαι, que significa algo así como «ser capaz de tener una orientación», «saber conducirse hacia uno u otro lado». La forma del verbo nos dice que Calcante es una de esas extrañas figuras expertas en «ver». Lo especial en que Calcante sea uno que habitualmente sabe cómo orientarse conecta con el hecho de que los participios que designan aquello que Calcante «ve» habitualmente lo sean del verbo que en griego funciona como cópula, con todos los matices que respecto a la cópula son necesarios en relación al griego arcaico y clásico. En este último sentido hay que comentar que 1) los participios están acompañados por ciertas marcas temporales que dibujan una especie de arco constituido por lo que es, lo que previsiblemente va a ser y lo que antes era; 2) como participios del verbo cópula constituyen el reverso semántico tanto de la forma del verbo ἤδη como de la distensión dibujada por las marcas temporales, enfatizando así la ausencia de delimitación del campo en el que Calcante ejerce de experto, es decir, ambos constituyen la marca del carácter especial de la presencia de Calcante en el campamento, que no es requerido para combatir contra los troyanos, sino para brindar la orientación pertinente respecto a cuestiones de alcance tan global como la trayectoria hacia Troya o las causas de la ira de Apolo. Queda abierta la cuestión de si el haber conducido a los aqueos hasta Troya es una oscura referencia a las

los aqueos a través de la capacidad de visión<sup>16</sup>. Tanto la actividad que Calcante lleva a cabo especialmente bien como el ámbito mismo de la actividad son dos modos de expresar que su saber (la visión, la *μάντισση*) es especial por ocuparse de algo de carácter tan supuesto que no es nada (el aire, el tiempo), así como por haber podido cumplir una trayectoria tan decisiva como la que condujo a los aqueos hasta Troya. Por su parte, ver adecuadamente el vuelo de las aves es destreza en un ámbito escurridizo y difícil, el espacio entre el cielo y la tierra que, dándoles a ellos lugar, carece él mismo de lugar alguno, siendo sólo aire, el elemento de las aves<sup>17</sup>.

Las primeras palabras de Calcante ponen en marcha el compromiso de Aquiles con lo especial de su figura: exponer el fondo de la cuestión sólo será posible si Aquiles «va con» o «se pone con» (verso 76) el saber de Calcante. Tenemos que advertir, por un lado, que la especial visión del *μάντις* es absolutamente necesaria para la empresa aquea: él fue el capaz de guiarlos hasta el paraje de la confrontación; pero, a la vez, el saber de Calcante va contra algo que los versos 78-80 describen como la actividad propia de Agamenón: la figura que, con el consentimiento del conjunto de los aqueos, detenta algo así como el «poder» (*κράτος*). La figura de uno que ve globalmente, o, lo que es lo mismo, la figura de un especialista en lo divino, colisiona de nuevo con el portavoz del asunto global<sup>18</sup>. Al convertirse en garante del saber de Calcante, Aquiles comienza a perfilarse ya aquí como la necesaria contrafigura de Agamenón; por otro lado, Aquiles se toma tan en serio el compromiso con Calcante que ofrece como garantía algo así como la vida que le queda (verso 88), de modo que el saber del visionario se convierte en una primera expresión de eso por cuya asunción Aquiles es el que es en todo el relato. El diagnóstico de Calcante reexpone así lo sucedido: al igual que en la narración del poeta, el núcleo de la situación es caracterizado como el «haber privado de reconocimiento» (verso 94) a alguien que ha de ser reconocido: Agamenón no reconoció a Crises, y esto tuvo como necesario reverso la ira de Apolo; acabar con la ira del dios (es decir, poner fin a la penuria de los hombres)

---

indicaciones de Calcante (llamamiento a Aquiles y sacrificio de Ifigenia) antes de la partida desde Áulide.

<sup>16</sup> En relación a estos versos como «Beglaubigungs-‘Apparat’» de la predicción que hará Calcante en tanto que predicción de una figura del relato, cf. LATACZ 1981, pp. 534s., que incluye en tal «aparato», en consonancia con lo explicado arriba, el patronímico *Θεστορίδης*; cf. también RICHARDSON 1990, p. 38. La palabra *mántis* suele traducirse convencionalmente por cosas del tipo «adivino, profeta, visionario», y tiene que ver con lo divino (el verso 72 dice que la *mantosýne* se la dio Apolo) también por su relación con *maínomai*.

<sup>17</sup> HGK, I, 2, p. 55: «Vögel sind ‚Zwischenreichbewohner‘ zwischen Göttern und Menschen».

<sup>18</sup> REINHARDT 1961, p. 45, recuerda el episodio del sacrificio de Ifigenia en Áulide por el cual el rey, precisamente para llevar a cabo su empresa, se hizo culpable. Es posible, pero no obligatorio a partir del texto mismo, pensar que Agamenón evoca esto al comienzo de su respuesta a Calcante (verso 106); lo esencial sería en todo caso la referencia elusiva al telón de fondo que ensombrece la figura de Agamenón, ensombrecimiento que se hará relevante en su irónico engaño, por de pronto, en la «prueba» del canto segundo, cf. apartado 2.4.

tiene como condiciones a) la devolución de la chica sin precio alguno y b) la realización de sacrificios para conciliar a Apolo<sup>19</sup>. Agamenón, el afectado directo por la primera condición, no podrá negarse a devolver a Criseida, su «parte» del botín (γέρας: verso 118)<sup>20</sup> y, efectivamente, no se niega, aunque a cambio exige una compensación. El problema planteado por esta exigencia conducirá a una nueva y más grave situación de quiebra interna. El saber de Calcante introduce la cuestión que acabará replanteando la adjudicación de las partes obtenidas en el reparto de un botín común<sup>21</sup>, es decir, su diagnóstico hace de nuevo cuestión la parte de cada uno en ese juego, mostrando qué aspecto adquiere el juego (el «reparto») una vez que se ha hecho de él una cuestión. El conflicto entre Aquiles y Agamenón surge de prestar atención a un asunto que estaba, pero estaba dejado atrás; de recordar un reparto anterior del cual ellos ya no disponen, pero sí reciben parte en el sentido de μοῖρα, el «lote» esencial, el «ser» de cada uno.

Una vez que se ha establecido qué hacer frente a la ira de Apolo el foco recae sobre la parte que corresponde al representante del asunto «común», cuya problemática condición quedó sugerida en la ambigüedad de su rechazo a Crises. A partir del verso 118, cuando Agamenón no consiente quedarse precisamente él «sin parte» (ἀγέραστος: verso 119), el poema presenta dos tramos de discursos de voces alternantes. El primer bloque de discursos (versos 122-147) resalta la distancia de la posición que pretende la custodia del reparto anterior frente a aquella que, por representar ella misma la vigencia del reparto (es decir, por ser la figura que pretende custodiar «lo común»), se sitúa de algún modo más allá de él. La respuesta de Aquiles a la exigencia de inmediata compensación alude a algo sobre lo que la pretensión de Agamenón se apoya y, tal vez por eso mismo, a la vez olvida. Es cierto que la petición de Agamenón es justa, que «no procede» (verso 119) que el máximo dirigente se quede sin su parte del botín, pero también es verdad que el reparto es un cierto estatuto anterior incluso a la condición de representante de Agamenón, de carácter tan definitivo que no es posible disponer de él de nuevo (verso 126: παλίλλογα ἐπαγείρειν). Lo que encontramos en la

<sup>19</sup> A propósito del «propiciar» o «conciliar», cf. LATACZ 1981, p. 535: «Am Ende der Prophezeiung hatte er [sc. der Dichter] bedeutungsschwer ἰλάσκεσθαι verlangen lassen, also nicht nur rasche Rückgabe, Erledigung einer lästigen Pflicht, sondern *Bemühung* um den Gott».

<sup>20</sup> Lo esencial del premio del botín reside en que él plasma el reconocimiento (*timé*) del papel de cada uno de los miembros de la comunidad; de ahí que, si el *géras* es la «parte» de cada uno en el seno del reparto custodiado por la comunidad, arrebatar a alguien el suyo, convertir a alguien en *agérastos*, sea algo así como suprimirlo. Que esto acontezca precisamente a propósito de Aquiles, el mejor de los aqueos, implicará una situación de penuria todavía más grave que la producida por el no-reconocimiento de lo divino de Crises.

<sup>21</sup> REINHARDT 1961, pp. 42s., pone el acento en que el inicio de la *Iliada* es el conflicto por un *géras* y no por el reparto en el cual se obtuvo, algo que enfatiza el hecho de que sea la anterioridad misma del *dasmós* lo que impide su disponibilidad. La mención de un reparto irrevocable nos recuerda la mención en la séptima oda olímpica de Píndaro (versos 55ss.) del reparto originario en el cual Zeus no dispone, sino que reconoce y guarda; ahí ni siquiera Zeus puede volver a echar a suertes el territorio, sino que ha de aceptar de entrada que el dios Helio se quede sin parte.

divergencia de posiciones son los dos aspectos de que tenga lugar la relevancia de «lo común» o del «reparto» anterior: a la figura representante del «reparto» se le opone necesariamente una contrafigura que por cierta razón todavía no dicha en el poema resulta adecuada para recordar la no onticidad del reparto. En principio, referirse a un «reparto» anterior implica el intento de comparecencia de aquello que rige de antemano en la determinación del ser de cada uno (la adjudicación en el sentido que vimos a propósito de *λόγος*); comparecencia quiere decir aspecto, figura, presencia determinada; sin embargo, «lo común» es el estatuto anterior a cualquier presencia determinada, de ahí que su comparecencia, a pesar de ser el único modo de reconocer y asumir «lo común», sea a la vez su pérdida. La posición de Aquiles representa el aspecto de no onticidad del reparto, su carácter de no-presencia, es decir, la imposibilidad de fijarlo sin más en una figura. La posición de Agamenón, por el contrario, obvia la no onticidad del reparto al reclamar su parte al precio que sea, de manera que, pidiendo que Criseida le sea substituida a costa de la parte de algún otro (versos 135-139), la figura que representa «lo común» se afirma como figura determinada, figura que no carece de plasmación en una determinada parte. La contradicción encerrada en el estatuto de representante de Agamenón es en cierto modo la misma contradicción implicada en que haya ciertos especialistas en lo divino, así como un experto en el decir mismo, esto es, de que tenga lugar el canto de la diosa mencionado en la fugaz invocación del primer verso del proemio. La contradicción la expresó la tradición figurando al aedo como ciego, apuntando así a la imposibilidad de una visión que no ve nada determinado y que, por ello, tiene que ser de algún modo no ver, pues lo que se ve es siempre esto y aquello, ver el ámbito global, ver «lo común», es como no ver nada, como ser ciego. En el curso del poema se mostrará, por un lado, cómo la relevancia del estatuto común se produce a costa de dejar de lado algo que, sin embargo, es imprescindible; por otro lado, la imprescindibilidad de ello se mostrará como fundada sobre su quedar en todo caso fuera de la relevancia. En otras palabras: la afirmación de Agamenón aparece sustentándose sobre el apartar de sí lo imprescindible, pero en todo caso arrojado, que Aquiles representa. A nivel de los contenidos la afirmación a ultranza de Agamenón en su papel acabará expresándose en la sustracción efectiva del premio de Aquiles (su *γέρας*), haciendo que sea justamente él quien se quede sin parte, por lo que la custodia de la no onticidad del reparto acaba produciéndose a costa de la supresión de la parte del propio Aquiles, que por ahora ha aparecido en el relato asumiendo eso que Agamenón de entrada no asume, si bien ya apuntamos que ello se debe al hecho de que él fuese el encargado de velar por la marcha ordinaria de la empresa, lo cual aquí reaparece en su preocupación por efectuar cuanto antes la reconciliación con Apolo (versos 141-147). Esto por lo que respecta al primer tramo de diálogo en los versos 122-147.

El segundo tramo de discursos (versos 148-244) conduce a la situación que adjudica definitivamente los papeles que desde la inevitable disyuntiva «parte o ausencia de parte» reciben Aquiles y Agamenón; de esta disyuntiva surge la escisión de los caminos sobre los cuales se edifica la trama del poema. Central en este

segundo tramo es la profundización en el carácter opuesto de ambas figuras, que deja claro que la oposición ya estaba antes, si bien la aparición de Crises ha producido el efecto de arrancarla de su estado subyacente transformándola en el objeto de atención<sup>22</sup>. El carácter previo de la oposición determina su presentación progresiva en la asamblea, el lugar donde la oposición acabará mostrándose como inconciliable, es decir, como decisiva oposición. Trivial es la oposición entre dos cosas ya diferentes; la oposición relevante lo es entre entidades que, en el fondo, son iguales. La no trivialidad del enfrentamiento consiste, por tanto, en una contraposición de fondo, en una distancia que en las oposiciones que constituyen la presencia cotidiana queda siempre atrás. La extraordinaria perspectiva del poema se manifiesta de nuevo en el hecho mismo de hacer tema la escisión de precisamente estas dos figuras. La respuesta de Aquiles a la sugerida amenaza de ser privado de su propio γέρας –amenaza que, sin embargo, no le afectaba sólo a él, sino también a Áyax y Odiseo– nos dice algo sobre la irritabilidad característica de la figura de Aquiles<sup>23</sup>, pero sobre todo trae a la luz un rasgo relativo a la figura que representa la empresa común: en tanto que figura de «lo común», es decir, del ámbito en el cual se hace presente cada cosa que se hace presente, en Agamenón se expresa qué pasa cuando «lo común» se hace relevante en vez de permanecer sencillamente oculto. La tendencial distorsión de «lo común» se nota en los insultos de Aquiles, por de pronto en el adjetivo κερδαλεόφρων (verso 149), que quiere decir algo así como «que piensa en la propia ventaja», y que conecta con el φιλοκτηανώτατε πάντων del verso 122, así como con la parte «mucho mayor» (verso 167) y la avidez de «riqueza» (ἄφενος καὶ πλοῦτον: verso 171) que finalmente le reprocha<sup>24</sup>. Aquiles se distancia de esta tendencia a la acumulación y la riqueza con una amenaza que se repetirá alguna otra vez, pero de la que desde el principio se sabe que no llegará a consumarse: la posibilidad del regreso a casa. La amenaza de volver al hogar es una de las formas en que Aquiles se distancia y pone en cuestión el sentido de la empresa común en Troya<sup>25</sup>, cuestionamiento

<sup>22</sup> REINHARDT 1961, p. 47: «Zum ersten Male handhabt der Dichter das Verdeckten. [...] Vergangenheit wird aufgerissen, um das gegenwärtige Verhalten Agamemnonns in das rechte Licht zu rücken».

<sup>23</sup> Cf. la caracterización que Patroclo hace de él en 11.653s., cf. también TSAGARAKIS 1980, pp. 66/68.

<sup>24</sup> HGK, I, 2, pp. 70/71 y p. 78; en LATACZ 2003, p. 128, el vínculo de Agamenón con las cosas en tanto que suma o acumulación, por un lado, y, por otro, la distancia que frente a esta tendencia representa Aquiles, se describen diciendo que, mientras éste último «comprende» (*begreift*), Agamenón «cuenta» o «calcula» (*rechnet*).

<sup>25</sup> Sobre el significado del regreso a casa recordemos lo dicho sobre el héroe y la puesta en cuestión de su ser en la confrontación *pólemos*. Aquiles, que desde siempre ha querido apropiarse de su ser en ese ámbito, es lo paradójico del hecho de que el más héroe de todos los héroes sea justamente quien niega lo heroico. Una negación de lo heroico la encontramos en la figura de Tersites, del que, sin embargo, no esperamos otra cosa; en su caso, la negación de lo heroico es meramente externa, no expone problema de fondo alguno (cf. apartado 2.4). Por otro lado, es relevante que la primera mención de la empresa en Troya la haga precisamente Aquiles, pues la causa y el sentido

intermitente en el poema que, en este caso, conduce a que la indiferencia de Agamenón respecto a Aquiles se diga: Agamenón declara poder prescindir él («huye... de ti yo no me cuido»: versos 173-180), y arrebatarle su parte propia (versos 182-187), es decir, le niega reconocimiento a la vista de todos.

A través de la confrontación de Aquiles con la disyuntiva «parte» o «ausencia de parte» queda planteado el movimiento de la trama; por de pronto, el poema figura el vérselas con esta alternativa de una manera muy especial. Aquiles no dice nada más, sino que, dolido en su corazón, oscila y se debate (verso 189, verso 193) entre dos opciones: afirmar su papel al estilo Agamenón –esto es, en el plano de la presencia efectiva, sea sustrayendo su parte a otro o asesinando al que sustrae la parte propia– o parar la ira y definirse tomando un camino esencialmente diferente. Donde nosotros hablaríamos de la relevante «decisión» de un «sujeto» el poeta deja que una diosa descienda del cielo. Antes (cf. apartados 1.2.1 y 1.3.1) relacionábamos la condición excelente del decir homérico con la capacidad para nombrar la cosa descubriendo su belleza, su consistencia o su dios. Decíamos que la diferencia del dicente excelente frente a un dicente trivial consistía en que en el nombrar cuidado la abertura preterida en la presencia óptica se hacía notar de algún modo, y precisamente del modo inicial y primero, lo cual nos llevó a hablar de algo así como la adecuación homérica a la cosa misma. La presencia de la cosa en el decir excelente es relevante a causa de esta referencia no expresa a la abertura siempre ya dejada atrás, referencia que a veces cristaliza en ciertos recursos especiales, como por ejemplo los símiles, pero también en las figuras de los dioses. Desde esta perspectiva, cuando un dios aparece en el plano de la cotidianidad humana (y no podría aparecer en ningún otro lugar dado que la presencia cotidiana es toda la presencia, o, lo que es lo mismo, lo ontológico es distancia, miseria, nada) la destrivializa de tal manera que no sólo notamos que lo ordinario está atravesado por la ocultación de lo extraordinario, es decir, de los dioses, sino que el decir ante el cual nos encontramos es uno que diestramente dice y expone, que la mirada especial del poeta consiste justamente en ver el dios en el fondo de la cosa. La intervención de Atena conduce la situación al nivel de destrivialización profunda en el que se mantendrá a lo largo de todo el poema. Colocándose detrás, Atena le tira del pelo: nadie más la veía (verso 198); girándose, Aquiles reconoce al punto la presencia de la diosa, que irrumpe portando consigo esa extraña y terrible mirada propia de lo divino, es decir, de la no onticidad (el rechazo, la distancia). Aceptando las indicaciones de la diosa sólo visible para él, Aquiles guarda la espada (versos 219-221)<sup>26</sup>. La contención será la diferencia, y con ella sonará la disonancia entre su camino y el de Agamenón. Sin el ir con la diosa los

---

de esta empresa es una de esas cuestiones dadas por supuestas por cuya no-tematización hemos hablado de la fidelidad homérica a la cosa misma.

<sup>26</sup> Intervenciones divinas de este estilo cumplen la función de impedir la desmesura. Cuando una figura rebasa sus límites, un dios aparece para recordar que en esa dirección el punto de partida acabaría perdiéndose, cf. por ejemplo, REINHARDT 1961, p. 419: «Ein Gott greift jedesmal ein, um das, was unausdenkbar wäre, zu verhindern»; también MARTÍNEZ MARZOA 1996, pp. 125/131.

dos caminos serían sólo uno, y esto no otra cosa que la tendencia a la onticidad del reparto anterior. La contención de Aquiles plantea la tarea de poner límites a la referencia unilateral a «lo común» por parte de la figura que lo representa, a la vez que inaugura la paradoja que desencadenará el poema: Aquiles, el mejor de los héroes, no es reconocido como tal (cf. ἄτιμος en el verso 171), con lo cual un imposible desajuste entre el «ser» y la «apariencia» se pone en marcha. Por otra parte, la intervención de Atena nos vuelve a confrontar con la inaplicabilidad de nuestras categorías: ¿podemos hablar de «decisión libre» cuando el poeta introduce la figura de un dios en una acción humana? Por ahora diremos dos cosas: 1. que Aquiles reconozca algo divino que desde fuera le detiene (cuando además sólo unos pocos son capaces de reconocer la presencia de los dioses) tiene que ver con la esencialidad de su abstención para la trama del poema, y dijimos ya por qué los dioses conectaban con la excepcionalidad del canto; 2. por otro lado, esta detención es la lúcida expresión del más profundo ser de Aquiles, de eso de que él consiste en la negatividad y la ausencia (cf. apartado siguiente), de modo que la aceptación del consejo de Atena es a la vez fidelidad a su más propio ser<sup>27</sup>. A nivel de lo que nosotros entendemos inmediatamente por «decisión», Aquiles ya estaba sacando la espada (nótese la duración en la partícula ἦος y el imperfecto ἔλκετο) en el verso 194, y justo entonces –y quizás por eso– bajó (aoristo ἦλθε) Atena del cielo; sin embargo, lo insalvable entre «decisión» y «acción» es tan importante, no sólo para el descubrimiento del fondo de Aquiles, sino para la trama del poema en su conjunto, que el poeta introduce aquí, antes de que la oscilación se resuelva definitivamente en una acción positiva, la figura para él capaz de la mirada lúcida sobre la esencialidad de un asunto, esto es, la mirada del dios<sup>28</sup>. La intervención de Atena no es psicología (ni tampoco las figuras de los dioses deben ser comprendidas al margen de una interpretación del fenómeno del decir excelente)<sup>29</sup>, sino lo mismo que el vuelco que establece la estructura del poema, vuelco que asienta a Aquiles como la figura que no-actuará y preservará el dolor (verso 188), es decir, la que quedará entregada a lo negativo mismo. Que el más

<sup>27</sup> Esto es lo que algunas interpretaciones parecen querer decir cuando apuntan que las intervenciones de los dioses dependen precisamente de la «constitución libre» de cada figura, cf. SCHMITT 1990, pp. 82ss., sobre Pándaro y otros.

<sup>28</sup> Es inadecuado decir que en las palabras de Atena vence la «racionalidad» no sólo por el carácter anacrónico de este concepto, sino también porque la diosa misma le anima a descalificar a Agamenón, apoyándole en su deseo de ser compensado (versos 211-213). Lo que sí se mantiene como cierto es que el deseo profundo de Aquiles se cumple contra su impulso más inmediato, figurando el poeta la posibilidad de la mediatez a través de la intervención de la diosa Atena, cf. SCHMITT 1990, pp. 78/81.

<sup>29</sup> No siempre el problema de las intervenciones divinas conecta con eso que nosotros llamamos «decisiones humanas», sino que a veces los dioses aparecen con la sola «excusa» de realzar la acción, de otorgarle el carácter sagrado, anticotidiano y excepcional que hemos asociado con la presencia de las cosas en el *épos* homérico. Así, por ejemplo, la pira de Patroclo no arde sin más, sino que Iris va en busca de los vientos (que son vientos y, como tales, son dioses) para que sus soplos aviven la llama durante toda la noche, cf. 23.192-230.



fuerte de los guerreros se abstenga de utilizar la fuerza constituye una primera incursión en el fondo del ser de Aquiles, el héroe que, por asumir su propio ser, se sitúa en cierto modo más allá de él.

Aquiles hace algo cuando Agamenón amenaza con llevarse su parte, pero hace algo esencialmente negativo: se va. Porque no puede («no» en un sentido profundo) asesinarlo ni aceptar sin más su ofensa pública, por esta razón tendrá Aquiles que encolerizarse. Tras las descalificaciones de los versos 225-232 en las que reaparecen reproches anteriores, Aquiles jura por el cetro que sostiene entre sus manos<sup>30</sup>, estableciendo con dicho juramento los dos elementos básicos sobre los que se sustentará la trama de la *Ilíada*: la falta de Aquiles (ποθή; verso 240), y la impotencia de Agamenón ante las consecuencias de esa falta (verso 241). Lo que a partir de aquí acontezca tendrá su origen en que el representante de la comunidad ha acabado por poner en cuestión su dependencia de Aquiles, quien por su parte hacía evidente su exterioridad frente a la empresa de Agamenón, de manera que el punto de arranque de la trama es desde aquí la situación de la comunidad que se ha quedado sola tras haber arrinconado a ese que, sin embargo, es imprescindible para el éxito de su proyecto (cf. las numerosas referencias de Aquiles a su decisivo papel en la guerra en los versos anteriores, así como la mención de Héctor en el verso 242, que tiene cierto carácter proléptico). Con la retirada del mejor de los héroes el incuestionado éxito llegará a transformarse en peligro de muerte, es decir, con ella se invertirá el estado de cosas que hasta el momento funcionaba como obvio en la relación de fuerzas de aqueos y troyanos. Queda así perfilado el movimiento de la trama: por un lado, la abstención de Aquiles de la lucha; por otro, la «falta» o el «deseo» que de Aquiles sienta el conjunto de los aqueos, así como la impotencia o incapacidad de Agamenón frente a la penuria comportada por la falta. La palabra ποθή, que significa algo así como «anhelo» respecto a alguien que ha muerto o está ausente, es la manera en que Aquiles estará por de pronto presente en el primer plano del poema; la incapacidad de Agamenón mostrará a su vez la insuficiencia de la comunidad que prescinde del tipo de fuerza que Aquiles, aun siendo el arrinconado y el que se queda sin parte, o tal vez precisamente por ello, sin embargo posee. Arrojando el cetro al suelo Aquiles fortalece la irreversibilidad de su negativa; el movimiento ascendente del diálogo

---

<sup>30</sup> En la descripción del cetro es visible la tendencia característica de Aquiles a nombrar cierta dimensión siempre dejada atrás sobre la cual se sustenta aquello que tiene su vigencia actual. En este caso, el no-floreecer-ya-más la madera del cetro posibilita su estar ahí mismo, y precisamente en el papel que Aquiles le concede. La referencia a una espesura dejada atrás que, sin embargo, es constitutiva, la veíamos ya en la mención del reparto sobre el cual ya nadie, ni siquiera Agamenón, puede tener poder alguno. Por otro lado, es una marca del sello poético de la *Ilíada* describir detalladamente (cf. presentación *naiv*) algunos objetos de tal manera que la acción es sentida como brotando de ellos mismos. No repetiremos eso de que las posibles molestias que como lectores modernos puede provocarnos el detallismo homérico no hacen sino revelar nuestra incapacidad para reconocer e incluso soportar una cosa, un límite, de ahí que este tipo de expansiones sean calificadas a veces por nuestros intérpretes como «ornamentales», cf. apartado 1.2.1.

llega aquí a un callejón sin salida ante el cual ni siquiera el más diestro y capaz de los aqueos podrá nada. Es el momento de la intervención de Néstor<sup>31</sup>.

La bifurcación de los caminos opuestos se sella mediante el fracaso del intento de mediación de Néstor, el mediador paradigmáticamente exitoso<sup>32</sup>. Haciendo que sea Néstor quien fracase el poema figura la radical diferencia de los caminos: la sabiduría entera fracasa. Si se hubiese tratado de algún otro quizás podría pensarse que el motivo del fracaso era un déficit de capacidad disuasoria o un inadecuado manejo de la situación; sin embargo, eligiendo y presentando a Néstor como un mediador capaz, el poeta enfatiza que las razones de la imposibilidad de mediación no son de orden técnico-superable, sino razones de fondo<sup>33</sup>. Néstor vincula con la disputa una previsible victoria troyana (versos 255s.), anunciando que la escisión en el interior de la comunidad aquea pondrá en cuestión su fuerza como comunidad atacante. Esta puesta en cuestión será el comienzo del camino que muestre que sólo con Aquiles dentro los aqueos pueden ser los vencedores. El argumento que defiende Néstor pretende mantener el paradójico equilibrio calibrando lo justo y lo injusto de ambas posturas: Agamenón tiene derecho a una parte, pero no a costa de privar de la suya a Aquiles; Aquiles tiene derecho a quedarse con Briseida, pero es injusto que dispute con alguien de la especial posición de Agamenón, el más importante de los «reyes», importancia a la que Néstor reconoce legitimidad para tener plasmación en una parte especial (versos 277-279); a la vez, Néstor ve en Aquiles al hijo de una diosa (verso 280), así como al «gran protector» de todos los aqueos (verso 283), es decir, reconoce el carácter esencial de su fuerza para la empresa en marcha. Entre tanto, Néstor ha tratado de velar por la consistencia del héroe plasmándola en una narración acerca de la actitud de los hombres que una vez habían escuchado y obedecido su consejo; aquí, uno de los pocos lugares en el que el consejo de Néstor es desatendido, se ve ya de entrada que en la *Iliada* el problema no será la consistencia tal y como Néstor apela a ella, sino su ruptura, con todas las consecuencias que esa paradójica ruptura pueda comportar.

La mediación introducida para fracasar constituye el primer momento la «Ratlosigkeit» (REINHARDT 1961: 76) que afectará a los aqueos de aquí en adelante. Que frente a la irreconciliabilidad de la «cólera» todos los intentos humanos son vanos es algo que alcanzará su más alta expresión en el canto noveno, cuando

<sup>31</sup> REINHARDT 1961, p. 76: «Um Raum für Nestors Mahnung zu schaffen, bedarf es einer Verlegenheit, eines erreichten toten Punktes»; LATACZ 2003, p. 124: «Im Streitgeschehen ist ein toter Punkt erreicht».

<sup>32</sup> RICHARDSON 1990, p. 39: «The subsequent rejection of his advice is made all the more heinous and the inauspiciousness of his complete failure is given greater emphasis by an introduction that ironically augurs success».

<sup>33</sup> LATACZ 2003, p. 125: «Alle seine Bemühungen müssen scheitern angesichts der tiefen Unvereinbarkeit der Charaktere. Die ganze Nestorrede scheint vor allem zu eben dem Zweck hier hineingestellt zu sein, die Unversöhnbarkeit der beiden Streitenden zu zeigen». La capacidad mediadora de Néstor es fundamentada también por él mismo en su digresión sobre el pasado, esto es, en el paradigma apolagético-exhortatorio de los versos 259-274.

los aqueos más sabios y relevantes se acercan a las tiendas de Aquiles y el intento de conciliarlo fracasa de nuevo, sólo que esta vez el punto muerto no podrá seguir sosteniéndose. El círculo de la regresión épica se cierra así en la situación de atolladero que detiene y destrivializa una marcha global, es decir, en el establecimiento de la cólera a partir de la bifurcación en dos vías. Falta observar el carácter del «hacia dónde» se arranca Aquiles al distanciarse de la comunidad.

## 2.2 Aquiles o la figura de la ausencia<sup>34</sup>

Aquiles intervenía por primera vez en el relato llamando a la reunión; entonces sugería preguntar a un sabio capaz de arrojar cierta luz sobre la penuria extendida sobre los aqueos que han negado reconocimiento a Crises, una figura especial relacionada con lo divino. La solución del sabio ponía en marcha el proceso de separación que concluye en la retirada de Aquiles de la empresa común. Con los suyos se aleja hacia sus tiendas mientras Agamenón dispone la embajada para devolver a Criseida, es decir, para retribuir la ofensa al dios Apolo (versos 304-317). Con esto queda establecido para la estructura del poema el agudo contraste entre la continuación de la acción por parte de los aqueos y la interrupción de la acción por parte de Aquiles (la pasividad se sugiere ya en el «sentado» del verso 330), que es quien es en el relato a raíz de este inicial haberse distanciado. A través de diversas técnicas narrativas la ausencia de Aquiles no sólo se hará presente en un acontecer del que él ya no participa, sino que determinará el movimiento de las líneas de acción del poema. Su desaparición planteará la difícil tarea de reconocer la ocultación y la distancia precisamente como tales: el poeta deberá presentarlo no presentándolo, dejarlo estar justamente allí donde no está, es decir, entregarlo al que es su propio fondo. El camino excepcionalmente marcado de Aquiles tiene que ver con lo que desde Hölderlin podríamos llamar el «espíritu» «ideal» del poema épico<sup>35</sup>: el espíritu, la tensión entre el «tono de fondo» y la «apariencia» del poema, es precisamente la ambigua posición de Aquiles, la figura que, a pesar de ser figura, tiende una flecha hacia algo que ni es *naiv* (el tono propio de la apariencia épica, cf. apartados 1.2.1 y 1.3.2) ni es comprensible en clave *naiv*, sino que siempre queda en cierto modo más allá. El «espíritu» «ideal» conecta así con lo observado estructuralmente respecto a la dualidad de planos del poema (cf. apartado 1.3.2). La *Ilíada* presentará (o, más bien, no presentará) lo que podemos llamar provisionalmente «lo ideal» de la figura de Aquiles a través del desdoblamiento de dos planos de los cuales el poema tematiza sólo uno; frente a él, Aquiles será la cuestión del hundirse y el escaparse y, como tal, no podrá aparecer sino no apareciendo él mismo o no ocupando él mismo el primer plano del poema. En este sentido las palabras de Hölderlin: «Der Idealische durfte nicht alltäglich erscheinen». El poeta muestra a Aquiles «dejándolo retraerse» frente al «tumulto ante Troya»; sin embargo, su misma ausencia

<sup>34</sup> Algunas de las consideraciones presentadas en este apartado se encuentran en mi artículo «Aquiles e a desesperación», en *A Trabe de Ouro*, n. 69, 2007, pp. 45-56.

<sup>35</sup> En los textos de Homburg a los que nos hemos referido en el apartado 1.3, el tono *idealisch* tiene que ver con la ruptura del carácter de naturalidad, presentabilidad, detallismo y realidad del tono *naiv*; en el género épico este tono media entre los otros dos (es decir: el tono «ideal» del *Geist* del poema media entre el tono *naiv* y el tono *heroisch*), es, por tanto, aquel en el que el poema se demora dada la colocación de los tonos constitutiva del género *épos*, cf. capítulo IX.

«pone tanto más en la luz los raros momentos en los cuales el poeta lo deja aparecer ante nosotros». Por esto Aquiles es el «*enfant gaté* de la naturaleza»<sup>36</sup>.

Una vez que los caminos se bifurcan, en la vía de Agamenón y el ejército principal se disponen tres líneas de acción paralelas: 1. el envío de la embajada a Crisa, 2. los ritos de purificación en el campamento y 3. el envío de los heraldos para llevarse a Briseida de las tiendas de Aquiles. A partir del verso 348 la vía de acción de Aquiles establece la ruptura progresiva con lo aparentemente trivial de un asedio, dejando que el carácter excepcional de su retirada implique dimensiones cada vez más decisivas hasta llegar finalmente a obtener el favor de la figura que representa lo divino en su conjunto. La excepcionalidad resulta enfatizada por el sobredistanciamiento de Aquiles en el verso 349: una vez que los heraldos se han llevado a Briseida, Aquiles se aparta no sólo de los aqueos, sino también de los suyos propios, y se va a lo lejos, a la orilla del mar. En su proximidad, pero sin poder contar con él, los aqueos regresan mientras tanto a la situación de concordia con Apolo tras el cumplimiento de la embajada en Crisa (versos 430-487). Cierta disonancia subyace sin embargo a la conciliación, pues (versos 488-492):

αὐτὰρ ὁ μήνιε νηυσὶ παρήμενος ὠκυπόροισι  
 διογενῆς Πηλῆος υἱὸς πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς·  
 οὔτε ποτ' εἰς ἀγορῆν πωλέσκετο κυδιάνειραν  
 οὔτε ποτ' ἐς πόλεμον, ἀλλὰ φθινύθεσκε φίλον κῆρ  
 αὔθι μένων, ποθέεσκε δ' αὐτὴν τε πτόλεμόν τε  
 Él continuaba en cólera, sentado junto a las naves, que fluyen rápido,  
 el nacido de Zeus, hijo de Peleo, el de rápidos pies Aquiles.  
 Y no iba nunca ni a la reunión, que da brillo a los hombres,  
 ni nunca al combate, sino que sin cesar consumía su corazón  
 permaneciendo allí mismo, y sin cesar añoraba el grito de guerra y el combate.

El camino aislado de Aquiles y el reconciliado de la comunidad son las dos ramas de la bifurcación dispuesta desde el final de la asamblea para todo el poema<sup>37</sup>. La distancia del que funcionará como el segundo plano-falta de acción, por un lado, y la relación que éste guarde con el primer plano-acción por otro, constituyen los pilares de la arquitectónica del poema. Con las acciones expiatorias tanto en Crisa como en el campamento los aqueos se reconcilian con Apolo (verso

<sup>36</sup> Nos referimos a los «Brieffragmente» sobre la figura de Aquiles (FHA 14/81) que Hölderlin pensaba publicar en la proyectada revista *Iduna* sobre el año 1799.

<sup>37</sup> REINHARDT 1961, p. 84: «Da von Vers 304 ab das Ende des Streites in seine Nachwirkungen übergeht, und da es deren zwei sind, laufen hinfort zwei *Handlungen* nebeneinander her»; p. 86: «Die Wege, erst nebeneinander laufend, *trennen sich von einander* immer mehr» o «drüben die Versöhnung, die Wiedervereinigung, hier *die Vereinzelung, von nun an das Alleinstehen gegen alle*». LATACZ 1981, p. 530: «In v. 305 jedoch *gabelt sich die Handlung der menschlichen Ebene in zwei Stränge*: einen Achilleus-Myrmidonen-Strang und einen Agamemnon-Hauptheer-Strang. Die Gabelung ist Folge und erzähltechnischer Ausdruck der Entzweiung der beiden Helden» (cursivas mías).

474); la reconciliación era condición necesaria para el cese de la peste, esto es, para la continuación de la empresa en Troya; con ella se pone fin al prelude desencadenante del relato a la vez que se inicia la acción principal precisamente desde la bifurcación de dos vías y la escisión de dos figuras: por un lado, los aqueos pueden seguir con la guerra en Troya mediante el cumplimiento de las acciones indicadas por Calcante; por otro, y como resultado de este mismo cumplimiento, el mejor guerrero se queda sin su «parte». Con esta insuperable contradicción se pone en marcha la *Ilíada*, pues Aquiles, el guerrero imprescindible para el éxito de la empresa común, se queda al margen de la empresa precisamente como consecuencia de que ésta pueda tener lugar. Vemos así que en el acontecer de la empresa en la que todos tienen parte algo queda a la vez atrás, algo queda a la vez sumergido. Como ya hemos dicho, esta paradójica dualidad se expresa a nivel narrativo en un plano de acción cuyo fondo es un opuesto plano de no-acción. Las dos vías correrán paralelas desde aquí hasta, primero, el canto 9, donde se entrecruzan de nuevo para, en principio, separarse más; después, hasta los cantos 16-19, donde el cruce consiste en que la no-acción se rompe y Aquiles retorna a la comunidad de tal forma que se observa la imposibilidad de tal retorno. Tendremos ocasión de observar con más detalle en qué sentido cabe hablar de un cruce de las vías y qué significado tiene el cruce para la interpretación de los contenidos de la *Ilíada*.

Al igual que había hecho Crises, Aquiles se va hacia el mar tras sufrir la desestimación del representante de la empresa común (verso 350). Con ello se distancia no sólo de la comunidad aquea en general, sino también de sus propios compañeros mirmidones. El dolor y el sobredistanciamiento pondrán en movimiento algo que habitualmente permanece oculto e inactivo en las profundidades. El dolor es también la misma ausencia de figura que en el verso 188 tomaba su corazón después de escuchar la amenaza de ser privado de su parte; entonces bajó Atena del cielo y el dolor, en lugar de positivizarse, se preservó como auténtico dolor, es decir, como negatividad pura. Será la falta de figura del dolor la que a su vez arranque de su asiento a la única capaz de mediar tras la disputa, y su capacidad consistirá precisamente en la máxima impotencia. El sobredistanciamiento de Aquiles lleva así más lejos la destrivialización que empezaba con la petición de un extraño, y ambos, sobredistanciamiento y destrivialización, serán lo mismo que el descubrimiento de lo oculto, el desvelamiento de algo que habita las oscuras simas marinas. El desocultamiento es también el final del camino de Crises, a la vez que el silencioso epílogo de la reunión de los aqueos. En la playa aparece la figura que trae a la luz el trasfondo del brillo de Aquiles, la que habla de su origen, y, con ello, de su dolor secreto: la Nereide Tetis<sup>38</sup>, su madre. Tetis es una diosa marina cuya especial posición le permite ejercer de mediadora entre lo mor-

---

<sup>38</sup> Nereo, el anciano del mar, es padre de un grupo de diosas marinas, las Nereides. En la *Ilíada* la preeminente es Tetis que, como sus hermanas, habita en el fondo del mar. De ella se da por supuesto que indica a Aquiles las dos opciones de vida, y es ella quien en el poema intercede en su favor ante el Olimpo; cf. HGK, Prolegomena, p. 123.

tal y lo divino. En este papel se la requiere ahora, primero, por ser ella quien sabe del fondo de lo divino, esto es: de lo mortal; pero también por encarnar ella misma de algún modo los límites de lo divino, los mismos límites a causa de los cuales fue arrojada a su desafortunado matrimonio. Desde la cuestión de lo extraordinario tras lo ordinario, es decir, desde la aparición de Crises invocando la presencia del dios en lo trivial, el poema efectúa un salto desde el dios oculto-no-oculto en cada cosa a la posibilidad de patencia de lo oculto mismo. Crises despertó a los aqueos a la inquietante experiencia del dios en la tranquila marcha de las cosas; que la experiencia del dios es desmesura lo expresaba la tajante posición de rechazo de ese cuya función es velar por la tranquilidad de la marcha, es decir, de guardarla de los excesos que acompañan al intento de experimentar lo no-experimentable, de reconocer aquello que no se deja ver, es decir: el dios, la presencia del permanecer oculto. Agamenón incurría a su vez en desmesura al rechazar a Crises, y ésta era la ceguera inherente a su condición de representante de «lo común»<sup>39</sup>, ceguera cuya corrección requería una contrafigura, si bien una contrafigura especial, capaz de mostrar la ausencia como ausencia, pues sólo la distancia o el límite implicados en la ausencia podía poner freno a los tendenciales excesos de la posición de Agamenón. Haciendo de Aquiles la cuestión central el poema problematiza la custodia de «lo común» en cuanto el paradójico intento de custodiar lo que siempre se escapa, de establecer una figura de la ausencia misma. Al distanciarse tanto de la comunidad como de los propios, Aquiles se transforma de algún modo en la contrafigura, en la quiebra de la marcha de la empresa, quiebra que el relato mostrará como indisimulable e imprescindible, es decir, como el sentido de fondo del proyecto aqueo. La conexión de Aquiles con lo oculto-pero-no-disimulable suena tras los trazos (la playa, el dolor, la lejanía, etc.) que preparan el extraordinario encuentro entre madre e hijo, las dos caras de un mismo destino. Tetis es la diosa oculta-pero-no-ocultable, y no-ocultable<sup>40</sup> no para cualquier instancia, sino para la que representa el mayor reconocimiento y saber posibles, es decir, para Zeus.

Volvemos a los versos 351-430: mientras en la vía Agamenón se continúa el curso de las dos acciones paralelas –recordemos que la embajada a Crisa no finaliza hasta el verso 487, después se recuperaba la vía Aquiles bajo la figura de la falta de acción–, la vía de la escisión de Aquiles consiste por de pronto en el llanto (verso 349, verso 357) y la mirada (verso 350) que se pierde a lo lejos, trazos que suscitan de nuevo la presencia del plano divino en el humano. Aquiles suplica íntimamente a una diosa que «como la bruma» emerge del mar, que casi se confunde ella misma con bruma, con nada, pero que, a pesar de todo, será la única

<sup>39</sup> A diferencia de la obcecación de los troyanos, que es la obcecación que precede al hundimiento, «bei Agamemnon haftet der Betrug an seinem Rang und Amt. Was ihm widerfährt, ist Königstrug» (REINHARDT 1961, p. 302).

<sup>40</sup> Del anciano Nereo dice Hesíodo que es *apseudés*, que no-distorsiona, y *alethés*, que no es ocultable ni está oculto, cf. DETIENNE 2004, pp. 77ss..

capaz de arrancar el tono esencial que subyace al porqué Aquiles desaparece tan pronto del relato.

En la *Ilíada* aparece como diálogo entre el dios y el mortal eso que nosotros tal vez esperaríamos bajo la forma de un monólogo. Tetis actúa en cierto modo como espejo de lo que nosotros llamaríamos el «sí mismo» o la «interioridad» que Aquiles desvela en la distancia. Esta marca monológica se repetirá en casi todos sus discursos, cuyos contenidos nosotros tenderíamos a calificar de más introspectivos y poéticos en relación a los de otras figuras<sup>41</sup>. Por esta razón, Aquiles no empieza relatando a su madre el conflicto con Agamenón, sino haciendo referencia a lo más constitutivo de su ser (su muerte) como la razón por la cual se le debe reconocimiento, es decir, ser. Las primeras palabras de Aquiles no son: Agamenón se ha llevado mi parte del botín, y esta ofensa tiene que ser compensada. Es cierto que dirá algo así, pero lo inicial no es la descripción de lo sucedido, sino un conocimiento cuya exposición es posible precisamente en la proximidad de la madre y en la visión de sí mismo en sus ojos. El verso 352 dice<sup>42</sup>:

μη̄τερ ἐπεὶ μ' ἔτεκές γε μινυθᾶδιόν περ ἔόντα  
Madre, puesto que me diste a luz, aunque sólo para una vida breve<sup>43</sup>

Con Tetis emerge el saber que atraviesa a Aquiles hasta lo más hondo de su ser; el camino al margen de la reunión y del combate ha conducido al relato hacia esta fugaz aparición de lo desacostumbrado<sup>44</sup>: por de pronto, Aquiles aparece como el que asume de antemano la brevedad de su propia vida. Si hubiese permanecido dentro de la comunidad, pisando seguro sobre el camino recto de las cosas, tal vez este saber no hubiese salido a la luz; sin embargo, el conflicto con Agamenón lo ha desviado tanto de la reunión como del combate, es decir, de los posibles

<sup>41</sup> OCD, s.v. *Achilles*: «But what makes Achilles remarkable is the way in which his extreme expression of the 'heroic code' is combined with a unique degree of insight and self-knowledge». MARTIN 1989, p. 196: «Achilles' "voice" is unique, resembling as it does that of the gods and the poet». De forma especialmente visible en el canto noveno, en los discursos de Aquiles los límites entre la diégesis y la *mimesis*, entre la voz del narrador y la voz de la figura, parecen querer desdibujarse, y esto por lo mismo que él es —como más tarde apuntaremos— el centro ausente del poema.

<sup>42</sup> Se trata de la invocación de Aquiles antes de que Tetis emerja de su asiento marino, cf. REINHARDT 1961, p. 86: «Vor den Augen der Mutter überschaut der Vereinzelte sein Schicksal, von der Geburt an bis zu seinem nahe bevorstehenden Ende».

<sup>43</sup> Aunque no quede del todo reflejado en la traducción aislada del verso, seguimos el sentido de la lectura propuesta por KIRK 1985a, p. 89: «The disposition of γε and περ suggest the meaning to be as follows: 'since you, a goddess, bore me, Zeus ought to have guaranteed me honour — especially since my life is short', rather than simply '...since you have borne me to have a short life'».

<sup>44</sup> Recordemos que así se recuperaba la vía de Aquiles tras el regreso de la embajada a Crisa (versos 490-492); el pasaje refuerza la interpretación de la ausencia de Aquiles como un apartamiento de la vía usual, producido a costa del dolor y la miseria. Para nosotros, modernos, que desde siempre nos movemos ya sobre la situación de olvido de cierto haber sido arrancados, la comprensión del desgarramiento del camino de la desvinculación constituye un esfuerzo por entender lo otro de nosotros mismos.



ámbitos del conducirse humano, y en este desvío aparecerán cosas que quizás estaban antes, pero que, en cualquier caso, permanecían ocultas. A través de la distancia que se desvía de los ámbitos fundamentales de realización del hombre (es decir: de todo ámbito) se perfila el saber especial del que hasta ahora no sospechábamos que conectase con Aquiles más allá de su compromiso con Calcante. Constatábamos a propósito de eso que Calcante habitualmente «veía» cierto carácter global; aquí ocurre de nuevo lo mismo: el saber de Aquiles es global, demasiado global tal vez, y, como en el caso de Calcante, esencial y radical, pues aquello de lo que sabe no es sino la condición de la propia vida, porque su figura reposa sobre un saber de la propia muerte. Como el «entre» de las aves y la distensión «tiempo», aquello que Aquiles ve en los ojos de la madre no es nada más que una quiebra y un rechazo. Este saber que no es de cosas, sino que tiene que ver más bien con la pregunta por el «ser» o el «en qué consiste» que las cosas sean, funciona en su discurso como presuposición de una súplica. Los argumentos de la petición de Aquiles son así unos argumentos especiales: en primer lugar, su origen divino; conectando con ello, su saber la propia muerte. Ambos son las dos caras de algo común a lo cual resulta esencial permanecer como cuestión dejada atrás, es decir, como un transfondo que suena desde lejos en la presentación de los contenidos del poema. Tal vez nos veamos conducidos a preguntar por qué la *Iliada* calla respecto a las cuestiones que a nosotros nos parecen decisivas, por qué sólo muestra el fondo de Aquiles de manera velada y fugaz. Sólo podemos conectar lo que nosotros, modernos, después de un análisis fenomenológico, llamamos «fidelidad a la cosa misma» con la visible consecuencia homérica con que el objeto de la atención sea siempre la cosa, mientras que el intento de referencia a algo así como el «ser» de cada cosa, por el contrario, comporta suspensión y pérdida tanto del ser de cada cosa como del ser mismo. Cuando una cuestión es cuestión de fondo, decirla es decir lo que no se puede decir, es desmesura, la cual, aunque en algún momento sea ciertamente la búsqueda de cierto género poético, en Homero no constituye todavía la tarea; su meta es decir enfáticamente las cosas, es decir, decirlas atendiendo a su ser, viendo en ellas el brillo oculto de los dioses. Esto no significa que la cuestión de lo no-decible y lo no-presentable no forme parte del *épos* homérico; en tanto que decir excelente su tarea lo incluye de algún modo, pero este modo es el modo inicial de mencionar el fondo de sentido de la presentación, es decir, es el silencio, más aún, el silencio relevante. En este sentido, la *Iliada* no tematiza asuntos como el porqué Aquiles tiene que morir pronto, pero el «no» expresa la relevancia de la ausencia de mención, es decir, significa que ahí suena cierta dificultad insuperable que el poeta reconoce como dificultad y hace patente lo máximamente posible como lo que en el fondo es: callejón sin salida, aporía irresoluble. En el encuentro de Aquiles con Tetis los detalles de la figuración (el mar, el llanto, la caricia de la madre, las palabras, etc.) suspenden la acción sugiriendo la distancia capaz de decir a través del silencio la cuestión esencialmente no-dicha de la muerte pronta. Poco después Tetis retoma la condición subyacente a la presencia de Aquiles en el poema, y lo hace precisamente como alguien que tiene buenas razones para comprender su dolor (versos 413-418):

τὸν δ' ἡμίβητ' ἔπειτα Θέτις κατὰ δάκρυ χέουσα·  
 ὦ μοι τέκνον ἐμόν, τί νύ σ' ἔτρεφον αἰνὰ τεκοῦσα;  
 αἶθ' ὄφελες παρὰ νηυσὶν ἀδάκρυτος καὶ ἀπήμων  
 ἦσθαι, ἐπεὶ νύ τοι αἴσα μίνυθ' ἀπερ οὗ τι μάλα δὴν·  
 νῦν δ' ἅμα τ' ὠκύμορος καὶ οἴζυρος περὶ πάντων  
 ἔπλεο· τὼ σε κακῇ αἴσῃ τέκον ἐν μεγάροισι.

Y luego le respondió Tetis, vertiendo lágrimas:

¡Ay de mí! ¡Hijo mío! ¿Por qué te crié y di a luz cosas terribles<sup>45</sup>?

Ojalá junto a las naves sin lágrimas y sin penas

te sentases, pues tu parte es ciertamente breve, en absoluto larga.

En este caso, sin embargo, a la vez de muerte pronta y desgraciado sobre todos ya eres; así, para una malograda parte, te di a luz en casa.

Las palabras de Tetis sugieren cierta conexión entre el suceso-μῆνις y la *parte* propia de Aquiles, pues la desgracia, la tortura de su corazón, va «junto con» (verso 417) la condición del morir pronto. En la Introducción decíamos que la palabra αἴσων era el tiempo de vida en cuanto tiempo concedido, finito, entregado esencialmente a un cierre, cierre por el cual advenía la figura total de la vida, advenir que era esencialmente muerte, es decir, término, final. En estos versos la palabra αἴσα, que significa, como μοῖρα, «parte», «lote» o «porción», se refiere al tiempo de vida en cuanto el lapso de tiempo que le ha sido otorgado a Aquiles, es decir, su vida contemplada en tanto que totalidad cerrada, su tiempo en cuanto distensión, trecho o distancia. Las tres palabras contienen una referencia al término constitutivo de la presencia: μοῖρα significa «parte» en el sentido de «adjudicación», pero también muerte y destino: μόρος, una variante de μοῖρα que puede referirse a la muerte misma<sup>46</sup>, de manera que aquello por lo cual uno recibe su

<sup>45</sup> El *ainá* del verso 414 se puede interpretar: «entweder adverbial (‘auf schreckliche Weise geboren’) [...] oder als Akkusativ des Ergebnisses: ‘etwas Schreckliches geboren’»: HGK, I, 2, p. 143. Terrible es la diosa que engendra lo terrible que subyace a la belleza de Aquiles; la que engendra y lo engendrado comparten el mismo rasgo, de modo que el verso podría decir a la vez algo así: «¿Por qué te crié, yo, madre infeliz?»; así en LATACZ 1995, p. 49. Por su parte, Schade-waldt traduce enfatizando la desgracia a la que Aquiles está abocado precisamente por ser quien es: «O mir, mein Kind! Was habe ich dich aufgezogen, zum Unheil geboren!»; mientras que Latacz traduce en otro lugar (HGK, I, 1, p. 27): «Weh mir, mein Kind! Was nährt’ ich dich? Zum Leid hab’ ich geboren!», enfatizando de este modo la desgracia desde el lado de la madre; REINHARDT 1961, p. 370, traduce «Unheilsmutter», y lo conecta con el *dysaristotókeia* de 18.54, que quiere decir algo así como «la más desgraciada madre del más desgraciado héroe», o, como traduce Reinhardt: «Unglücks-Helden-Mutter».

<sup>46</sup> *Móros* y *moîra* son sustantivos relacionados con el verbo *méro*, *meíromai* que significa algo así como «adjudicar, conceder parte», y, en las voces correspondientes, «tener parte, recibir adjudicación». El pensamiento subyacente parece ser el siguiente: todo lo que es, para ser, tiene que ser algo determinado, diferenciado, esto y no aquello; *móros* y *moîra* son así la determinación (el ser esto y no aquello) a la que subyace un reparto (el ser mismo); ambas nos remiten a la noción de finitud y ser irreductible de la que en otros contextos hemos hablado.

«ser» (obtiene su «parte», su vida), es a la vez aquello que le pone límites, es decir, es su muerte. La clara mirada de los dioses descubre en el hombre al ser que desde antiguo –con arreglo a su constitución– está entregado, desde su nacimiento, ya a la muerte (cf. por ejemplo las palabras de Atena sobre Héctor en 22.179), el ser que desde siempre se encuentra ya remitido al *μῦρσιμος ἦμαρ*: «el día de la muerte», que es «el día del destino», la última posibilidad. Y si *μοῖρα* es en principio la parte y la parte que uno recibe un reparto, para el hombre el reparto que es la vida misma le concede en todo caso el privilegio, terrible e inalienable, de una porción definitiva. En el caso de Aquiles, el tener-que, la imposición que es la muerte, es a la vez su apuesta más propia: su muerte es rápida, su parte es breve, porque él mismo así lo ha querido, de forma que con la palabra *αἴσα* se menciona la apuesta única y definitiva que hace de Aquiles el que es, es decir, en la cuestión de la parte está en juego su existencia propia, la gran línea de su vida, su destino<sup>47</sup>. La insólita mención de la parte definitiva del reparto a secas concuerda con lo insólito del diálogo entre madre e hijo, diálogo que tal vez nosotros nos inclinaríamos a conectar, y tal vez no sin razones, con lo que después será el monólogo. Lo que une al mortal con la diosa hasta lo más profundo aparece en el diálogo como el saber de la muerte. Tetis la alberga en su interior por pertenecer a esa generación de dioses ajena al reino de la presencia olímpica, pero también por su desafortunado matrimonio con un mortal. Aquiles está marcado por ella debido a su expresa renuncia a la posibilidad de una vida larga y feliz. Su apuesta resulta del originario haberse encontrado en una encrucijada de caminos: por un lado, el camino de la vida larga y quizás feliz, pero plana y gris en el fondo; por otro lado, el camino de la vida breve y dolorosa, pero brillante y, en cierto modo, imperecedera –«genial», diríamos nosotros–. El primer camino es la apuesta (o quizás la falta de apuesta) cotidiana de los hombres; por él éstos se orientan, alcanzan metas, éxito, permanecen en el interior de la comunidad, etc.. Es el camino sólido y recto frente al cual la apuesta de Aquiles constituye un desvío por una senda escarpada y difícil en la cual, más que orientarse, uno se desorienta, y más que alcanzar metas, uno fracasa y no logra nada; esencialmente es el «otro» camino, el camino de la lejanía y la ruptura. El desvío tiene que ser el «otro» de dos caminos porque la vida que hace explícito su consistir en muerte, la vida que asume radicalmente la muerte, es insolencia, es *hýbris*, por más que la *hýbris* sea en el fondo inherente a la condición del hombre. La muerte es el sentido de la vida de todos los mortales, y precisamente por ser sentido (horizonte, fondo) es lo que no se tematiza nunca; asumirla es en todo caso un anticiparse o adelantarse a que excluya la presencia efectiva, de ahí que tematizar la muerte sea tematizar lo no-

<sup>47</sup> El adjetivo *okúmoros* aparece en otras ocasiones vinculado también al destino de Aquiles. Tetis lo repite en 18.95 sin lamentos: Aquiles se enfrenta ya al morir pronto, y el auténtico hacerse cargo de la muerte ocurre con los ojos abiertos y sin disimulo, tal y como él mismo hace saber a aquellos que mueren a sus manos. Aceptando la muerte del hijo, Tetis acepta a la vez su propio destino como la figura que, siendo ella misma inmortal, tiene que asumir la incapacidad frente a la muerte, idea que el poema expresa en su rol de madre infeliz y protectora impotente.

tematizable, pues muerte es sólo ruptura, hundimiento, nada. El reverso del ser-sobre-todo-mortal de Aquiles (y, con ello, de su belleza) es, así lo dice Tetis, ser el más desgraciado de todos (Aquiles es ambas cosas: ὠκύμορος καὶ οἰζυρός<sup>48</sup>: verso 417). Miseria y desgracia pertenecen esencialmente a la apuesta de Aquiles, que tiene que ser experimentada como dolor y perder pie justamente por ser la «otra» de dos opciones, y esto no sólo por lo desacostumbrado, sino también por consistir en la asunción de lo que en todo caso ya era, es decir, por ser la distancia que posibilita el reconocimiento de algo que es *lo mismo* para todos. La distancia que reconoce la muerte es la misma distancia que encontrábamos en el saber global que a través de Calcante y las primeras palabras a la madre hemos asociado con Aquiles; era, por otro lado, la separación frente a los dos ámbitos fundamentales de la actividad del hombre: la reunión y el combate. El carácter radical de la distancia, su carácter interno, es puesto de manifiesto en el poema dándole a ésta un reverso: en tanto que distancia que descubre no ya cosas sobre el camino recto, sino algo que resulta ser lo mismo (el mismo sentido o la misma condición para todos los mortales), el alejamiento de Aquiles tiene que ser a la vez el desarraigo, la miseria y el dolor que Tetis lamenta al contemplarlo.

Desde el propio dolor Aquiles ve la propia muerte; la muerte es, por otro lado, la visión de los despiertos<sup>49</sup>, y éstos son quienes, como él, se han quedado fuera, fuera del sueño del común de los mortales o fuera del camino por el cual el representante guía y conduce a la comunidad. Ellos son los capaces del dolor y los que propiamente mueren. En estos versos confluyen los dos aspectos que hacen de Aquiles una figura: la distancia y la visión que de ella surge. Tiene que ser horror, como horror fue el deslumbramiento ante la diosa, pero no cualquier horror, sino el que funda la complicidad entre madre e hijo y el capaz de transformar el temor en asombro ante el dios (verso 199). Pensemos por un momento en el «amor» de Antígona<sup>50</sup>, que nace precisamente de la expulsión y separación que ella reivindica como acciones propias. La cotidianidad, la permanencia en el ajuste de su hermana Ismena se distancia de la terrible acción que, a través de la muerte, conduce al amor; el «amor», la «comunidad» (φιλία) que Antígona invoca, es precisamen-

<sup>48</sup> οἰζυρός es un adjetivo derivado del sustantivo οἰζύς. LSJ s.v. traduce el sustantivo por «desgracia, miseria» (*woe, misery*) y el adjetivo como «desgraciado, miserable» (*woeful, miserable*). DELG s.v. señala la derivación tanto del verbo οἰζύω («llorar») como del sustantivo οἰζύς a partir de la exclamación de dolor οἶ, en el primer caso a través del sufijo -ζω, como el caso de δικάζω; en el segundo, mediante la υ larga, como en el caso de ἰσχύς.

<sup>49</sup> Heráclito B 21: «Muerte es cuanto vemos despiertos, cuanto (vemos) durmiendo (es) sueño» (traducción de MARTÍNEZ MARZOA 2000a, p. 44). El sueño es la visión cotidiana que no se hace cargo de lo «común», sino que logra *algo para sí*; desde esta perspectiva podría aclararse la determinación del camino que hemos descrito como el de Agamenón: él es quien se queda con una parte para sí mismo. Por el contrario, siguiendo la ilustración, Aquiles es quien se hace cargo de la muerte (lo «común»), es decir, el verdaderamente capaz de perder la parte propia y quedarse sin *nada*, con todos los problemas que ello implica.

<sup>50</sup> Verso 523: ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφην (citamos según la edición de Lloyd-Jones y Wilson).

te lo otro respecto al ámbito de Creonte, quien, manteniéndose en la distinción, la ley y la separación, tiene que pasar por alto la unidad de fondo. Contra poniéndose al camino que afirma en el plano de las distinciones legales, el camino de Antígona muestra, precisamente porque se encamina hacia lo otro, a qué suena el mundo de Creonte cuando, al final, se queda solo, y el sonido será horror, pero horror que no comporta comunidad, el horror vacío del que sobrevive sin sentido. A diferencia de lo que ocurre en la tragedia, la mención de la entrega de Aquiles a lo extremo y definitivo (lo superlativo, la muerte) aparece en la *Ilíada* de forma velada y en circunstancias especiales; por lo mismo, su muerte no aparece en el relato sino como la ausencia en la que el poeta lo mantiene cuidadosa y sigilosamente, situándola a la vez en el centro del poema. Dejando que la falta de acción misma (no-)actúe la *Ilíada* es consecuente con que la experiencia del no-ser es en todo caso no-experiencia, fracaso y negatividad.

En el ataque verbal a Agamenón las descalificaciones mostraban indirectamente eso que Aquiles no era. Así, por ejemplo, el insulto «cara de perro» del verso 159 o el reproche «eso para ti parece ser la muerte» en el verso 228 enfatizan la alienidad de Agamenón frente al escaparse constitutivo de la presencia<sup>51</sup>. En tanto que representante de la empresa común, Agamenón incurría en la injusticia (*adikía*) implicada en que «lo común», la «justicia» (*díke*) adquiriera una figura determinada (recordemos la estructura *díke-adikía-díke* introducida por el preludeo); y es a través de él que se plantea el problema de cómo aparece la marcha común una vez que ha tomado aisladamente una figura. Agamenón no hace nada especial en el poema, todo lo que con él ocurre se debe sencillamente a que es quien detenta algo así como «el poder». En el canto 16 Aquiles describe esta posición diciendo que Agamenón es alguien que va por delante del poder (verso 54). El verbo que define aquí su actividad es *προβαίνω*, algo así como «ir antes, avanzar, estar por encima», de donde: «traspasar, exceder». La forma verbal es estativa, de manera que no se menciona una actividad puntual, sino aquella que habitualmente realiza; Agamenón es, por tanto, alguien que normalmente va por delante de algo o traspasa algo. Eso frente a lo cual la actividad de Agamenón es distancia es el *κράτος*, el «poder» en la medida en que éste es un manejar que discierne el ser de la cosa; por tanto, el «discernimiento», por tanto, el «ser» (cf. lo dicho sobre el «reunir» como discernimiento y comparecencia del ser de cada uno). Lo fundamental reside en el hecho de que la posición que pretende la custodia de la *díke* incurre por ello en *adikía*, pues la custodia de la marcha común suprime en cierto modo su estatuto «común», trasladándola así a un plano donde «lo común» a reconocer desaparece y en su lugar surge algo muy distinto. Conse-

<sup>51</sup> Al pisar seguro (el habérselas con las cosas atemático) en el que las cosas son realmente lo que son le es inherente un seguir o una insistencia. Esto va en consonancia con el sentido del fragmento de Anaximandro: *διδόναι γὰρ αὐτὰ δίκην καὶ τίσιν ἀλλήλοις τῆς ἀδικίας*. Las cosas, precisamente en cuanto *son*, se afirman y prevalecen, y por esto mismo tienen a su vez que ceder y desistir, renunciar a la presencia, que en efecto implica afirmación por parte de la cosa. En esto consiste el «dar pago» o «dar justicia» «desde la injusticia».

cuentemente con esto, Agamenón es dentro de la empresa quien, pretendiendo guiarla y representarla, más se engaña y se equivoca respecto a ella, más incapaz es a la hora de ver el trasfondo de la empresa. Para la figura de la quiebra de la marcha global, esto es, para Aquiles, Agamenón tiene mirada de animal en la medida en que lo propio de ser-hombre es la referencia a lo que en el camino recto queda atrás. Agamenón, esto es, «lo común» llevado a figura, olvida que la presencia es advenir-a-presencia, y, por esta razón, es necesario que frente a él esté Aquiles, la contrafigura de esta tendencial onticidad de «lo común», el capaz de ver la muerte tras la tranquila presencia de las cosas.

Antes hacíamos referencia a la cuestión doble del «ser»: ser es «ser...» y lo que en «ser...» queda atrás. Aquiles desaparece del relato para recordar que el camino recto de las cosas se sustenta sobre el apartar de sí algo, sobre el mantener oculto algo que, por ser cuestión relacionada con el ser en vez de con las cosas, no es sino pura ruptura. El desvío es, sin embargo, la comprensión del que ha visto: recordemos la dualidad de caminos en el poema de Parménides, donde el camino de la *aletheie* consiste en romperse siempre de nuevo en el plano de la *dóxa*, y ello precisamente a causa de la escisión en el seno de la *aletheie* misma, esto es, de la ruptura del no-ser al cual el pensador ha de no-prestar atención. El canto primero de la *Iliada* plantea la tarea de mostrar que la marcha de las cosas se sustenta sobre algo que, siendo esencialmente desaparición y ausencia, resulta absolutamente necesario, si bien la patencia de su necesidad coincide necesariamente con su pérdida. Por esta razón, para evitar el monopolio del hacer aparecer, el poder de Agamenón tiene que tener enfrente la figura de Aquiles; por otro lado, y precisamente porque el no-ser tiene carácter de pura ruptura, el brillo mismo de Aquiles reclama tanto su desaparición como su muerte pronta, pues un exceso de belleza (esto es: de comparecencia del dios, del ser) es desmesura, y, como hemos visto, Aquiles es entre los héroes el más fuerte y más divino<sup>52</sup>.

Ya adelantamos que el canto noveno trae otro punto muerto en el curso de la acción: tampoco aquí los aqueos avanzan nada en sus propósitos, pero el poeta logra mostrarnos el auténtico carácter de la cólera a través de la imposibilidad de reconciliarla. En el rechazo aparece la diferencia, al igual que el saber que no es de cosas comparece sólo en la ruptura con todo saber óntico y el ser sólo en el hundirse las cosas. Esto conecta con otra de las caracterizaciones que Aquiles hace de Agamenón, esta vez frente a los heraldos, y que es paralela a los versos con los que el poeta introducía la especialidad de Calcante: si Calcante sabía manejarse con la distensión «tiempo», aquí a Agamenón le es negada justamente la capacidad «saber proyectar» (verso 343) esa distensión, es decir, se hace notar su carencia de «Weitblick» o su «Kurzsichtigkeit» (LATA CZ 2003: 126), lo cual no es sino un modo de expresar su apego a las cosas y su descuido de lo que en ellas está pero no aparece. En el apartado anterior mencionábamos ciertos reproches relativos a la avidez de riqueza y ganancia; tal vez resulte interesante aludir a dos lugares del *corpus* griego donde la riqueza aparece sometida a una restricción; el

<sup>52</sup> Cf. nota 13 de la Introducción.

primero es un fragmento de Safo (frg. 148 LP), que dice algo así como que la «riqueza» «sin brillo» no es un buen huésped; el segundo son unos versos de la segunda oda olímpica de Píndaro (versos 53ss.) que sirven como introducción a cierta problemática a la que enseguida aludiremos, y que, en paralelo al fragmento de Safo, expresan la mencionada restricción hablando de cierta «riqueza» «adornada con excelencias», donde la palabra que antes traducimos por «brillo» y la que ahora traducimos por «excelencias» es la misma, a saber: *areté*<sup>53</sup>. La *areté* es aquello por lo cual la riqueza tiene un límite y la presencia de las cosas acaba encontrando en todo caso una restricción, un porvenir que no es otra cosa que muerte. La problemática así introducida es precisamente la del conocimiento de esta brecha que limita la presencia, el saber de un brillo cuya irreductibilidad tiene que ver con que la impenetrable oscuridad de la muerte (el conocimiento de *tò méllon*) es su fondo. En tanto que figura de antemano abierta a un porvenir que es muerte, Aquiles expresa en sí mismo la excelencia que pone límites a la insistencia de Agamenón en la pura presencia, por más que también para él tenga que cumplirse el que la extrema osadía del hombre, su ardiente riqueza, termina siempre en muerte; el que la virtud sea a la riqueza lo mismo que la muerte a la presencia.

Decíamos que el enfrentamiento de Aquiles con la muerte no se tematiza en el poema, sino que aparece sólo en ocasiones especiales que, además, sólo aluden, no tematizan; del enfrentamiento no surge, por tanto, el movimiento de la trama, aunque, por otro lado, éste no es inteligible sin aquél, pues, como vemos, a la hora de explicar su retirada Aquiles no empieza relatando la disputa por la cautiva, sino que trae a la luz un fondo que ya estaba, pero al que era esencial no ser dicho. La disputa asentó a Aquiles como el brillante y excelente guerrero que rompía con su papel, constituyéndose a través de la ruptura en la figura central del poema. Néstor reconocía la necesidad de su fuerza para el éxito de la empresa, pero no conectaba la fuerza con su opuesto, ni sabía nada de la armonía entre ambos. Sobre la relación del máximo brillo con el más rápido precipitarse en la muerte se sustenta la figura de Aquiles; su petición a Tetis empezaba con el otro lado de su fuerza en la medida en que exponía la gravedad de la ofensa de Agamenón haciendo referencia no a su sobresaliente papel como guerrero, sino a su excesiva inclinación hacia la muerte. En otras palabras: junto al mar y frente a la madre Aquiles hace el tránsito de la cuestión de la «estima» a la cuestión de la «parte» que es «destino». Porque el final está siempre en el principio, el nacimiento de Aquiles anuncia la muerte que le corresponde, un nacimiento que procede del matrimonio forzado de Tetis, cuyo poder exclusivo presupone la misma cuestión que subyace tanto al porqué de esa boda como al porqué de la muerte pronta de Aquiles. Sobre este punto volveremos más adelante.

Tras la visión retrospectiva de los versos 365-392 Aquiles da por hecho la capacidad de su madre para interceder en su favor ante el Olimpo. Las razones para su absoluta confianza en el poder de Tetis se fundamentan a través de la alu-

<sup>53</sup> Cf. SCHADEWALDT 1978, pp. 171s., WILLCOCK 1995, pp. 151s., MARTÍNEZ MARZOA 2006, pp. 46/50.

sión a cierto servicio pretérito que convierte a Zeus en deudor ante Tetis. Haber prestado cierto servicio a Zeus legitima a la diosa para solicitar ahora su compromiso con la cuestión que liga los destinos de madre e hijo. Si el servicio prestado por Tetis alude al mantenimiento del reinado de Zeus, la ayuda ahora requerida tiene que ver con el reconocimiento de lo excepcional de la figura de Aquiles, y está por ver si ambas cosas no son dos lados de la misma cuestión. El motivo de desatar a Zeus de las ligaduras con las que los otros dioses lo atraparon (versos 396-406) expresa lo mismo que la obligada unión de Tetis con un mortal, es decir, sugiere los límites que afectan a la soberanía de Zeus: gracias al compromiso de Tetis con la muerte se salvó el peligro de que surgiese una nueva raza de dioses<sup>54</sup>, compromiso que ahora funda la capacidad que Aquiles solicita como cien por cien eficaz frente a Zeus, el dios que, para mantenerse como tal, tiene que ceder ante lo otro. Tanto la fuerza de Tetis como su extrema debilidad surgen de lo mismo: por haberse visto conducida a salvaguardar el reinado de Zeus mediante el infeliz matrimonio con un mortal Tetis está en condiciones de reclamar cosas a Zeus y así ayudar a Aquiles; a la vez, ella misma es impotente frente a la muerte de su hijo, que no puede ni aplazar ni eliminar. Por otro lado, el conflicto entre Aquiles y Agamenón se clarifica en cierto modo desde la consideración de la distancia de Tetis respecto a Zeus: en ambos casos se trata de recordar el poder de los ausentes precisamente en cuanto ausentes, esto es: el poder que consiste en impotencia<sup>55</sup>. El discurso siguiente de Tetis confirma la bifurcación de la acción en dos líneas paralelas<sup>56</sup>. Ella dice (verso 421-422):

<sup>54</sup> Tetis se casa con Peleo atendiendo a una profecía según la cual el futuro hijo de Tetis será más fuerte que su padre, es decir, el matrimonio entre una diosa ajena al reino olímpico y el representante de la generación dominante desquiciaría el orden vigente. La boda celebra precisamente el impedimento de que eso ocurra y, por tanto, la continuidad del reinado de Zeus (cf. capítulo VIII), de ahí que el ser nacido de este matrimonio sea un modo de expresar los límites que afectan a la soberanía olímpica. SLATKIN 1991, pp. 70/84, utiliza fragmentos de Píndaro y Esquilo para iluminar la «oscura referencia» en la *Iliada* al porqué de la imposible unión de Tetis con Zeus, sosteniendo que (p. 83): «the central element in the structure of Thetis's mythology, common to its representations in both *Isthmian 8* and *Prometheus Bound*, is the covertness of her power; it is a secret weapon, a concealed promise, a hidden agenda requiring discovery, revelation. It is precisely this covert, latent aspect of Thetis's potential in cosmic relations to which the *Iliad* draws attention as well, both exploiting and reinforcing it as *allusion*».

<sup>55</sup> SLATKIN 1991, p. 17: «The *Iliad*'s presentation of Thetis [...] is of a subsidiary deity who is characterized by *helplessness* and *impotent grief*. Her presentation of herself [en 18.54-62, pasaje que la autora reproduce] is as the epitome of sorrow and vulnerability in the face of her son's mortality», también pp. 82s.: «the epic shows her to us as at once weak *and* powerful: subsidiary, helpless, but able to accomplish what the greatest of the heroes cannot and what the greatest of the gods cannot». Aunque ónticamente la situación ofrece el aspecto inverso, Tetis es ontológicamente débil frente a los hombres (pues no puede apartar la muerte de Aquiles), pero ontológicamente fuerte frente a los dioses (que le deben un favor).

<sup>56</sup> LATACZ 1981, p. 525: «Beide Plan-Teile sind in den Thetis-Worten 419-422 vereinigt. [...] Da der Achill-Strang durch *Aktionlosigkeit* gekennzeichnet sein muß, wird die Haupthandlung auf dem Agamemnon-Strang (und dem Götter-Handlungsstrang) verlaufen. Da aber die Funktion des



ἀλλὰ σὺ μὲν νῦν νηυσὶ παρήμενος ὠκυπόροισι  
 μήνι' Ἀχαιοῖσιν, πολέμου δ' ἀποπαύεο πάμπαν  
 Pero tú siéntate ahora junto a las naves, que fluyen rápido,  
 encolerízate contra los aqueos, y abstente del combate totalmente.

αὐτὰρ ὁ μήνιε νηυσὶ παρήμενος ὠκυπόροισι: así recuperaba el relato a Aquiles tras el regreso de la embajada en Crisa (verso 488); ahora vemos que lo así recuperado es precisamente la actitud que aquí Tetis establece como la fundamental posición de futuro en la que Aquiles debe persistir de ahora en adelante si es que su exigencia (y así el encargo a Zeus) ha de tener algún sentido. La cuestión de reconocer a Aquiles será a partir de esto la tarea de reconocer la ausencia precisamente como la más fuerte presencia; esta tarea la contemplamos formalmente a través de la dualidad de planos en la cual la vía de Aquiles funciona como el segundo plano frente a un primer plano que sólo tiene sentido como tal porque Aquiles *ya no pertenece a él y sin embargo* es constantemente reclamado por él. La indicación de Tetis establece la situación fundamental de Aquiles desde aquí hasta, al menos, el canto 19<sup>57</sup>, a la vez que confirma el carácter de distancia y pasividad del suceso-μῆνις en cuanto la acción de la falta de acción misma. Es también aquí donde se adelanta que la distancia implica un insoportable dolor que, sin embargo, Aquiles ha de soportar durante el lapso de tiempo que él mismo ha determinado en su indirecta petición a Zeus: hasta que la derrota aquea alcance las naves (versos 408-410). Tetis, que conoce la constitución interna de Aquiles, se expresa en forma imperativa porque sabe que permanecer lejos del combate es para él lo más difícil: Aquiles tendrá que abstenerse de la lucha, con todo el dolor que esa abstención supone para alguien como Aquiles; la dificultad es así la medida de la profundidad de que tenga lugar la figura de la suspensión y la distancia interna que hemos venido describiendo.

En el movimiento del poema la distancia se descubrirá como dolor e imposibilidad, primero, porque el alejamiento lo es precisamente respecto a aquello sin lo cual Aquiles no puede entenderse: la pertenencia a la comunidad y la apuesta por el *pólemos* (de ahí la inquietud con la que desde la distancia sigue los aconte-

---

Achill-Strangs für die Gesamtstruktur eben in seiner Aktionlosigkeit besteht, muß dem Hörer diese Aktionlosigkeit während der gesamten Dauer der Zweisträngigkeit stets bewußt gehalten werden».

<sup>57</sup> LATACZ 1981, p. 538: «Thetis' Anweisung ist – als Vorausdeutung einer Göttin – zugleich wieder ein Schritt innerhalb der *Bauplan-Aufhellung* des Iliasdichters. Fixiert ist damit die Grundsituation Achills bis zum T, d. h. *die Grundsituation auf dem Achilleus-Strang*», p. 542: «Aber dann, mit dem Folgenden, geht der Dichter über diesen Zeitraum [sc. los doce días de estancia de Zeus con los etíopes] verdeutlichend hinaus und *zeichnet in der aufzählenden Negation allen Agierens und in Achills Leiden daran die Grundsituation des Helden* über alle folgenden Gesänge bis zum T hinweg. [...] Eine *fundierende Prolepsis* ist es in der Tat, was hier vorliegt» (cursivas mías). Por otro lado, FRÄNKEL 1931, p. 2, apunta que los números en el *épos* tienen carácter típico, es decir, muestran una apariencia de precisión que, en realidad, no es más que un modo de enfatizar la larga duración de un acontecimiento; no hay que tomárselos cronológicamente ni utilizarlos como base para cálculos de ningún tipo.

cimientos en el campo de batalla en 11.599-617); en segundo lugar, porque lo difícil de mantenerse en la distancia acabará en la frustración más dura (Aquiles no podrá controlar la inquietud, y este error será definitivo); con todo, los aqueos llegan a comprender a través de la penuria que sin Aquiles están perdidos. La indicación de Tetis prepara así el camino de reconocimiento de la dependencia de Aquiles por parte de la comunidad: Aquiles tiene que ser visible permaneciendo invisible, actuar manteniéndose en la falta de acción, aparecer precisamente desapareciendo. El cumplimiento de su reconocimiento será, sin embargo, la ruptura de la cólera, la tragedia como disonancia y finitud.

### 2.3 Zeus o el conflicto interno

La intervención de Tetis desplazaba el problema del reconocimiento de Aquiles a un ámbito que ya no era ni el combate ni la reunión, los lugares donde se asigna a cada hombre su ser, sino el ámbito de Zeus, la figura que representa lo divino en su conjunto, con todos los matices que en relación a lo divino hemos ido introduciendo en apartados anteriores (destrivialización, cuestión ontológica, presencia del permanecer oculto, etc.). El traslado hacia este otro ámbito ocurrió mediante Tetis, cuya aparición trajo consigo la alusión a cierta historia pretérita capaz de mostrar sin decir por qué ella tiene legitimidad para obtener algo de Zeus. La mención de la historia tenía carácter elusivo precisamente por sugerir una cuestión que el poema no tematiza, sino que da por supuesta. Al igual que la muerte pronta de Aquiles da sentido a la acción del poema sin que se haga ella misma un tema, la deuda de Zeus con cierto estatuto anterior suena a lo largo del relato sin ser tematizada nunca. Así, el oscuro poder de Tetis respecto a Zeus es introducido en el poema a través de la alusión a cierta historia que se asume como distante respecto al relato mismo. Mediante la historia, la disputa entre Aquiles y Agamenón queda enlazada con la relación Zeus-Tetis de tal manera que el problema de retribuir reconocimiento a Aquiles será el mismo problema que la necesidad de memoria de Zeus respecto a Tetis. Por esta razón, la ausencia de Aquiles será la presencia que Zeus no podrá ni obviar ni eludir, o, dicho en clave de estructura narrativa: la no-acción de Aquiles en el segundo plano del poema tendrá como contrapartida y reflejo la acción de Zeus en el primer plano<sup>58</sup>. La cólera queda así establecida como el acontecimiento mediador entre el ámbito mortal y el divino, y decimos «mediador» en dos sentidos: porque lo divino aparece ahí donde el mortal siente radicalmente su destino y lo siente como concedido; porque, vista de cerca, la claridad divina tiene un fondo oscuro y depende de algo ajeno para conservarse como tal.

En la escena de Tetis con Aquiles confluían tres elementos estructurales básicos para la trama de la *Iliada*: primero, la distancia que no se va a alguna otra parte, sino que permanece en la lejanía pura, es decir, en ninguna parte; segundo, el saber de lo supuesto, es decir, la visión que hace posible la distancia; y, por último, la pérdida y la imposibilidad de regreso a las que el camino hacia ninguna parte inevitablemente conduce. Cada elemento comporta cierto carácter de afirmación de lo negativo: la nada es el «hacia dónde» conduce la distancia frente a la comunidad, el único posible «a dónde» de la pertenencia de Aquiles, de manera que la distancia es distancia interna; el saber marcado, como observamos a través de Calcante, no versa sobre ámbito particular alguno, sino sobre eso tan decisivo que no es nada; finalmente, la pérdida y la imposibilidad de regreso poseen la

<sup>58</sup> LATACZ 2003, p. 129: «Auf der göttlichen Ebene wird Zeus *agieren*, auf der menschlichen wird – komplementär dazu – Achilleus *nicht agieren*: Achill wird grollend bei den Schiffen sitzen, Zeus wird die Achaier zu eben diesen Schiffen hinunterdrängen».

marca definitiva propia de lo fundacional: los vínculos no se podrán perder dos veces; una vez perdidos, el camino será esencialmente la búsqueda de los mismos. Aquiles se entrega desde el principio del poema a la distante perspectiva que le hace afín a la figura del cantor<sup>59</sup>, el que posee la mirada capaz de mostrar lo trivial como trivial, es decir, como no trivial en absoluto, mirada de la cual decíamos que era característica la capacidad de notar el brillo de los dioses en la tranquila presencia de la cosa. En tanto que distancia, los dioses son lo anómalo y lo incomprendible, pero sólo en el sentido de que lo incomprendible es en realidad lo más cercano y, lo más próximo, lo más difícil de entender: los dioses están por todas partes. Un lector moderno quizás no pueda entender la asunción de Aquiles de la propia muerte sino como desencanto o depresión; del mismo modo, tal vez la ayuda que pretende obtener de Zeus le parezca únicamente egoísmo y autodestrucción. Sin embargo, lo que Aquiles formula en su petición es el plan global de la única acción de la *Ilíada*. Así terminaba Aquiles su petición a Tetis (versos 407-412):

τῶν νῦν μιν μνήσασα παρέζεο καὶ λαβὲ γούνων  
 αἶ κέν πως ἐθέλησιν ἐπὶ Τρώεσσι ἀρῆξαι,  
 τοὺς δὲ κατὰ πρύμνας τε καὶ ἀμφ' ἄλα ἔλσαι Ἀχαιοὺς  
 κτεινομένους, ἵνα πάντες ἐπαύρωνται βασιλῆος,  
 γυνῶ δὲ καὶ Ἀτρείδης εὐρὺ κρείων Ἀγαμέμνων  
 ἦν ἄτην ὅ τ' ἄριστον Ἀχαιῶν οὐδὲν ἔτισεν.  
 Recordándole ahora estas cosas siéntate a su lado y abraza sus rodillas,  
 a ver si quizás estuviese dispuesto a defender a los troyanos,  
 y a los aqueos empujarlos contra las popas y contra el mar,  
 muriendo, para que todos tengan provecho de su rey,  
 y se dé cuenta también el hijo de Atreo, Agamenón, de anchos dominios,  
 de su propia ceguera: que él no ha reconocido al mejor de los aqueos.

En contrapartida a su ausencia Aquiles invoca la presencia de ciertas cosas pretéritas que por lo general permanecen ocultas, pero que su distancia ha descubierto y enfocado. El verbo que traducimos por «recuérdale» es un aoristo de μιμνήσκω, que quiere decir algo así como «tener presente», «tomar en consideración»<sup>60</sup>, es decir, no dejar caer en el olvido, sino custodiar en el sentido de σώζειν, no dejar que la cosa se hunda. Lo grave de la invocación es la pretensión de recordar precisamente lo olvidado y pretérito, es decir, la alusión a cierta historia en la que Zeus depende de una diosa subsidiaria para mantener su posición como soberano, lo cual constituye a su vez un elíptico recuerdo de las raíces del

<sup>59</sup> Precisamente ahí donde la distancia es más radical Aquiles aparece como cantor (9.185-189), cf. capítulos III y siguientes.

<sup>60</sup> El significado de «presencia» o «traer a la presencia» lo atestigua la frecuente expresión μνήσασθε δὲ θούριδος ἀλκῆς. La implicación de «reconocer» o «tener en estima» aparece en el giro ἄλοχος μνηστή, p.e. en 11.242.

reinado de Zeus, es decir, de la generación antecedente a la olímpica<sup>61</sup>. Arrancar al olvido la presencia de lo no-presente o mantener presente la ausencia de lo pretérito es lo que Aquiles quiere encomendar a Zeus, y si no lo hace directamente él mismo es porque recordar a Zeus sus raíces sólo es efectivo si interviene una inmortal olvidada que, sin embargo, «alguna vez» (verso 394, verso 504) lo ha «desatado» de sus ligaduras. Con la petición de Aquiles se plantea cierto poner límites al reinado de Zeus, o, lo que es lo mismo, recordarle el desafío que es el suyo propio, en tanto que él, que representa lo divino en su conjunto, es el que es en la medida en que asume la dualidad de lo divino mismo, es decir, si asume que «ser» pertenece a y se arranca a «no-ser», o, lo que es lo mismo, si recuerda a los destronados que, sin embargo, siguen siendo dioses. Independientemente de si la historia es una invención *ad hoc* o no (dejemos por ahora esta cuestión en suspenso)<sup>62</sup>, en ella resuena la lucha entre los antiguos dioses, los titanes, y los nuevos dioses olímpicos, pues pone en cuestión la soberanía de Zeus al vincular su salvación con una diosa ajena a la esfera olímpica<sup>63</sup>. Podríamos decir que este tipo de historias dicen-y-no-dicen algo que el poema está dando por supuesto, pero que en ocasiones tiene que ser recordado para preservar algún punto de partida. Se trata una vez más de una de las estrategias narrativas del *épos* para presentar algo que no puede ser presentado sino haciendo eco de alguna estructura, y en las cuales lo relevante es mostrar la historia bajo cierta impresión de distancia, hacer notar su no pertenencia al plano de la narración principal. Estas historias incrustadas en la historia principal son narraciones de segundo grado respecto a las cuales ocurre que la manera de presentarlas es tal que su estructura queda incluida en la historia misma haciendo a la vez algo con ella<sup>64</sup>. Por esta razón, las historias in-

<sup>61</sup> Nótese que evitamos la palabra «pasado» y preferimos usar «pretérito» o «preterido»; la razón para ello es la problematicidad de una aplicación sin reservas de nuestro concepto obvio de tiempo a un fenómeno que precisamente pone en evidencia que nuestro «tiempo» no funciona para entender las relaciones que este tipo de historias establecen, si bien es cierto que el problema no se salva substituyendo una palabra por otra, sino sometiendo a autocrítica nuestro propio horizonte de sentido en el trabajo con el texto. Citamos respecto a la cuestión del tiempo y la historia preterida a ANDERSEN 1987, p. 474: «It may seem a paradox to use the word 'timeless' in connection with a mythological paradigm, for the paradigm emphatically introduces the past into the story and its impact stems exactly from the fact that a valid instance from the past is brought to bear on the present situation. But though the paradigmatic episode is situated in the past, the relationship between past and present is thematic and not in itself temporal and causal. In that sense, the pattern is inscribed in a 'timeless' relation».

<sup>62</sup> Las llamadas «invenciones *ad hoc*» aparecen frecuentemente en las historias incrustadas cuando éstas establecen una referencia específica a la situación narrativa primaria, como, por ejemplo, los relatos con carácter «paradigmático», cf. capítulos IV y V.

<sup>63</sup> REINHARDT 1957, p. 205, interpreta la alusión a Briareo en conexión con la Titanomaquia, también WILLCOCK 1964, p. 387, hace referencia a éste como un típico soporte de Zeus en la lucha contra los titanes; también GRIFFIN 1978, p. 7.

<sup>64</sup> REINHARDT 1938, p. 19, hace notar la necesaria exclusión de ciertas «historias» —entre las cuales podríamos incluir la referida por Aquiles— de «la forma» del *épos* homérico, es decir, de lo que aquí hemos llamado la «apariencia» del poema. Respecto a la exclusión de ciertas cuestiones en la

crustadas cumplen determinadas funciones respecto a la narrativa principal, por ejemplo, una función exhortatoria, apologética o aclaratoria, y ello no sólo en relación a las figuras del relato, sino también al punto de vista del «fuera» del poema, de manera que nos dan una vía de acceso a lo que podríamos llamar la «ironía» del poema<sup>65</sup> (cf. capítulo IV). Otras veces la alusión a estratos previos a la narración ocurre a modo de imagen desde la cual articular un posible destino y así expresar una amenaza; pensemos, por ejemplo, en el discurso de Zeus a Hera y Atena en el canto octavo, donde se ofrece una imagen incluso de Crono y el entorno de su encierro. En los versos 477-483, en composición circular, Zeus dice a Hera:

---

apariencia del poema debemos, primero, distinguir dos tipos de historias secundarias y, segundo, aclarar qué sea exactamente decir y callar respecto a una cuestión presentada en una historia de ese tipo. En principio, la *Iliada* hace referencia a ciertas historias de las cuales algunas son explícitamente presentadas como pertenecientes a un nivel pretérito (*Vorgeschichten*); estas historias forman parte de la narración del primer plano del poema (*Vordergrund-Erzählung*); cuando su carácter es tal que en ellas es relevante una comparación estructural surgida al relatar algo que se sabe lejano en un momento de vacilación o de urgencia en la acción misma suele hablarse de ellas en tanto que «paradigmas» o «ejemplos»; cf. HGK, Prolegomena, p. 165, WILLCOCK 1964, ANDERSEN 1987 y AUSTIN 1966. En segundo lugar, el poema alude a historias pretéritas que, a diferencia de las primeras, no pertenecen al primer plano, sino que están vinculadas al poema en su conjunto, es decir, sugieren cuestiones dadas por supuestas determinantes de las relaciones que presenta el poema. A este tipo de historias que suenan desde el segundo plano (*Hintergrund*) pertenece paradigmáticamente el juicio de Paris. De manera absolutamente interna funcionan cuestiones no-dichas para las cuales no hay ya propiamente historia alguna, como es el caso de la muerte pronta de Aquiles; el carácter de esta cuestión la implica no ya en el sentido global del poema, sino (y justamente de ese modo no-dicho y dado por supuesto) en la estructura narrativa del mismo. Respecto a estas historias y no-historias se ha de posicionar una descripción hermenéutica de la *Iliada*, planteando la pregunta por qué significa no-decir determinadas cuestiones que, sin embargo, son cruciales para el entero movimiento del poema, qué carácter tiene ese bastidor (*Hintergrund*) en el cual ciertas historias quedan preteridas, cuál es la relación entre el *Hintergrund* y *Vordergrund*, etc. La referencia a Briareo cumple cierta función paradigmática en tanto que exhorta a Tetis a ir junto a Zeus y aclara por qué el viaje tiene que salir bien (cf. HGK, I, 2, p. 137); sin embargo, el trasfondo de la historia es tan decisivo que lo que realmente está no-mostrando es una cuestión no-dicha esencial para el sentido del poema. Por último, la relación de las cuestiones decisivas no-dichas con la dualidad de planos de la estructura habría que estudiarla analizando en concreto esa estructura, es decir, iniciando el trabajo verso a verso sobre qué pasa con las líneas de la acción, las estrategias narrativas, etc. En este trabajo hemos visto cómo la presentación inicial del suceso-«cólera» en el proemio era tal que el fondo que, en cierta ocasión y desde cierta terminología de Hölderlin llamábamos *heroisch*, salía vacilante a la luz para disiparse de nuevo en lo *naiv* de la apariencia. Tras la fugaz patencia del tono de fondo épico, las líneas de la acción quedan dispuestas para el resto del poema, y ello no era otra cosa que la bifurcación de la acción en dos vías que, a su vez, consistía en la separación entre el fondo y la apariencia, separación respecto a la cual cólera de Aquiles cumple el papel de «entre», esto es, no es sin más objeto de la «clara presentación»: Aquiles es el protagonista no-protagonista, la figura que, por consistir en la ausencia de figura, el poeta cuida y separa especialmente.

<sup>65</sup> Se trata de la distinción entre la «argument function» y la «key function» en el uso del paradigma tal y como la presenta ANDERSEN 1987.

σέθεν δ' ἐγὼ οὐκ ἀλεγίζω  
 χωομένης, οὐδ' εἴ κε τὰ νείατα πείραθ' ἴκηαι  
 γαίης καὶ πόντοιο, ἴν' Ἰάπετός τε Κρόνος τε  
 ἤμενοι οὔτ' ἀγῆς Ὑπερίονος Ἥελίοιο  
 τέρποντ' οὔτ' ἀνέμοισι, βαθὺς δέ τε Τάρταρος ἀμφίς·  
 οὐδ' ἦν ἔνθ' ἀφίκηαι ἀλωμένη, οὐ σευ ἔγωγε  
 σκυζομένης ἀλέγω

Pero de ti yo no me preocupo  
 si estás enfadada, ni en el caso de que llegases a los límites más extremos  
 de la tierra y del mar, donde Jápeto y Crono  
 están sentados y ni por la luz de hiperión Helio,  
 se alegran, ni por los vientos, pues profundo el Tártaro está a su alrededor;  
 aunque hasta allí llegases errando, no de ti yo  
 me cuido, aunque estés irritada.

A través de este tipo de referencia de pasada al oscuro submundo de lo divino antecedente y a qué ha hecho de él Zeus<sup>66</sup>, el *épos* hace presente en la distancia la relación de Zeus con su padre Crono, y lo hace sugiriendo precisamente el mantener-aherrojado-pero-no-eliminar. En este pasaje Zeus menciona otro ámbito distinto a su reinado del que, sin embargo, él mismo procede, y lo describe como cierta oscuridad, estatismo y profundidad, la profundidad implicada también por el hecho de que Tetis emerja de su asiento marino (verso 358). Recordemos que el poema da por supuesto que Zeus ha encerrado a su padre Crono en las profundidades, y esto le da razones para temer el peligro que afecta a la continuidad de su reinado<sup>67</sup>. El tema de la culpa por la cual uno gana y pierde su primacía tiene que ver con el prevalecer y el desistir del que hablábamos a propósito de la alternancia *díke-adikía*: la afirmación de Zeus a costa de Crono alberga en sí el reclamo de la pérdida del poder del propio Zeus. La manera que la *Ilíada* tiene de presentar a Zeus en el ajuste, en la *díke*, es precisamente el reconducirlo a dar justicia en la cuestión del reconocimiento de Aquiles, es decir, éste es el modo en que en la

<sup>66</sup> REINHARDT 1957, p. 204: «Sie [sc. los titanes] bleiben in der unbestimmten Mehrzahl, ihre Vergangenheit bleibt unerhellte. In dunklen Umrissen ragt eine Titanomachie als Vorgeschichte in die Götterszenen der Ilias». SNELL 2000, p. 38: «aber Homer meidet es, davon zu sprechen, daß die olympischen Götter gegen Kronos und die Titanen und gegen die Giganten zu kämpfen hatten». Es interesante recordar en este momento lo dicho en el apartado 1.2.1 a propósito del detallismo exhaustivo según el cual Homero dice y se recrea en las cosas, pues vemos que en ciertas cuestiones esenciales para el sentido del poema (es decir, en cuestiones que ya *no* son de cosas) el detalle de la presentación es precisamente lo evitado y, por así decir, lo prohibido; se habla entonces a veces de referencias «oblicuas», de alusiones «oscuras» o de «elíptico» modo de presentación.

<sup>67</sup> En el reproche a Ares en 5.887s., Zeus menciona el submundo del Tártaro aludiendo a un «más abajo que los hijos de Urano». También en 15.255 se alude a «los dioses de abajo, que están en torno a Crono». Como pretexto para lograr los encantos de Afrodita, Hera recuerda en 14.200-204 la ocasión cuando Zeus derrocó bajo mar y tierra a su padre Crono.

*Iliada* Zeus «perece». Lo excepcional en que una de esas divinidades que habitan en lo más profundo actúe (lo grave en que Tetis logre algo de Zeus) es la contrapartida a lo excepcional de que Aquiles no-actúe, es decir, es la grave cuestión de por qué a Aquiles se le debe restituir una τιμή muy especial, la cuestión de la muerte pronta. En ambos casos una situación habitual resulta invertida y cuestionada de tal modo que el horizonte de posibilidades que hasta el momento gravitaba seguro es puesto en peligro: en los versos 407-412, Aquiles mismo describe su no-acción como la muerte masiva de los miembros de su comunidad, de manera que la cólera comporta previsiblemente el cuestionamiento de la fuerza aquea, o sea: deja en suspenso el éxito de la empresa para tomar Troya. El sentido de dejar el asunto en manos de Zeus no es confiarle la tarea de apoyar a los troyanos en detrimento de los aqueos, sino más bien la pretensión de que refleje la ya garantizada inversión de las fuerzas, es decir, que exhiba lo más claramente posible la dificultad de un problema que exigirá toda su atención. Al formular su petición, Tetis dice (versos 505-508):

τίμησόν μοι υἱὸν ὃς ὤκυμορώτατος ἄλλων  
 ἔπλετ'· ἀτάρ μιν νῦν γε ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων  
 ἠτίμησεν· ἔλῶν γὰρ ἔχει γέρας αὐτὸς ἀπούρας.  
 ἀλλὰ σὺ πέρ μιν τίσον Ὀλύμπιε μητίετα Ζεῦ

Reconoce a mi hijo, que, de todos, el de muerte más rápida siempre era; y ahora el señor de hombres Agamenón

le ha privado de reconocimiento, pues tiene su parte, habiéndosela quitado él mismo. Pero tú concédele estima, olímpico, sabio Zeus.

Tetis conecta, primero, la exigencia de τιμή con la condición de ὤκυμορώτατος, y, segundo, la tarea de restituir la ἀτιμία en τιμή, es decir, el «dar reconocimiento» (τιμάω y τίνω tienen que ver con τιμή), con la máxima «sabiduría» (μητις) de Zeus. En otras palabras: Zeus interviene para que el brillo que tiene como fondo el morir pronto comparezca como tal. Respecto a la primera correspondencia, ya explicamos su sentido en referencia a la constitución interna de Aquiles; ahora debemos ver en qué sentido Zeus es la instancia adecuada para exponer la correspondencia. Su habitual epíteto εὐρύσπια (verso 498), algo así como «que ve desde lejos», no hace sino insistir en lo mismo: Zeus es la figura de la lejanía, es decir, el que mira desde la distancia que posibilita el conocimiento, que es a la vez la distancia en la que los dioses mismos consisten: ellos son el «ver» que pone de manifiesto el «qué es» (la «figura», el «ser») de la cosa, la mirada que destrivializa la presencia cotidiana. De entre los dioses Zeus es quien debe recordar la dualidad en lo divino, algo que lo sitúa en cierto modo más allá de los demás dioses, es decir, lo aísla como la instancia más divina y, por tanto, la más capacitada para hacer frente a la dificultad de hacer presente lo pretérito y custodiar lo no-custodiable. La tarea de dar reconocimiento a Aquiles distanciará a Zeus de los demás dioses: mientras éstos permanecen entregados al brillo y al juego de la presencia olímpica, Zeus (es decir, lo divino en su conjunto) no puede



olvidar el fondo del que procede. Esta sujeción es la que hace de Tetis la suplicante exitosa. Zeus no puede mantenerse unívocamente en la unilateralidad divina, sino que ha de reconocer aquello que los inmortales no pueden, los límites por los cuales los dioses se oponen tanto a una generación antecedente como a la estirpe de los mortales, ocultando y temiendo el destino de los unos, contemplando y concediendo el destino a los otros. Según la alternancia del ajuste (*díke*), también los dioses pertenecen a la negación de lo suyo propio.

Después del lapso de ausencia de los dioses en el cual el poeta introduce la embajada a Crisa Tetis asciende al Olimpo (versos 493-499):

ἀλλ' ὅτε δὴ ῥ' ἐκ τοῖο δωδεκάτη γένητ' ἠώς,  
καὶ τότε δὴ πρὸς Ὀλυμπον ἴσαν θεοὶ αἰὲν ἔόντες  
πάντες ἅμα, Ζεὺς δ' ἦρχε· Θέτις δ' οὐ λήθητ' ἐφετμέων  
παιδὸς ἐοῦ, ἀλλ' ἦ γ' ἀνεδύσετο κύμα θαλάσσης.  
ἠερίη δ' ἀνέβη μέγαν οὐρανὸν Οὐλύμπόν τε.  
εὔρεν δ' εὐρύοπα Κρονίδην ἄτερ ἡμενον ἄλλων  
ἀκροτάτη κορυφῇ πολυδειράδος Οὐλύμποιο

Pero cuando, a partir de entonces, nació la duodécima aurora, entonces hacia el Olimpo iban los dioses que en cada caso son, todos juntos, y Zeus iba primero. Pero Tetis no había olvidado los encargos de su hijo, sino que emergió de las olas del mar; y temprano en la mañana ascendió al gran cielo y al Olimpo, y encontró al hijo de Crono, de amplia mirada, sentado aparte de los otros sobre la cima más alta del Olimpo, de muchas cumbres.

Habíamos comentado que Tetis emergía del mar «como bruma» o «como niebla» (ἤϋτ' ὀμίχλη: verso 359); en estos versos se dice que llega ἠερίη, «temprano» o «con la temprana mañana»<sup>68</sup>. Las dos descripciones de la llegada de Tetis subrayan su lugar intermedio entre dioses y hombres: así como la mañana es el

<sup>68</sup> KIRK 1985a, p. 106, descarta el intento de interpretar el adjetivo en consonancia con el «como la bruma» del verso 359, pues, cuando se vuelva a repetir más tarde en boca de Hera (verso 557), no cabe la interpretación asociada con el mar y la bruma. SLATKIN 1991, pp. 30/33, siguiendo las asociaciones en DELG de ἠερίη con el sustantivo que traducimos por «bruma» (ἀήρ: aire brumoso, a diferencia del claro y límpido éter) y con el adverbio ἤρι «temprano», recuerda el epíteto de Eos ἠριγένεια, a la vez que compara la relación Memnon/Eos con la de Aquiles/Tetis en la *Ilíada*. La diferencia fundamental podría ser que, mientras a Eos le es inherente el surgir a la luz, ser ella misma luz, el que Tetis rompa su estado de ocultamiento ocurre haciendo violencia al que es el fondo de su ser. En cierto sentido, nos parece más interesante indicar la conexión de ἠερίη como atributo de Tetis con ἠερόεις («neblinoso, tenebroso», también relacionado con ἀήρ) como epíteto del Tártaro en 8.13, donde el carácter neblinoso y oscuro no debe pensarse en nuestro sentido físico-material, sino más bien en un sentido, por así decir, más cualitativo, algo que ocurre con otros «materiales» mencionados en Homero: por ejemplo, el bronce no es sólo el material tal y como nosotros lo pensamos inmediatamente, sino más bien lo duro, firme, indomable, así como lo resonante y lo brillante, cf. SCHUDOMA 1965, p. 12.

momento vacilante entre la noche y el día, el «entre» del arrancarse el día a la noche, Tetis es el ocultamiento marino que, sin embargo, emerge, se abre. Como intermediaria, es decir, como capaz de cierta ausencia de lugar, Tetis posee la fuerza necesaria para lograr algo de Zeus. Desde fuera llega al Olimpo y lo encuentra solo, sentado al margen de los otros (verso 498); es decir, Tetis da con el Zeus que, como padre de dioses y hombres, está en cierto modo más allá de ellos, asumiendo una tarea de la que los demás olímpicos están exentos<sup>69</sup>. En actitud de suplicante, Tetis recuerda todavía más de pasada la historia pretérita que refirió Aquiles para, a continuación, exponer tanto el fundamento por el cual a su hijo se le debe reconocimiento como el plan de acción o la inversión del acontecer que pondrá en cuestión la fuerza de la comunidad que se ha quedado sin Aquiles. Durante largo tiempo Zeus calla (verso 512). La aporía más alta es llevada ante el padre de los dioses, la aporía del asunto del poema, es decir, la cólera de Aquiles. A Zeus se le encomienda hacer visible la ruptura por la cual tiene lugar la relevancia de «lo común»; en tal relevancia consiste el «designio» que se «estaba llevando a cabo». Es el momento de recuperar la «oración parentética» Διὸς δ' ἔτελείετο βουλή, cuya problematicidad quedó sugerida en el apartado 1.3.2.

Apuntamos ciertas dificultades derivadas del tránsito de la situación lingüística griega a la moderna, tránsito que provocaba nuestra percepción de ciertas ambigüedades sintácticas. Era para nosotros ambiguo el «desde que» del verso 6 del proemio, que podíamos conectar al menos con cuatro elementos precedentes, e indicamos que la imposibilidad de una determinación unívoca conectaba con la también para nosotros imposibilidad de saber a qué se refiere exactamente la «oración» Διὸς δ' ἔτελείετο βουλή. De nuevo nos encontramos con cinco posibles interpretaciones para determinar sintácticamente la construcción<sup>70</sup>, interpretaciones en las que no entraremos porque para lo que aquí nos interesa hay ya una indeterminación en el interior de la propia construcción que nos recuerda de nuevo la cuestión del especial «saber» de Zeus. Se trata también aquí de que el tránsito de una situación lingüística a la otra aplanan un fenómeno en absoluto obvio: al traducir la construcción por algo del tipo «y se cumplía el plan de Zeus», damos por obvia la unidad sintáctica de «de Zeus» y «el plan», donde el genitivo sería lo que llamamos genitivo «de sujeto». Ya hemos alertado (cf. Introducción) de la inadecuación de nuestras categorías «decisión», «sujeto», etc. para explicar cosas griegas; ahora es interesante repetir que frente al «yo» que nosotros esperamos siempre que se habla de cosas del tipo «decisión», «acción» e incluso «estados de ánimo», el griego utilice un modo de decir para nosotros extraño, modo de decir que debe ser, si no comprendido, al menos anotado en su distancia respecto a nuestros esquemas habituales como modernos. Un griego dice algo del tipo «la

<sup>69</sup> En HGK, I, 2, p. 162, la soledad de Zeus es «Vorbedingung für Thetis' Bittgang» y además tiene carácter proléptico: la tarea que aquí Zeus asume es la causante de la conjura de los dioses contra su designio.

<sup>70</sup> REDFIELD 1979, pp. 105/107.

cosa me pasa desapercibida» ahí donde nosotros diríamos «yo olvido»; o «el miedo me coge» ahí donde diríamos «temo», comportando que a veces interpretemos ciertas cosas griegas como «personificaciones», «alegorías» o algo así. Dicho esto: debemos guardarnos de leer una vinculación unívoca de «Zeus» con el «designio», como si Zeus fuese lo que nosotros llamamos «el sujeto» de la «decisión»; es cierto que el texto establece una relación entre ambos, pero no esa específica conexión. La palabra «designio» tiene cierta autonomía y consistencia propia, y si bien es cierto que Zeus está implicado esencialmente en el designio, ello no se debe a que éste sea el producto de su «mente» o la determinación de su «voluntad»; de hecho, cuando en otra ocasión se haga referencia al «plan» de los acontecimientos en marcha, éste (aquí en plural) se vincula con Tetis: Θέτιδος δ' ἐξήνυσε (sc. Zeus) βουλᾶς (8.370). Una de las cinco interpretaciones aludidas conecta el «designio» con los acontecimientos que siguen a la disputa entre Aquiles y Agamenón; si por esto se entiende que el «designio» es uno con el plan del poeta, esto es, con el tener lugar el canto, la interpretación puede que no sea del todo errónea: el designio de Zeus es el plan del poeta porque éste hace tema la μῆνις, la interrupción que permite la patencia del ámbito común que, ordinaria y cotidianamente, pasa inadvertido; en este sentido, reconocerlo constituye la tarea más difícil, tarea que requiere una mirada especialmente lúcida. Hemos dicho que Zeus, como representante de lo divino en general, era el más capaz de una mirada de este tipo; por otro lado, que la participación de Zeus en el asunto del poema tenga que ver con su capacidad de visión destacada arroja luz sobre la construcción del proemio: así, el «designio» sería algo «de Zeus» en cuanto éste es la figura capaz de percibirlo y examinarlo mejor que ningún otro.

El tener lugar el «designio» enfrentará a Zeus con Hera y precipitará a la muerte a quienes, precisamente por albergar en su interior la posibilidad de la cólera, resultarán de todos modos la comunidad que prevalezca. Tetis aclara en su petición el fondo del asunto: no reconocer a Aquiles es lo mismo que negarla a ella (cf. «soy la diosa menos reconocida de todos»: verso 516), es decir, la cuestión «Aquiles» quedaba identificada con la dualidad de lo divino, o, lo que es lo mismo, con la cuestión de eso que lo divino vigente deja atrás<sup>71</sup>. El silencio de Zeus es la callada aceptación de quien sabe que no puede hacer otra cosa<sup>72</sup>; en el extremo silencio laten cosas graves: el dios prevé las graves consecuencias de llevar adelante el camino disonante de Aquiles, es decir, observa cómo la tarea de

<sup>71</sup> KIRK 1985a, p. 107: «She reinforces her supplication not, as might be expected, by setting our the particular ἔργον (504) that according to Akhilleus, at least, would constitute her claim to a counter-benefit from Zeus – that is, her having got Briareos to protect him (396-406); but rather by dwelling in general terms on how he must despise her if he does not definitely accede to her request. This might be relevant to the status of the Briareos episode». HGK, I, 2, p. 166: «Noch einmal verwendet Thetis den Ehrbegriff: Mit einer Ablehnung der Bitte würde Zeus zusätzlich zur ‚Ehrminderung‘ ihrer Familie beitragen».

<sup>72</sup> HGK, I, 2, p. 166: «Aber Thetis' Vorleistung scheint für ihn so bindend zu sein, daß er sich fast nur mit der Frage beschäftigt, wie er die Bitte erfüllen wird».

guardar el equilibrio (de soportar lo mortal y de asumir la pertenencia), conllevará desequilibrio e intrigas entre los dioses, a los cuales Zeus, es decir, el representante de lo divino en su conjunto, no puede pertenecer unilateralmente. El enorme esfuerzo de ir contra lo propio al que Zeus, a diferencia del resto de dioses, no escapa, tiene su expresión plástica en el temblor que sucede a la inclinación de cabeza en señal de asentimiento (versos 528-530). La imagen del estremecimiento del Olimpo desde las raíces por el solo movimiento de uno de los rizos del dios contiene el contraste entre el poder que, siendo el más alto y precisamente por serlo, se ve abocado a desistir él mismo y ceder espacio a lo más débil, es decir, a dejar que el Olimpo se estremezca. El mismo contraste se nota en los versos 531-532, cuando se nombra a cada dios retornando a su propia morada, Tetis al mar profundo, Zeus al Olimpo brillante.

En las palabras de Zeus (primero a Tetis y luego a Hera) suena eso de que no todo lo suyo es divino, así como aquello que con su asentimiento se ha sellado: por un lado, la asunción de la cuestión «Aquiles» (y así de lo divino antecedente); por otro, la problematicidad de ello respecto a la situación habitual (unilateral) tanto del lado de los dioses como de los hombres. El salto más allá de sí mismo al que Zeus no puede negarse aparece otra vez en los versos 545-550:

Ἥρη μὴ δὴ πάντας ἐμοὺς ἐπιέλπεο μύθους  
 εἰδήσειν· χαλεποί τοι ἔσοντ' ἀλόχῳ περ' εὔση·  
 ἀλλ' ὄν μὲν κ' ἐπιεικὲς ἀκούμεν οὔ τις ἔπειτα  
 οὔτε θεῶν πρότερος τὸν εἴσεται οὔτ' ἀνθρώπων·  
 ὄν δέ κ' ἐγὼν ἀπάνευθε θεῶν ἐθέλωμι νοῆσαι  
 μή τι σὺ ταῦτα ἕκαστα διείρεο μηδὲ μετὰλλα.  
 Hera, no esperes conocer todos mis decires;  
 para ti serán difíciles, y eres en efecto mi esposa.  
 Pero lo que convenga escuchar, nadie entonces  
 ni de los dioses antes lo sabrá ni de los hombres.  
 Lo que a mí sin embargo lejos de los dioses me corresponde percibir,  
 sobre eso tú no preguntes cada cosa ni investigues.

El aislamiento de Zeus respecto a los demás dioses consiste en que él es quien se hace cargo de ciertos «decires» (μῦθοι, correspondientes al «plan» mencionado en el proemio y quizás a los «planes de Tetis» en 8.370) cuya especial dificultad produce la escisión en la cual Hera queda al margen mientras Zeus, como el único y el más sabio de los dioses, «piensa» o «percibe» en soledad lo que sólo a él «corresponde». La necesaria correspondencia de Zeus con esos difíciles decires tiene que ver, entre otras cosas, con el secreto de Prometeo en Esquilo<sup>73</sup>, con la balanza que en la *Iliada* a veces sostiene mirando a los mortales (esto es: con su condición de algo así como «guardián del destino»), y también con la pretérita imposibilidad de su unión con la diosa marina Tetis. En cada caso se

<sup>73</sup> MARTÍNEZ MARZOA 2005, pp. 65/67; REINHARDT 1957, pp. 217/218.

trata de asumir algo anterior y en cierto modo oculto (que el dios sólo es dios por cuanto tiene enfrente al mortal), es decir, se trata de saltar sobre la unilateralidad propia para reconocer la articulación de ambos<sup>74</sup>. Cuando Aquiles en el canto noveno dice que no aspira a lograr el tipo usual de reconocimiento que la embajada le ofrece, invoca cierto ser reconocido por la «parte de Zeus» (verso 608), es decir, alude a cierta «adjudicación» venida de Zeus. También aquí el genitivo alude no a la «subjetividad» de Zeus, sino al hecho de que, por su especial saber, Zeus «percibe» o «corresponde a» o «se hace cargo de» algo que unas veces se llama «designio», otras «decires» y otras «adjudicación», y quizás la inconstancia en las denominaciones sea una señal del carácter huidizo de aquello que Zeus piensa para sí. Tanto en las palabras de Aquiles en el canto noveno como aquí, en la conversación entre Zeus y Hera, el único modo de mencionar eso a lo que Aquiles y Zeus, cada uno a su modo, se entregan, no es sino un continuo de negaciones, prohibiciones y rechazos que corresponden a la naturaleza misma del asunto. En consonancia con las partículas de negación y prohibición en el discurso de Zeus, las palabras anteriores de Hera (versos 540-543) descubrían ya tanto el carácter oculto de sus planes como la lejanía solidaria de su decisión (verso 542): Hera dice que a Zeus le es siempre «propio» «decidir» «cosas ocultas» «estando lejos», y no «se atreve» o no «soporta» (verso 543) poner de manifiesto el «decir» (ἔπος) que piensa» (verso 543). Esto es: Zeus percibe los «decires» que, en cuanto ocultos, son precisamente aquello que le sitúa de algún modo más allá de sí mismo y en contradicción consigo mismo.

Una última anotación respecto al «designio» de Zeus. Hemos visto que conectaba con cosas como la «parte» o la «adjudicación», también con el «decir» (cf. apartado 1.3); dijimos además que un concepto como «decisión», tomado rigurosamente, no puede ser aplicado sin reservas en la lectura de un texto griego arcaico; que allí eso que llamamos «decisión» no se contrapone al «conocimiento», sino que las palabras de «saber» tenían una referencia a la conducta. Ahora bien, «saber» es reconocer la determinación propia de la cosa en el habérselas con ella, y también en el «decir» ocurre un reconocimiento de este tipo, de modo que, si no podemos excluir el elemento «saber» de la palabra «designio», aquello que de manera destacada se asocia con Zeus no es un «plan» en el sentido de una «decisión», sino más bien un «discernimiento» o un «reconocimiento», algo que veíamos que acontecía tanto en el «decir» (*légein*) como en el «hacer» (*poieîn*), de los cuales apuntábamos que constituían a la vez el tener lugar la articulación (esto

<sup>74</sup> REINHARDT 1938, pp. 25/26, explica la alternancia entre el plano de lo inmortal y el plano de lo mortal flexionando un «como si» en cada uno de los dos lados: contemplado desde el dios, el hombre es algo nulo, inútil, es como un juego de hojas en el viento; contemplado desde el hombre, el dios es sólo aparente y sin seriedad. El «como si» de la existencia humana es la duración, el «como si» de la divina es la destrucción; y sigue: «Beiden spiegeln nicht nur, sondern *sie bedingen auch einander*. Wie die Ewigkeit und Herrlichkeit der Göttern sich erhält *auf Kosten* der Vergänglichkeit und tragischen Gebrechlichkeit der Menschen, so erhält sich diese wiederum, als Möglichkeit menschlicher Größe, *auf Kosten* eines gewissen göttlichen Versagen» (cursivas mías).

es: el ser) preterida en la clara presencia de cada cosa. Por su especial relación con esto, «lo sabio quiere y no quiere ser dicho con el nombre de Zeus» (Heráclito B 32): quiere ser dicho en tanto que Zeus es la presencia; no quiere ser dicho porque la presencia tiene un fondo, de lo cual resulta que, si Zeus es ciertamente la única manera de referirse a lo que siempre queda ya atrás (pues éste, en cuanto substraerse, prohíbe la referencia) entonces Zeus tiene que ser en todo caso el dios del conflicto interno. El Olimpo se estremece ante la difícil tarea de reconocer lo negativo precisamente en su negatividad; sin embargo, la dificultad es la marca específica de Zeus, así como de la belleza del más mortal de los mortales. El poeta, que dice entes tan especiales como dioses y hombres, deja sonar la articulación de ambos al aludir a eso de lo que respectivamente *no* son capaces<sup>75</sup>. La cuestión del desdoblamiento de lo divino se ha revelado como la cuestión «inmortales-mortales mortales-inmortales», pues, recordando a Zeus su propio origen, Tetis evocaba algo así como el ineludible derecho de lo mortal. Plegarse a ello a pesar de las previsibles intrigas de los demás dioses es lo que a Zeus «corresponde» ahora, éste es su límite, con todos los trastornos que el haber de atenerse al propio límite pueda implicar<sup>76</sup>. Hera temerá el desequilibrio que en el ámbito de los dioses produzca la restauración del equilibrio en el plano mortal que Zeus promete a Tetis. El límite aparece oblicuamente en su apelación inicial «¡El más terrible hijo de Crono!» (verso 552). La referencia a la procedencia de Zeus y a su carácter «terrible» recuerda aquella situación de aherrojamiento pero no eliminación a la que Zeus confió a la generación de su padre tanto como éste al suyo. La apelación de Hera hace sonar lo terrible de que haya un reinado de Zeus, pues la *adikía* acaba restaurándose siempre de nuevo en *dike*. Esto no es sino decir que lo definitivo de los mortales es a la vez límite para los dioses, es decir, que algo más alto (la «parte» o «adjudicación») está sobre ellos.

Las complicaciones derivadas de esta promesa comienzan a hacerse visibles a partir del canto octavo, cuando Zeus abre el camino que dé visibilidad máxima a la inversión implicada en el suceso-*μητις*: antes, cuando Aquiles todavía luchaba, los troyanos permanecían encerrados en los muros de Troya, Zeus se relacionaba con los dioses como era acostumbrado y éstos podían intervenir en la lucha a su antojo, justo lo que en el canto 8 Zeus les prohíbe. La escisión entre Aquiles y la comunidad es así paralela a la escisión entre Zeus y los demás dioses: mientras Aquiles se retira y tiene su visión en la soledad de la playa, al dios que salta más

<sup>75</sup> Hemos dicho que el poeta *naiv* dice ámbitos tan fundamentales como el cielo y la tierra, los dioses y los hombres, sin, sin embargo, tratar de mencionar eso en lo que ambos consisten. En Hesíodo, en cambio, vemos ya un primer intento de mencionar aquello que, sin ser él mismo ente ni ámbito alguno de lo ente, rige para todo ente y todo ámbito de lo ente: de *χάος* (la hendidura, la brecha, la distancia) «nacen» tanto «cielo y tierra» como «día y noche».

<sup>76</sup> REINHARDT 1951, pp. 5s., respecto al papel definitorio del límite tanto en el caso del hombre como en el del dios: el primero puede dar consigo mismo golpeándose contra sus propios límites; en el caso del dios: «die Moira über ihnen und sie selbst untereinander setzen ihrer Freiheit Grenzen. Ohne das nicht die Tragik der Ilias».

allá de la unilateralidad para reconocer lo más difícil, es decir, al dios del conflicto interno, se le asigna en el poema un lugar especial, la cumbre del monte Ida, el lugar de la visión, pero también de la seducción y el engaño. Desde lo alto Zeus no sólo mirará a los mortales en el sentido de que siempre los dioses miran a los mortales, sino que sufrirá esa visión en su propio ser, es decir, se desgarrará a sí mismo a través de la visión (Zeus vierte lágrimas de sangre por su hijo Sarpedón: 16.459-461). La escisión de Aquiles y la comunidad –la distancia interna– es también la escisión de Zeus consigo mismo: su conflicto interno. A su vez, este conflicto es el único modo por el cual Zeus puede alcanzar el otro lado, puede conocerse (*limitarse*) por contraposición. Reinhardt escribe sobre Zeus (1957: 192s.):

Da sich sein Walten über die Welt erstreckt, am häuslichen Herde wie auf Bergespiefeln ihm geopfert wird, steht er *über* den einseitigeren, den geborenen Freund- und Feindgöttern. Als einziger steht er so hoch, daß er den Achilles wie den Hektor liebt... Duch sein Darüberstehen wird er in sich selbst widersprüchlich, in der Ilias als der einzige aller Götter gespalten und zerrissen. Die elementarere Hera ruft ihm das mit furchtbarer Offenheit ins Gedächtnis. Als höchster Gott wird er zum Gott des inneren Konfliktes.

Estar más allá de sí mismo, es decir, tener en todo caso que asumir lo mortal que se le contrapone, es la razón subyacente al carácter «überparteilich» de Zeus dentro del juego de simpatías y enemistades en el que los otros dioses «lo tienen más fácil»<sup>77</sup>. En su silencio frente a la súplica de Tetis se oculta esta misma altura que es a la vez privilegio y trabajo para Zeus, quien, como divinidad más alta, debe hacerse cargo de la cuestión más difícil y desgarradora.

A las conversaciones de Zeus con Tetis y con Hera sigue un epílogo que cierra la contrapartida divina a la estructura tripartita de la primera parte del canto. Si en el plano mortal el punto final era la disonancia (Aquiles rompía con la comunidad), aquí, en el ámbito de los dioses, la cosa termina en juego y risa. De nuevo una mediación, la del dios Hefesto, que llega a ser para la irritada Hera un bromista involuntario<sup>78</sup>. El Olimpo eleva su «inextinguible risa» (ἄσβεστος γέλως: verso 599) al contemplar la contradicción de Hefesto, el artista lisiado. Él es quien devuelve a los olímpicos a su ambiente propio, es decir, al lugar donde la cuestión es siempre un «como si» y lo absolutamente serio aparece por ello sin seriedad<sup>79</sup>,

<sup>77</sup> REINHARDT 1951, pp. 10s., REINHARDT 1961, p. 383.

<sup>78</sup> Hefesto aparece en esta escena en el rol habitualmente reservado a Ganímedes: un mortal por cuya extraordinaria belleza Zeus condujo al Olimpo para que escanciase el vino en los banquetes celestes.

<sup>79</sup> REINHARDT 1938, pp. 24/25: «Die Götter Homer haben und machen alles [...] auf eine eigene Weise *unernst*. So bedrohen einander, als ob es auf Tod und Leben ginge, schreien, als ob sie am letzten wären [...] – aber immer, wo es sich auf Erden um Sein oder Nichtsein handelt, löst ihr Ringen sich in ein ‚als ob‘ auf, wodurch es zum Spiel wird».

y esto en oposición a lo mortal, donde, en vez de en juego, se acaba siempre tropezando siempre con la necesaria alternativa «ser o no ser», es decir, con lo definitivo, con nada. Provocando con ello la vuelta de los dioses a sus propios límites, a su segura distancia divina, Hefesto recuerda a su manera lo absurdo que para un dios es luchar por lo perecedero: los dioses retornan a su ligera autosuficiencia óptica; para Zeus queda reservada la tarea de asumir la dificultad de la insuficiencia ontológica. El canto primero se cierra con la bella voz de las musas y la llegada de la noche, la calma en la cual el sueño recoge en sí las fatigas de la tierra y las disputas del cielo: al final todo está bien, al final, y todo duerme (verso 610).



## 2.4 El sueño de Agamenón<sup>80</sup>

Todos duermen, pero Zeus permanece insomne dándole vueltas a la difícil cuestión de cómo reconocer a Aquiles; la vigilia del dios encuentra rápidamente aquello que busca, si bien el receptor del relato todavía no sabe cómo se cumplirá la promesa a Tetis, aunque todo apunta a que sólo tarde, pues los caminos de Zeus corren a través de la espesura, son retorcidos y escarpados, a veces incomprensibles, y es quizás por eso mismo que su intervención en el relato empieza con un engaño, es decir, con una distorsión y un desvío. El «sueño pernicioso» (οὔλος ὄνειρος: verso 6)<sup>81</sup> que el dios envía esa misma noche a Agamenón es, como en el caso de otros sueños en la *Ilíada*, un recurso narrativo a través del cual los más íntimos deseos y motivaciones del que sueña salen a la luz<sup>82</sup>. Zeus envía un visitante nocturno a Agamenón; si es engañoso, entonces será tal vez porque el «rey» de los aqueos, cuando sueña, cae inevitablemente en el engaño<sup>83</sup>. El plan de Zeus para reconocer a Aquiles comienza así aprovechando algo que yace en la situación misma, a saber: los sueños y delirios de grandeza del propio Agamenón sirven a Zeus para encaminar el asunto hacia la consecución de esa lejana meta narrativa que es la restitución de la τιμή de Aquiles. Es por esto que el sueño recuerda a Agamenón, por un lado, quién es él, cuál es su papel en esa empresa, y, por otro, le notifica (y en esto precisamente consiste la disimulación engañosa del sueño) que su mayor deseo está a punto de cumplirse. Reafirmado de nuevo en su condición de dirigente exitoso, Agamenón resuelve armar al ejército para tomar definitivamente Troya; lo que en realidad planea Zeus es que el ejército aqueo se arme para fracasar luchando en ausencia de Aquiles, es decir: el despliegue de la cólera se prepara. Cegado por su propio deseo, las palabras del sueño «pues ahora podrías tomar la ciudad de los troyanos» (versos 12-13 = 29-39) se transforman, ya en la vigilia, en un irónicamente optimista «decía tomar la ciudad de Príamo

<sup>80</sup> Este apartado se basa en mi artículo «La problematización del ejército aqueo en el canto II de la *Ilíada*», *Ex Novo, Revista d'història i humanitats*, núm. IV, 2007, pp. 47-58.

<sup>81</sup> Si no hay otra indicación al respecto, las referencias lo son a versos del canto segundo.

<sup>82</sup> Un sueño es un relato secundario que funciona dentro de la narración primaria precisamente como *espejo* de lo que la figura que sueña hace y piensa en su calidad de figura del relato principal (cf. Introducción). De este modo, los sueños no pertenecen sin más a la diégesis del poema, sino que comparten el carácter incrustado de las intrahistorias y metahistorias que forman parte de la ejecución de la estructura narrativa de la *Ilíada*. Para una interpretación del sueño de Agamenón en conexión con las funciones que los sueños cumplen en la *Ilíada*, cf. LATACZ 1984a, pp. 32/35.

<sup>83</sup> La palabra «rey» es un evidente anacronismo en relación a la Grecia arcaica y clásica; en este texto la utilizamos entrecomillada como traducción convencional de la palabra griega *basileús*. Como es sabido, Agamenón es *basileús* junto a otros *basilêes* (por ejemplo, Menelao o Aquiles), si bien sólo él posee la condición de (*w*)*ánax andrôn*, «señor de hombres», aunque no en el sentido micénico de la palabra, sino en cuanto que él es *primus inter pares*, lo cual concierne con su mención perifrástica en la apelación del sueño de los versos 24s..

ese mismo día» (verso 37; con Agamenón como focalizador secundario<sup>84</sup>). Ya aquí observamos hasta qué punto el deseo es tan poderoso que Agamenón no sólo no somete a sospecha ni admite reservas (cf. el reproche de Aquiles de no saber «proyectar» en 1.343), sino que se apropia hasta tal punto del mensaje del sueño que éste ya no dice más que aquello que él querría oír<sup>85</sup>. Este aferrarse al propio deseo será lo que le impida juzgar y obrar adecuadamente en la situación real, desvelando con ello cuál es en verdad el fondo del carácter de «rey» o de «representante» de Agamenón.

La intervención narratorial previa a la descripción de la majestad de Agamenón (el cuidadoso vestir las insignias reales, la función dramática del cetro al final del excursus descriptivo<sup>86</sup>) instaaura de antemano la ironía que en adelante se extenderá sobre el entero acontecer como una oscura nube<sup>87</sup>, hasta que finalmente explote en la pérdida del cetro de Agamenón en manos de Odiseo, con la ironía añadida de que la vuelta al orden para el resto de la comunidad significa todavía para Agamenón la persistencia en sus fatuos deseos; es como si todos hubiesen comprendido algo menos él, y como si esa ceguera fuese sin embargo inseparable de su condición misma de «rey», lo cual fija absolutamente su carácter como figura para el resto del poema<sup>88</sup>. La intervención narratorial de los versos 35-40<sup>89</sup> es

<sup>84</sup> Un análisis narratológico de la presentación de la historia en la *Iliada* lo efectúa DE JONG 2004a, *passim*.

<sup>85</sup> HGK, II, 2 p. 29: «Der Traum hat Agamemnon in seiner (latent wohl fortwährend gehegten) Absicht bestärkt, den Kampf – trotz der mißlichen Lage – wieder aufzunehmen»; LATA CZ 2003, p. 160: «Nichts kann Agamemnon willkommener sein als eine solche Vision, die ihn aus allen augenblicklichen Schwierigkeiten zu befreien verspricht. Er greift nach dem Traum wie nach dem rettenden Strohalm (der Dichter hebt sein verzweifelt, selbstbetrügerisches Zupacken durch ein ganz seltenes Kunstmittel hervor, einen ‚auktorialen Erzählerkommentar‘: «Glaubte nämlich, des Priamos Stadt noch am nämlichen Tage zu nehmen – Tor, der er war! Und kannte so gar nicht die Werke, die Zeus sich ersonnen!»: II 37f.)».

<sup>86</sup> Los excursus sobre cosas tratan de captar el significado del objeto a presentar mediante la *narración* de la historia del objeto, cf. DE JONG 2004a, p. 88: «Normally, the NF<sup>1</sup> [sc. primary narrator-focalizer] underlines the importance of an object by telling its *history*, i.e. through an external analepsis, e.g. concerning Agamemnon's scepter in B 101-8»; BECKER 1995, p. 92: «This is a common technique in the Homeric poems, as objects gain their primary significance through history, effect, and use». En este sentido, los excursus son narraciones dentro de narraciones que instauran un segundo nivel narrativo que pertenece y a la vez se desliga del nivel de la narración principal, cf. SCHWINGE 1991, p. 487.

<sup>87</sup> SCHADEWALDT 1966, p. 152; RICHARDSON 1990, p. 64: «the four figures who take possession of the scepter between Zeus and Agamemnon are associated with trickery and deception. Zeus gives the scepter to Hermes, noted thief and liar, who passes it on to Pelops, whose courtship is marked by deceit and the treacherous murder of Myrtilos, Hermes' son. Atreus and then Thyestes receive it, two brothers who took turns deceiving each other for the kingdom. The authority has been transmitted through a crooked path, and this transmission accurately symbolizes the way things stand now».

<sup>88</sup> La dualidad que rige la figura de Agamenón reposa tal vez en el hecho de que a la condición de representante de la empresa común le es inherente la obcecación (*áte*), pues quien custodia precisamente «lo común» tiene a la vez forzosamente que no custodiar «nada», tiene que confundirse,

además el comienzo del arco de la acción iniciado con la petición de Tetis, es decir, el recuerdo de la situación excepcional que la retirada de Aquiles ha inaugurado en el ejército aqueo, por más que a Agamenón le pase desapercibida en sus verdaderas dimensiones mientras sigue pensando únicamente en su propia victoria. La ironía se acrecienta en cuanto Agamenón, que acaba de sufrir él mismo el engaño de Zeus –precisamente por su latente tendencia al engaño en sus deseos– planea servirse por su parte de otro engaño para mover a los aqueos a la lucha. Este engaño consiste en un sofisticado juego de disimulada autorrefutación que suele conocerse como «la prueba» (*peîra*) del ejército aqueo. Agamenón pretende suscitar el ánimo de lucha en sus soldados por un medio que no sólo desconoce en qué consisten realmente esos soldados, sino también la precaria situación en la que él mismo se encuentra: apoyándose en su deseo, fiándose totalmente de él, Agamenón introduce un elemento nuevo en las indicaciones del sueño y, pretendiendo poner a prueba a los demás, él mismo resulta probado y fracasado ante su propia prueba. La ambigüedad de la respuesta de Néstor produce, nada más comunicado el plan de Agamenón en el consejo de sus más íntimos, la equivalencia entre la cuestión de la «verdad» del sueño y la posición de Agamenón como representante. La única razón por la que Néstor otorga fiabilidad al sueño (en vez de decir de él simplemente que es  $\psi\epsilon\tilde{\upsilon}\delta\acute{o}\varsigma$ : verso 81) es que quien lo ha soñado es «el que declara ser el mejor de los aqueos» (verso 82), de manera que si el sueño y la consiguiente prueba fracasan, quien fracasa es Agamenón en su pretensión de ser el representante de la comunidad.

El plan, tal como lo formula el propio Agamenón (versos 72-75), consiste en 1. un discurso suyo en la asamblea que, poniendo a prueba, ordene a los aqueos a huir con las naves, para que, justo después, 2. los otros líderes los contengan con argumentos en contra de la propuesta, de tal modo que Agamenón logre su objetivo: armar a los aqueos para el decisivo combate. Es evidente que en la formulación de la prueba Agamenón está siendo presa de sus propias aspiraciones, pues procede como si los planes humanos, o, mejor, los planes del «rey», fuesen tales que con sólo desearlos y proyectarlos se cumplieren. La estratagema es tanto más complicada cuanto simple será la reacción a ella: tras el discurso, la huida a las naves es tan precipitada y violenta que no habrá lugar para los planeados discursos de contención, la segunda parte que integraba el plan de la prueba.

La detallada descripción del reunirse de la hueste para la asamblea general proyectada por Agamenón presenta el tipo de oyente al que éste tentará con su discurso, a la vez que anticipa y contiene de algún modo el germen de la que será

---

distorsionar, y verse finalmente él mismo embarcado en un proceso de desastre (*áte*). El adjetivo *népios* (verso 38) del comentario narratorial –no casualmente intercalado entre el mensaje del sueño y su repetición por parte de Agamenón– señala el contraste entre las expectativas (optimistas) de la figura y el futuro curso (desgraciado) de los acontecimientos, cf. DE JONG 2004a, p. 87, SCHMITT 1990, pp. 85ss..

<sup>89</sup> DUCKWORTH 1933, p. 332: «The reader is again reminded of Zeus' plan when the poet says that Agamemnon's hopes, resulting from the dream, were destined to disappointment».

su posterior reacción, a la vez delatora de la constitución de este peculiar oyente. El símil de las abejas de los versos 87-93 hace visible al ejército aqueo como una masa desordenada y ruidosa que sólo con esfuerzo pueden nueve heraldos hacer sentar y callar: a ella Agamenón, en su calidad de «rey», pretende poner a prueba. Aquí se confrontan la realeza del poder sobre el que se apoya Agamenón (cf. la cuidada descripción del cetro en los versos 101-108)<sup>90</sup> con el agitado desorden de la masa del ejército, a la que Agamenón espera convencer de lo contrario de lo que propondrá, y que acabará burlando inesperadamente sus deseos y esperanzas en una súbita huida, pues la masa, incapaz de escuchar contrarrazones o conocer un «sin embargo», es inmediatez, impulso ciego<sup>91</sup>.

Agamenón sostiene ante el ejército reunido un discurso en parte ambiguamente derrotista, en parte claramente ensalzador, en parte sólo sentimentalista. Por un lado, y de nuevo irónicamente desde el punto de vista del «fuera» del poema, Agamenón dice haber sido engañado por Zeus, quien le había prometido «antes»<sup>92</sup> la toma de Troya y, sin embargo, ahora le ordena regresar a Argos «con mala fama» (verso 115: δυσκλέα). Con todo, la mención de la vergüenza de un regreso sin éxito, unido a la siguiente e indirecta alabanza de las posibilidades y cualidades guerreras de los aqueos, es uno de los elementos del discurso que pretende promover al ejército a justamente lo contrario de lo que dice; finalmente, el recuerdo de las mujeres y los hijos en el hogar, enlazado de nuevo con el tema del incumplimiento de la tarea por la cual vinieron a Troya (y así la implícita exhortación a evitar esa vergüenza), produce un efecto tan fuerte que, tras el cierre de su

<sup>90</sup> En el recuento de los ancestros herederos del *skêptron* laten las desgracias que desde Pélope ensombrecen la casa de Atreo; sin embargo, tal vez sea precisamente esa «cadena de monstruosidades» la que posibilita a la vez la dirigencia atrida de la empresa en Troya.

<sup>91</sup> REINHARDT 1961, p. 112; HGK, II, 2, pp. 49s. (citando a Reinhardt): «Agamemnon hat den Grad, in dem, in der Massenpsychologie das Nächste das Entferntere, die Gründe die Gegengründe überwiegen», unterschätzt. «Die Masse hört nur heraus, was unmittelbar auf sie einströmt. Für jedes [denkbare] ‘Und dennoch’ und ‘Trotz allem’ hat sie kein Organ». Inmediatez quiere decir, en este contexto, superficialidad y engaño: tanto la confianza en sí mismo de Agamenón como el estatuto de la masa son problematizados en tanto que el poeta construye una estructura narrativa que desvela el trasfondo de sentido de la empresa y, por tanto, descubre un punto de vista distinto, digamos, ontológico, desde el cual el plano óptico es considerado desde el punto de vista de su «qué es», es decir, desde allí donde, al distanciarse, el rey y su ejército aparecen como sumidos en la distorsión y el engaño.

<sup>92</sup> Suele decirse (cf. por ejemplo KULLMANN 1955, p. 121) que el «antes» se refiere a la partida de las naves en Áulide, lo cual es reforzado por el posterior recuerdo en los discursos de Odiseo y Néstor de la «gran señal» que Zeus hizo aparecer en el momento de la partida; la interpretación del omen por parte del visionario Calcante dejaba esperar el cumplimiento de la empresa de los aqueos sólo para el décimo año de estancia en Troya. Éste es, por otro lado, el lugar en el que cabe situar el inicio de la «Rückgriffslinie» (cf. apartado 7.2) que comporta un cada vez mayor hundimiento en la prehistoria de la cólera, hundimiento a través del cual el entero horizonte preterido se hace notar, otorgando de este modo completud y amplitud al poema sobre la cólera de Aquiles. El hundimiento progresa desde esta primera alusión hasta el recuerdo de Helena, con cuya mención empieza a vislumbrarse la dimensión «causal» de la guerra.

discurso con un «huyamos, dado que ya no tomaremos Troya» (versos 140s.), la conmoción es tal que sin más preámbulos la multitud se arroja en masa a las naves y el desorden y los gritos se apoderan de la asamblea. Con esto no sólo se ha dislocado el plan de la prueba, sino que Agamenón mismo, en cuanto representante sometido a su propia prueba, ha fracasado: delante de todos, en la asamblea común, Agamenón se ha quedado solo frente a los que huyen, príncipes y soldados, mostrando así la fragilidad de su poder y la falibilidad de sus planes y deseos<sup>93</sup>.

Es entonces cuando la situación se vuelve un «casi», un «si no...» que presenta a la vez que suprime la posibilidad del regreso a casa, el «casi», como Reinhardt (1961: 113) señala, tal vez más arriesgado de toda la *Ilíada*<sup>94</sup>. En su interpretación de la «prueba», Reinhardt distingue dos funciones del motivo narrativo característicamente homérico del «casi» (*fast* o *beinahe*): la heroico-trágica y la irónica que pone en cuestión; en este tramo del canto segundo, el «casi» cumple la función irónico-problematizante, es decir, el ὑπέρμωρα (= ὑπὲρ μῶρον) del verso 155 cumple respecto a la escena en su conjunto la función de poner en cuestión al ejército (y a su representante) en su hasta ahora incuestionada pertenencia a la empresa en marcha. El «casi» engañoso del sueño enviado por Zeus, que prometía una inminente toma de Troya, se invierte en el «casi» real de la huida en masa del ejército. La reacción inesperada del conjunto de los aqueos pone de manifiesto, precisamente al cuestionarlo, su papel en la empresa en torno a Troya, a la vez que amenaza, como ya había ocurrido en el canto primero, con la quiebra de todo el proyecto, y, así, de la posibilidad misma del poema, que se sostiene sobre el límite de un «estar-a-punto-de» que siempre parece querer romperse antes de tiempo. Es así como el motivo del engaño del «rey» es uno con el motivo del fracaso de la *peîra*: tanto más se suprime la afirmación de Agamenón en su estatuto de dirigente de los aqueos cuanto más éste se abandona a la seguridad en sí mismo; en otras palabras: es por lo mismo que Agamenón sostiene el cetro en sus manos que resulta engañado; ésta es la ironía de ser «rey»: su propia afirmación es su perecer. Zeus, del que recibe el poder a través del cetro, es precisamente quien le engaña, y en este sentido, Agamenón, siendo el representante de la masa del ejército, es a la vez el que se desliga, se opone y se queda solo ante ella. Para preservar el «casi» de la desbandada interviene lo divino. En este tipo de situaciones la figura del dios hace patente el «límite» (μῶρος, que tiene también el sentido de «parte» y «destino» en cuanto «finitud», cf. apartado 2.2) de tal manera que lo introducido por el «casi» queda expuesto precisamente como imposibilidad, lo cual concuerda con el

<sup>93</sup> DE JONG 2004a, p. 284, nota 93: «In fact, the B speech has *three* different layers of meaning: (1) for the speaker, Agamemnon, who purposefully says something else than he thinks; (2) for the NeFe<sup>2</sup> [sc. secondary narratee-focalizee], the Greek soldiers, who take Agamemnon's words at face value; and (3) for the NeFe<sup>1</sup> [sc. primary narratee-focalizee], who knows that it is Agamemnon who is being deceived by Zeus».

<sup>94</sup> La situación «si no» («if not-situation») de los versos 155s. sigue la forma usual: «entonces habría podido pasar X, si alguien no hubiese hecho Y», cf. DE JONG 2004a, pp. 68ss., HGK, Prolegomena, p. 171, RICHARDSON 1990, pp. 187/191.

hecho general de que cuando uno tropieza con los límites de su exceso ello tiene la figura de un choque con la divinidad. En esta situación, el «casi» concierne no sólo a la actual huida del ejército, sino que, a la vez (y precisamente por esto es un «casi» que cuestiona), se desvela como uno de los elementos constitutivos de la apuesta por el *pólemos* misma, esto es, de la apuesta de los héroes, de la cual se hace así visible su esencial tendencia a la autodisolución. La preferencia inmediata de los aqueos por la vuelta al hogar en vez de la persistencia en el riesgo de la confrontación es la manera en que el poema pone de manifiesto la antinaturalidad y anticotidianidad de la apuesta del héroe, que es quien es precisamente por arriesgarse al cuestionamiento del propio ser en el proyecto de desarraigo, de «viaje a» y de lejanía que significa la guerra en Troya. Así, en el comienzo mismo del poema, y precisamente por contraposición, el poeta profundiza en la naturaleza de la empresa en marcha, empresa que es precisamente contraria a la tendencia inmediata de los hombres a rehuir la cuestión del desarraigo, pues ellos, dejados a sí mismos, se precipitarían sin más al abandono del proyecto aqueo a cambio de la tranquilidad pacífica y el arraigo del hogar. Éste es el contrafáctico que la situación «si-no» del «casi» deja aparecer para de nuevo hundirlo en la marcha normal de las cosas.

Paralelamente a la intervención divina –y en realidad a una con ella como dos manifestaciones de lo mismo<sup>95</sup>– converge en la acción otro fenómeno capaz de detener la huida del ejército: es el dolor (verso 171: ἄχος), el dolor en el corazón de Odiseo que, parado sin saber qué hacer en medio del tumulto, no puede sino estar pensando precisamente en eso que Hera decía a Atena, es decir, pensando en el sentido de la guerra que les ha costado ya nueve años de vida lejos del hogar; pensando en Helena (versos 160-162)<sup>96</sup>. Como en otros lugares del poema, el dolor conecta también aquí con la noción de detención, de pausa y reflexión; el dolor detiene y fuerza a la meditación, a la vez que preserva y mantiene distancia frente al encauzamiento en lo inmediato exterior y la dispersión en los acontecimientos de los otros; es este dolor que sobreviene a Odiseo lo que, a una con la divinidad, le predestina a evitar que el «casi» deje de ser «casi» y acabe en total desquiciamiento: Odiseo se desvía, no sigue el camino de los que se dispersan.

Odiseo recibe de Agamenón el cetro real y se convierte así en el único que no ha salido mal parado de la prueba. Hablándoles a los príncipes como príncipes y a los comunes como comunes (el texto dice «hombres del pueblo»: verso 198), Odiseo logra restaurar el orden en la asamblea, recordando a los unos su calidad de héroes (lo que llamaríamos su «responsabilidad» como dirigentes) y a los otros su calidad de subordinados (que deben, por tanto, obedecer a los dirigentes). Sólo Tersites todavía habla, y lo hace solo (verso 212: μοῦνος; 247: οἷος), aislado de

<sup>95</sup> HGK, II, 2, p. 59; KULLMANN 1955, p. 124: «Das Eingreifen der Götter in der 'Ilias' dient nicht eigentlich einer Änderung der Situation, sondern verleiht nur dem eigenen Handeln der Menschen (hier des Odysseus) in wichtigen Augenblicken eine erhöhte Bedeutsamkeit».

<sup>96</sup> Esbozamos una aproximación al problema de qué subyace al proyecto desarraigante de los aqueos, esto es, de cuál es la cuestión que les separa de la masa, en el apartado 7.2.

la comunidad del ejército completo. Con la intervención de Tersites la masa (ἦ πληθύς: verso 278) desvelará definitivamente su propia inconsistencia. Él pretende equipararse a un verdadero héroe del mismo modo que la masa habría pretendido equipararse a los príncipes tomando la decisión de regresar a casa – aunque a esta pretensión les empujase Agamenón en su fallida prueba–. La cuidada presentación del narrador de la figura de Tersites prepara la consecución final del vuelco que por contraposición tendrá lugar en la disposición del ejército completo. Tersites es presentado como un alborotador que no conoce «orden» ni «medida» en sus palabras (ἄμετροεπής: verso 212); que usualmente «sabe» (con indistinguible referencia a la conducta)<sup>97</sup> precisamente «muchas palabras» «sin orden» (verso 213), y que representa en superlativo aquello que la masa es en el fondo. Su presentación sensible, es decir, su caracterización física, es un reverso más de lo mismo (cf. lo dicho en la Introducción sobre la dualidad físico-psíquico en relación a la Grecia arcaica), de manera que la antiheroicidad de Tersites consiste precisamente en la falta de criterio, de medida y de orden (cf. verso 214), algo que resulta reforzado tanto por la aversión que los mejores de los aqueos sienten habitualmente hacia él como por su aislamiento de cualquier comunidad, también la de los soldados comunes, que son los que habrán de expresar la satisfacción por el castigo que le impone Odiseo, demostrando así que Tersites no es un demagogo o, en todo caso, es un demagogo frustrado<sup>98</sup>, pues sus críticas a la autoridad de Agamenón no encuentran partidarios y, al final, lo hacen aparecer como un «bromista involuntario» ante el ejército reunido<sup>99</sup>. En tanto que en ningún modo los aqueos son seducidos por Tersites, éstos vuelven, desde la contemplación de la negación de su mundo en su fealdad risible (ἄσχιστος: verso 216, γελοῖος: 215), a su antigua elevación heroica, produciéndose así el pretendido vuelco en el ejército que la prueba de Agamenón no había en absoluto conseguido. En la inevitable risa todo derrotismo se desahoga –ellos rieron con placer

<sup>97</sup> HGK, II, 2, p. 71: «das gr. Verb (sc. éidē) kann neben dem intellektuellen und praktischen Wissen auch eine moralische Einstellung oder ein soziales Verhalten bezeichnen».

<sup>98</sup> THALMANN 1988, p. 2, citando a G. E. M. de Ste. Croix, *The Class Struggle in the Ancient Greek world*, 1981: «But Homer is not at all on his [Tersites'] side; he represents the bulk of the army (the plethos, line 278) as disapproving strongly of his seditious speech and breaking into applause and laughter when the great Odysseus thumps him [...] Homer has carefully caricatured this proto-demagogue».

<sup>99</sup> REINHARDT 1961, p. 115; REINHARDT 1951, p. 9: «Tersites, der „Kühnling“, ist reine Karikatur, Anti-Achill in der Rolle des Achill, Verkörperung alles Häßlichen mit dem Anspruch des Schönen, alles Gemeinen mit dem Anspruch des Edlen. Er ist nicht der Repräsentant einer plebeischen Opposition. Er redet in der Versammlung zwar wie einer der Helden, aber hat keinerlei Anhang, findet keinen Widerhall. Gehaßt von allen, hat er zum Schaden den Spott zu tragen. Sein Schelten hebt die Achäer und leistet der Sache des Agamemnon die erwünschtesten Dienste. [...] Er ist nicht Widersacher, sondern Narr, nicht Gegenspieler, sondern Ausnahmen, nicht einbezogen, sondern herausfallend aus allem. Intermezzo, kein Kontrast. Er ist nicht einer Person entgegengesetzt, wie Hektor dem Paris, sondern als Menschenmögliches dem Menschlichen der Ilias überhaupt. Für einen Augenblick wird der plebeischen Karikatur der Eintritt in die Heroenwelt gestattet, damit ein homerisches Gelächter über sie losbreche».

«aunque estaban afligidos»: verso 270—, la escisión entre masa y príncipes se resuelve en la visión del «otro» común y, de este modo, el pretendido buen ánimo para la lucha surge por sí mismo.

La figura de Tersites está internamente unida a la situación del «casi» en la medida en que está internamente unida a la constitución de la masa<sup>100</sup>. Como dos caras de lo mismo, Tersites y la masa invierten la marcha de la situación dada por supuesta de tal modo que una problematización de la misma tiene lugar en la crisis del «casi». La problematización es a la vez la vía para poner de manifiesto el «en qué consiste» algo, aquí, «en qué consiste» ser un héroe. La inversión gana figura en el castigo a Tersites en tanto que él representa la ausencia de «discernimiento» y de «orden» (y así de «verdad»: por eso el aislamiento incluso de los soldados llanos) por cuya visión los héroes recuerdan cuál era su ser y recuperan así la disposición interna para continuar afrontando la cuestión del *pólemos*. En la inversión que representa la figura de Tersites son relevantes dos aspectos: primero, la imposibilidad de que quepa algo así como la aceptación de la falta de criterio tanto en el seno de la comunidad de los príncipes como en la de los soldados comunes<sup>101</sup>: los aqueos reconocen el apego a las cosas y a la cantidad que denota el discurso de Tersites como una nivelación del criterio que conduce a la indiscriminación y así a la no verdad; segundo, la extraña coincidencia del modo de presentación de Tersites con el modo de presentación de Aquiles en algunos lugares de la *Iliada*: la acumulación de negaciones y privaciones (ἀμετροεπής, ἄκοσμα, οὐ κατὰ κόσμον, ἀκριτόμυθε, ἀφραίνοντα) que describen a Tersites es también uno de los recursos de los que se sirve el poeta para intentar presentar lo impresentable de la figura de Aquiles; la presentación, aparentemente, coincide, pero aquí la apariencia de igualdad no hace sino agudizar tanto más la diferencia de fondo. Tersites por ser lo absolutamente no heroico, Aquiles por ser el héroe por antonomasia, coinciden en apariencia en una cosa: en quedar fuera de la comunidad, aunque sus razones sean las más opuestas entre sí<sup>102</sup>. La figura de

<sup>100</sup> En la cuidada presentación de su figura es relevante la falta de un patronímico que lo vincule a una comunidad determinada, falta que constituye una marca más de su marginalidad, cf. HGK, II, 2, p. 71; KIRK 1985a, p. 138; MARKS 2005, p. 4: «nor is any other named speaking character left unconnected to family and homeland [...] Thersites' ugliness and near anonymity both distinguish him from basileus class and establish his Homeric identity as the voice of the plēthus»; cf. RICHARDSON 1990, pp. 40s..

<sup>101</sup> Cuya aprobación del castigo de Odiseo aparece en un discurso-*tis*, es decir, un discurso del anonimato (cf. DE JONG 1987, p. 259). Que la masa no ve más allá de sí misma queda también patente en la focalización incrustada del *tis* en los versos 400-401: la súplica de la multitud consiste en la simple petición de escapar a la muerte, es decir, en la mera supervivencia propia; la de Agamenón contiene la petición oficial de la toma de Troya para ese mismo día, y así, de nuevo, sus propios deseos como «representante» irónicamente engañado.

<sup>102</sup> Consideramos que la exclusión de Tersites de cualquier comunidad no le sitúa por ello en conexión con aquellos que precisamente por quedarse fuera pueden fundar, establecer o decir algo en sentido marcado (héroes, fundadores de una *pólis*, «poetas»); el alfa privativa que recorre la pre-



Odiseo es una especie de punto de inflexión para los dos opuestos: con Tersites Odiseo tiene éxito, lo hace callar, y de algún modo lo comprende y lo domina, como pudo hacerlo con la masa; con Aquiles, precisamente por su pericia frente a la masa, Odiseo no logra nada ni entiende nada; es la misma μήτις ο φρόνησις, el saber de lo bueno y lo justo, la que vence ante la una y fracasa ante el otro.

Con el castigo de Tersites se produce el vuelco en el espíritu de la comunidad, resultando así finalmente posible la preparación para el armarse que planificaba Agamenón; el vuelco se ha producido, como tantas otras veces en la *Iliada*, en la figura narrativa de una retardación<sup>103</sup> (cf. apartado 1.3.2), la cual, a través de un rodeo que parece conducir a lo inverso de lo que se buscaba, recupera el punto de partida después de haber mostrado, en la problematización por la inversión, cuál era en realidad el fondo de lo buscado. Agamenón ha conseguido su propósito sólo mediatamente, tras un desvío que entre tanto ha iluminado la fragilidad de la confianza del «rey» en sí mismo. Pero, ¿qué ha logrado el poeta haciendo fracasar a Agamenón? Reinhardt (1961: 119), quien formula esta pregunta, responde apuntando dos «cuestionabilidades» (*Fraglichkeiten*): haciendo fracasar a Agamenón, el poeta plantea el carácter cuestionable tanto de la infalibilidad real como del propio ejército dejado a sí mismo; la prueba es así una doble, pues emisor y receptor fallan juntos en la prueba. Por otra parte, en el despliegue de la prueba interviene cada vez más decisivamente la contraposición «el uno» frente a «los muchos» en dos momentos sucesivos: en cuanto Agamenón habla al ejército en su calidad de representante, se pone a sí mismo como «el uno» que cree poder controlar a «los muchos» e incluso prever su comportamiento; en cuanto falla la prueba, «el uno» se queda en segundo plano frente a «los muchos», quienes muestran el fondo de su ser tanto en la estrepitosa huida como en la hiperbólica figura de Tersites. A través del vuelco producido por esta última «los muchos» vuelven a ser sustituidos por el «uno», el héroe (que no es precisamente Agamenón), el cual recupera su fuerza como líder legítimo y capaz en la medida en que es precisa-

---

sentación de Tersites no es la privación necesaria para el reconocimiento, sino la ineptitud ciega (nótese su mirada «vacía» o «inútil» en el verso 269).

<sup>103</sup> Se trata del tipo de retardación que acontece mediante una «Handlungsumkehrung», cf. REICHEL 1990, p. 131. LESKY 1967 p. 99: «Wenn man es als die Absicht Homers versteht, nach der ersten Erwähnung des Zeusplanes im I. Gesange eine lange Retardation bis zu dessen Wirksamwerden eintreten zu lassen, wenn man des weiteren bedenkt, wie schwierig es für den Dichter war, nach neun Kriegsjahren ein neues Anheben der Kämpfe aus der Ruhestellung heraus wirksam darzustellen, wird man diese Szene im Zusammenhange der Ilias verstehen und ihr mit Katzung die Funktion zubilligen, den II. Gesang mit der Iliashandlung an den I. Gesang mit der Menishandlung anzuschließen. Auch ist nicht zu übersehen, wie gut die Diapira jener Technik Homers entspricht, die Handlung sich einen Schritt zurückbewegen zu lassen, ehe sie sich auf ihr Ziel richtet». La prolepsis contenida en el sueño ponía como meta narrativa el armarse del ejército; la prueba, sin embargo, desplaza indefinidamente esta meta en tanto que el «casi» de la huida a las naves amenaza con modificar el esperado curso de los acontecimientos; la meta reaparece en los discursos de Odiseo y Néstor, y se sella definitivamente en la cadena de símiles de los versos 455-483, que constituyen de este modo el (provisional) fin de la retardación.

mente él quien custodia lo «común» (ξυνός), lo «uno», en detrimento del límite de pensamiento de la masa, es decir, de lo «particular» (ἴδιος). La unidad del héroe a diferencia de la masa de «los muchos» es un *leitmotiv* de los fragmentos de Heráclito<sup>104</sup>, que suelen reconducir el problema de la atención a lo realmente decisivo y vinculante (a saber: el λόγος, la φύσις) a la cuestión de aquellos que tienen oídos para la unidad que a los demás les pasa inadvertida. Frente a los que se dispersan en la facilidad de lo ordinario, el héroe es la figura que no huye, sino que se enfrenta a su propio ser arriesgándolo en el ámbito del *pólemos*. También la contraposición «buenos, excelentes, capaces»-«malos, cobardes, incapaces», un punto de apoyo en la posición de Odiseo en esta escena, aparece, por ejemplo, en el fragmento B 29: «uno en vez de todo eligen los mejores...», que denota en general el mismo inconformismo con la inmediatez ciega de la masa, con su dispersión en lo particular, que en el canto segundo de la *Iliada* acaba resolviéndose en la involuntaria autodeslegitimación de la figura de Tersites. Los héroes eligen; la multitud sólo se deja llevar, huyendo y dispersándose. Tersites es así un «chivo expiatorio»<sup>105</sup> de la actitud de la masa, y de tal modo que la descalificación ocurre no sólo porque Tersites pertenezca a la masa, sino precisamente porque la masa, puesta en figura individual, resulta ser Tersites.

Estamos de acuerdo con Irene de Jong respecto al que los discursos de una masa anónima (los llamados «discursos-*tis*», cf. nota 100 de este apartado) no sólo no conectan con los discursos del coro de la tragedia, sino que más bien estarían en las antípodas de éstos: «their content has been found to be concrete and down to earth» (DE JONG 1987: 268). Frente al infantilismo y la ineptitud de la masa (cf. la apelación de Néstor al ejército en los versos 337s.: «¡ciertamente semejantes a niños participáis en la asamblea, / infantiles!»), los coros de la tragedia expresan un saber que es posible desde algo así como el «fuera» de la acción y del poema; los discursos de la masa, inversamente, denotan la falta de saber propia de quien está excesivamente dentro y, por tanto, no puede discernir, distanciarse, esto es: saber, ser capaz de. Los anonimatos son, desde este punto de vista, los más extraños entre sí: mientras que el anonimato del *tis* denota la indiferenciación propia de la masa, su carácter mismo de «masa», el anonimato del coro es más bien un punto de vista general que excede la individualización, es decir, es el anonimato *por exceso* de saber en oposición al anonimato *por defecto* característico de la masa.

Y así es como comienza la inversión del acontecer que significa en el conjunto del poema la cólera de Aquiles: poniendo en cuestión la próxima caída de Troya y desvelando las vanas esperanzas que alimentan los sueños de Agamenón. Un comienzo irónico que concuerda con la ironía que es la propia cólera. La puesta en marcha del plan de Zeus empieza con el engaño de Agamenón, con su desconocimiento de la situación en la que se encuentra, a la vez que preludia el acontecer de los cantos siguientes: la fatuidad de su representante precipitará a los aqueos a la penuria que amenaza de nuevo con el «casi» de la propia destrucción;

<sup>104</sup> B 1, B 2, B 72, B 89 y otros.

<sup>105</sup> DE JONG 1987, p. 272, n. 29.

sus ansias irrefrenables por tomar Troya, el entusiasmo guerrero al que a pesar de costosos esfuerzos el ejército ha terminado por entregarse –el combate llegó a ser para ellos «más dulce» que el regreso a casa, cf. versos 553s.–, están teñidos para el receptor del relato por el amargo conocimiento de su carácter infundado y la anunciación de su pronto desastre. La espléndida marcha en la que el ejército aqueo se despliega para la batalla (el así llamado «Catálogo de las Naves») es, al menos en primera instancia, la preparación y la marcha hacia la propia ruina. Por otro lado, el poeta ha logrado mostrarnos a través de la «prueba» la alternativa frente a la cual adquiere relieve la apuesta por el *pólemos*, es decir, ha puesto bajo su correcta luz, y precisamente por contraposición, la importancia de resolver quedarse en la llanura ante Troya.



## Capítulo III

### Dos arcos que se cruzan



### 3.1 Señales de memoria

Decíamos en el apartado 1.3 que la *Ilíada* era el poema unitario en el cual culminaba y moría la tradición poética de improvisación oral, a la vez que se fundaba la historia del decir excelente griego. Por poema unitario entendíamos cierta unidad de estructura o, lo que es lo mismo, cierta «síntesis» o «trabazón» perteneciente de suyo a la vertebración interna del poema. La unidad de estructura resultaba ser lo mismo que la unidad del episodio central, es decir, la tarea del poema era la exposición de la cólera de Aquiles. Que hubiese estructura quería decir que el poema no podía ser explicado en términos de adición o yuxtaposición de partes, sino que nos obligaba a reconocer cierta unidad «orgánica», es decir, no cuantitativa sino estructural, con la peculiaridad característica del sello poético de la *Ilíada* de ser un poema «de muchos decires» (“Poética” 1456a 13), esto es, un poema constituido por una variedad de unidades episódicas en cierta manera autónomas (cf. lo dicho sobre el sello «geométrico»), lo que en narratología se describiría como una «story» principal en la cual se incrustan numerosas «stories» secundarias. La realización de la estructura consistía en:

1. a nivel del sentido global del poema: un fondo de cuestiones nunca dichas suena precisamente en su carácter no-dicho en la apariencia del poema. Cuestiones como por qué Aquiles tiene que morir pronto o Troya está condenada a hundirse constituyen el fondo de sentido de un decir que se recrea en el detalle de cada cosa.
2. a nivel de la disposición de la trama: una bifurcación de dos vías de acción, de las cuales una es la temática, mientras la otra es mantenida por de pronto como un tono de fondo no temático. La vía de acción de la comunidad aquea deja atrás la vía de no-acción de Aquiles y los mirmidones.

Se trata en el fondo de un solo desdoblamiento y un solo problema: lo que a nivel de trama llamamos la vía de no-acción de Aquiles no es sino el reverso de la cuestión no-dicha de su muerte pronta, cuestión que pertenece al segundo plano no tematizado que funda el sentido de lo tematizado en el primer plano del poema. A su vez, es por de pronto en la vía de acción de la comunidad donde recae la presentación *naïv* del poeta, quien tiene por tanto que cumplir una doble tarea mediadora: primero, hacer sonar las cuestiones no-dichas, y precisamente en ese estatuto, en la apariencia del poema; segundo, hacer presente la no-acción, precisamente en tanto que no-acción, en su presentación de la vía de acción de la comunidad. A la primera cara de la tarea mediadora pertenece, entre otras cosas, eso que la crítica literaria llama «red de analepsis y prolepsis» («Netz von Vor- und Rückverweisen», SCHADEWALDT 1975: 33), de la que nos ocuparemos brevemente luego; en la segunda cara, a saber: en cómo aparece el *basso ostinato* (LATA CZ 1991: 24) que es la cólera de Aquiles, nos detenemos a continuación.

En la entrada correspondiente al contingente de Argos Pelásgico del Catálogo de las Naves leemos (2.681-694):

νῦν αὖ τοὺς ὅσοι τὸ Πελασγικὸν Ἔργος ἔναιον,  
 οἳ τ' Ἄλον οἳ τ' Ἀλόπην οἳ τε Τρηχίνα νέμοντο,  
 οἳ τ' εἶχον Φθίην ἠδ' Ἑλλάδα καλλιγύναικα,  
 Μυρμιδόνες δὲ καλεῦντο καὶ Ἕλληνες καὶ Ἀχαιοί,  
 τῶν αὖ πεντήκοντα νεῶν ἦν ἀρχὸς Ἀχιλλεύς.  
 ἀλλ' οἳ γ' οὐ πολέμοιο δυσηχέος ἐμνῶοντο·  
 οὐ γὰρ ἔην ὅς τις σφιν ἐπὶ στίχας ἠγήσαιτο·  
 κείτο γὰρ ἐν νήεσσι ποδάρκης δῖος Ἀχιλλεύς  
 κούρης χωόμενος Βρισηΐδος ἠϋκόμοιο,  
 τὴν ἐκ Λυρνησοῦ ἐξείλετο πολλὰ μογήσας  
 Λυρνησοῦν διαπορθήσας καὶ τείχεα Θήβης,  
 κὰδ δὲ Μύνητ' ἔβαλεν καὶ Ἐπίστροφον ἐγχεσιμῶρους,  
 υἱέας Εὐηνοῖο Σεληπιάδαο ἀνακτος·  
 τῆς ὅ γε κείτ' ἀχέων, τάχα δ' ἀνστήσεσθαι ἔμελλεν.  
 Ahora también éstos, cuantos en Argos Pelásgico habitaban,  
 que se repartían Alo, Álope y Trequine,  
 y los que tenían Ftía y Hélade, de bellas mujeres,  
 y eran llamados mirmidones y helenos y aqueos.  
 De sus cincuenta naves era conductor Aquiles,  
 pero ellos no se acordaban del disonante combate,  
 pues no estaba presente el que los condujese a filas,  
 pues yacía en las naves, de pies rápidos, el divino Aquiles,  
 enfadado por la chica Briseida, de hermosos cabellos,  
 a la cual de Lirneso había elegido para sí después de esforzarse mucho,  
 habiendo destruido Lirneso y los muros de Tebas,  
 y derribado a Minete y Epístrofo, famosos por su lanza,  
 hijos de Eveno, el señor Selepiada.  
 Por ella yacía él dolido, pero pronto iba a levantarse.

Tras dar la relación de los contingentes que configuran la alianza aquea el poeta abre una especie de lista de los mejores hombres y los mejores caballos; para explicar por qué no puede poner en primer lugar a Aquiles alude a la vía de la no-acción en los términos siguientes (2.768-779):

ἀνδρῶν αὖ μέγ' ἄριστος ἔην Τελαμώνιος Αἴας  
 ὄφρ' Ἀχιλλεύς μῆνιεν· ὁ γὰρ πολὺ φέρτατος ἦεν,  
 ἵπποι θ' οἳ φορέεσκον ἀμύμονα Πηλείωνα.  
 ἀλλ' ὁ μὲν ἐν νήεσσι κορωνίσι ποντοπόροισι  
 κείτ' ἀπομηνίσας Ἀγαμέμνονι ποιμένι λαῶν  
 Ἀτρεΐδῃ· λαοὶ δὲ παρὰ ῥηγμῖνι θαλάσσης  
 δίσκοισιν τέρποντο καὶ αἰγανέησιν ἰέντες  
 τόξοισίν θ' ἵπποι δὲ παρ' ἄρμασιν οἷσιν ἕκαστος  
 λωτὸν ἐρεπτόμενοι ἐλεόθρεπτόν τε σέλινον  
 ἔστασαν· ἄρματα δ' εὖ πεπυκασμένα κείτο ἀνάκτων



ἐν κλισίῃς· οἱ δ' ἄρχον ἄρηίφιλον ποθέοντες  
 φοίτων ἔνθα καὶ ἔνθα κατὰ στρατὸν οὐδὲ μάχοντο.  
 De los hombres era con mucho el mejor Áyax, el Telamonio,  
 mientras Aquiles estaba encolerizado, pues éste era con mucho el mejor,  
 y también los caballos, los que solían llevar al intachable hijo de Peleo.  
 Pero él en las corvas naves que cruzan el mar  
 yacía encolerizado contra Agamenón, pastor de huestes,  
 el hijo de Atreo. Y los soldados junto a la orilla del mar  
 se recreaban lanzando discos y jabalinas,  
 y con arcos. Pero los caballos cada uno junto a sus carros,  
 comiendo loto y perejil, que se cría en los pantanos,  
 estaban en pie. Y los carros de los señores yacían bien cubiertos  
 en las tiendas. Y ellos, echando en falta al conductor, propio a Ares,  
 andaban de un lado para otro, por aquí y por allá en el campo de batalla,  
 y no luchaban.]

Hemos seleccionado dos de los primeros momentos de la secuencia de «Erinnerungssignale» (HGK, Prolegomena: 155) cuya función es mantener presente la vía de la no-acción, precisamente en cuanto transfiere ausente, en la vía de la acción, y de tal modo que se haga visible que cada acontecimiento de la vía de acción es posible precisamente porque una vía de no-acción corre por debajo. En este tipo de pasajes se observa una «Rezidivierungstechnik» (LATA CZ 2003: 115s.) mediante la cual se consigue hacer presente a Aquiles, precisamente en cuanto ausente, en la vía de la acción. Las «Erinnerungssignale» actúan a la vez como un mecanismo de cohesión de diferentes episodios que, sin pertenecer ellos mismos al tema del poema, se integran en la estructura de éste precisamente en tanto que ellas posibilitan la concomitancia de la vía de la no-acción en la vía de acción, por lo que puede decirse que tales episodios son partes integrantes y no yuxtapuestas al todo. El no-estar de Aquiles en el relato (el suceso-«cólera») queda caracterizado en estos pasajes como inactividad y dolor: «yacía dolido» (verso 688, verso 694) y «encolerizado» (verso 772, verso 789) mientras los mirmidones, *porque no luchaban*, vagaban de un lado para el otro (verso 779) o se dedicaban al deporte, es decir, se mantenían al margen de las actividades de la comunidad aquea (recordemos que Aquiles no iba al combate ni a la reunión desde el canto primero) pues (verso 687):

οὐ γὰρ ἔην ὅς τις σφιν ἐπὶ στίχας ἡγήσαιοτο  
 no estaba quien les condujese a filas

Es decir, porque Aquiles *no estaba*. A partir de la presencia en este verso del verbo cópula podríamos recordar aquí de pasada que el verbo «ser» es todavía en griego relevantemente verbo cópula, es decir, su significado no ha sido todavía nivelado, con lo cual conecta la posibilidad de usarlo en griego con valor absoluto, significando entonces «mostrarse», «presencia», «aparecer». En estos versos se

dice oblicuamente que Aquiles «no estaba», es decir, se recuerda su retirada a cierta ausencia de lugar, de ahí que los miembros de su contingente carezcan de jefe que los guíe y, por ello, «lo echan en falta» (ποθέοντες: verso 778, y lo dicho sobre la palabra ποθή en el apartado 2.1.2). Las «Erinnerungssignale» son así un mecanismo de mediación entre las dos vías de acción bifurcadas al principio del relato. A la vez, ellas contienen una prolepsis que sirve no sólo para reforzar la idea de que la cólera es una inversión provisional pero decisiva en la empresa en Troya (cf. lo dicho sobre la estructura del suceso-cólera como retardación, y lo visto sobre esta estructura narrativa en cuanto puesta en cuestión que discierne un acontecer habitual a propósito de la «prueba» del canto segundo), sino para tender una flecha hacia otro momento estructural del poema: la reaparición de Aquiles: τάχα δ' ἀνστήσεσθαι ἔμελλεν (verso 694). Este tipo de comentario narratorial que contiene una prolepsis interna lo habíamos visto en relación a la fatuidad de los sueños de Agamenón justo cuando las tropas se disponen para el primer choque; en ambos casos el poeta descubre algo así como un programa narrativo que deja ver progresivamente la entera estructura del relato. Así, el pasaje no es sólo una «señal de memoria», sino que contiene a la vez una proyección hacia delante. Esta técnica de descubrimiento progresivo del plan nos obliga a reconocer un planteamiento unitario del poema, una cierta unidad de estructura. Por de pronto, el receptor del relato sabe que Aquiles, pese a su persistir en la cólera, acabará levantándose, es decir, sabemos que la cólera se descubrirá finalmente como distancia-que-se-rompe; lo que todavía no sabemos es cómo se llegará a la ruptura, cómo tendrá lugar la «catástrofe» del poema.

Durante el primer tramo del relato (cantos 2-8), la «trabazón» o la «síntesis» entre las dos vías de la acción se logra mediante estas intermitentes «señales de memoria» de la ausencia de Aquiles. Conocemos el carácter decisivo de su reaparición en el campo de batalla, así como que este vuelco estructural depende de dos momentos previos en la constitución interna de la estructura del poema: la embajada en el canto 9 y el envío de Patroclo a las tiendas de Néstor en el canto 11. Adelantamos ya que a través de estos dos momentos tiene lugar otra bifurcación en las vías de la acción, es decir, desde aquí se tensará un segundo arco que se cruza con el arco del acontecer «cólera» (con las dos vías que hemos descrito) precisamente ahí donde tiene lugar la catástrofe del poema. En el marco general de esta estructura, la asamblea de los dioses que abre el canto octavo es la señal de que el compromiso de Zeus con la «excesiva petición de Tetis» (cf. 15.598) comienza a mostrar su lado efectivo, compromiso que había quedado suspendido a raíz de las características especiales del tramo de cantos 2-7, que hacía sonar, entre otras cosas, la cuestión de por qué Troya es la ciudad condenada a hundirse, a la vez que pintaba la situación más habitual u ordinaria frente a la cual el acontecer de la cólera de Aquiles se destaca como una inversión extraordinaria. El avance de los troyanos sobre la llanura es la otra cara de que Aquiles haya dejado de luchar: sin él los aqueos están abocados a la muerte y no tomarán Troya; Agamenón se pronuncia incluso, y esta vez en serio, a favor de una retirada (9.18-28), repitiendo las mismas palabras que en la «prueba» debían, precisamente por su

inverosimilitud, animar al ejército de nuevo a la lucha. Aquí empieza a cobrar plena visibilidad que la cólera es la interrupción que invierte el ordinario estado de cosas, es decir, que lo destrivializa. Cuando las dos vías de la acción se cruzan queda claro precisamente esto, a saber: que la cólera destrivializa aquello habitualmente dado por supuesto, con todos los peligros que la destrivialización siempre trae consigo (cf. Crises). La relevancia de la cólera tendrá su cuidada exposición cuando Aquiles tome después de tanto tiempo de nuevo la palabra, y la tendrá precisamente por contraposición, es decir, aquí la cólera adquiere una nueva profundidad al ponerla frente a una alternativa, y cuanto más razonable aparezca la alternativa tanto más excepcional aparecerá la cólera.

### 3.2 Noches insomnes y días sangrientos

Tras la reunión de los abatidos aqueos al comienzo del canto (verso 13<sup>1</sup>), en el consejo en las tiendas de Agamenón se retoma el problema que en el canto primero acabó resolviéndose en la bifurcación de la acción: Néstor hace referencia a su frustrado intento de mediación, a la vez que censura a Agamenón por «haber negado reconocimiento», esto es, haber privado de su «parte», a aquel al que «incluso los inmortales reconocen» (versos 110s.); ahora se trata, pues, de efectuar las enmiendas necesarias, enmiendas que en su momento consiguieron hacer de nuevo propicio a Apolo y subsanar así la peste en el campamento. Agamenón admite su error (versos 115s., verso 119) y está conforme con que ahora le «corresponde dar compensación» a Aquiles (verso 120); se muestra además dispuesto no sólo a devolverle a Briseida, sino a darle muchos otros regalos (recuérdese lo dicho a propósito de la «honra» fáctica o material, la «felicidad» como prosperidad y riqueza) como forma de reconocimiento y reconciliación. Después del consejo, los escogidos por Néstor como miembros de la embajada caminan junto a la orilla del mar con la esperanza de «convencer fácilmente» a Aquiles (versos 182-184); cuando alcanzan las tiendas, la escena con la que de entrada se encuentran hace aparecer el tono de fondo del canto, a la vez que recupera y proyecta el todo hacia delante en una sola imagen cerrada. La cólera destrivializaba el acontecer en Troya, y constituía en este sentido una ruptura con lo dado, ruptura que el poeta presentaba de una forma negativa: las «Erinnerungssignale» esbozaban el estado de cosas en la vía de la no-acción como un tiempo de inactividad en la que los guerreros no luchan, sino que se dedican al juego con discos y jabalinas o simplemente vagan de un lado para el otro mientras los caballos pacen junto a los carros cubiertos. Las «Erinnerungssignale» perfilaron así la no-acción en las tiendas de los mirmidones, lo que no hicieron es dar figura alguna al no-estar o el estar en cólera del propio Aquiles. La embajada lo hace, y lo que presenta es algo así como un claro en la espesura de la guerra, una luz que da visibilidad al todo. La inactividad específica de Aquiles adquiere la siguiente figura para la mirada de los emisarios que se acercan a sus tiendas (versos 186-190):

τὸν δ' εὔρον φρένα τερπόμενον φόρμιγγι λιγείη  
 καλῆ δαιδαλέη, ἐπὶ δ' ἀργύρεον ζυγὸν ἦεν,  
 τὴν ἄρετ' ἐξ ἐνάρων πόλιν Ἡετίωνος ὀλέσσας·  
 τῇ ὅ γε θυμὸν ἔτερπεν, ἄειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν.  
 Πάτροκλος δέ οἱ οἷος ἐναντίος ἦστο σιωπῆ,  
 δέγμενος Αἰακίδην ὅποτε λήξειεν αἰείδων  
 Y lo encontraron gozando en su interior con la clara forminge,  
 bella, bien realizada, que encima tenía un puente de plata.  
 Ésta la había tomado del botín cuando destruyó la ciudad de Etióno.

<sup>1</sup> Si no se dice otra cosa, las referencias siguientes lo son a versos del canto noveno.

Con ella gozaba en el ánimo, y cantaba las famas de los hombres.  
Patroclo, por su parte, estaba sentado frente a él, solo, en silencio;  
esperaba al Eácida, a cuando parase de cantar.

Aquiles canta, y nos preguntamos por qué ahora ya no hay una sola palabra sobre un dolor que ya casi se ha adherido por completo a su figura. La respuesta puede ser quizás que precisamente para quien soporta el más profundo sufrimiento suena la «canción de vida del mundo»; que sólo en la tristeza puede decirse «lo más gozoso»<sup>2</sup>, es decir: la pasividad y el dolor de Aquiles son a la vez posibilidad del goce y el canto, lo cual quiere decir también: la visión cuya especialidad consiste en decir las cosas haciendo que luzca su ser. Aquiles llega a ser cantor precisamente porque se ha distanciado de todo, y sólo desde la distancia es posible algo así como el reconocimiento de lo que ordinaria y cotidianamente pasa desapercibido. A la vez, lo extraordinario de que un héroe no sea cantado, sino que cante él mismo, anticipa el riesgo que comporta la lucidez de Aquiles, problema que queda expuesto en sus dos caras (a saber: como en efecto lucidez y como riesgo inminente) en los tres discursos de los emisarios de la embajada y las respectivas respuestas de Aquiles. La problematidad de que sea Aquiles quien cante se nota en las aclaraciones sobre la forminge, que resulta ser nada menos que un botín de guerra del propio Aquiles, quien, precisamente por eso, es un cantor sumamente problemático, pues el bello y brillante (el guerrero sobresaliente que Aquiles es) no puede ser a la vez el que canta, es decir, el que relevantemente «ve».

Aquiles recibe a los emisarios, para él los más cercanos y queridos (φίλτατοι: versos 198, 204) de los aqueos, a la vez que reconoce la penuria (verso 197) que él mismo había anunciado en 1.341<sup>3</sup>. Tras ofrecerles hospitalidad, Odiseo (y no Fénix, que había sido sin embargo designado como «guía» del camino en el verso 168) es el primero en tomar la palabra, pues sobre él recayeron sobre todo los encargos de Néstor (verso 180). El discurso de Odiseo expone claramente la situación de penuria («está en duda si las naves serán salvadas o destruidas»: versos 230s.) de la cual Aquiles todavía está a tiempo de salvarlas. Por otra parte, Odiseo apela a la φιλοφροσύνη entre los aqueos evocando las palabras del padre Peleo, y le exhorta a poner fin a su ira, anunciándole que por ello recibirá los inmensos regalos que ha ofertado Agamenón. Las palabras de Odiseo son la manifestación de un saber eficaz que, sin embargo, no logra nada con Aquiles, es más, un saber que aparecerá a su mirada como un vano intento de persuasión y de

<sup>2</sup> Hölderlin, *Hyperion* (KTA 11/221): «Ich hatt' es nie so ganz erfahren, jenes alte feste Schicksaalswort, daß eine neue Seligkeit dem Herzen aufgeht, wenn es aushält und die Mitternacht des Grams durchduldet, und daß, wie Nachtigallgesang im Dunkeln, göttlich erst in tiefem Leid das Lebenslied der Welt uns tönt»; *Sophokles* (KTA 6/80): «Viele versuchten umsonst das Freudigste freudig zu sagen / Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus».

<sup>3</sup> Algunas de las consideraciones presentadas en este apartado se basan en mi artículo «Dificultad, fracaso y negatividad en el canto noveno de la *Ilíada*», en *Revista de filosofía*, UCM, vol. 32, n. 1, 2007, pp. 185-201.

engaño. Recordemos que, en cierto modo, también el canto noveno es una gran «Erinnerungssignal», que aquí el poeta nos deja adentrarnos en la ausencia a la que Aquiles se ha retirado y cuya problematización quedó plasmada en la imagen misma de la inactividad de Aquiles: el canto. En consonancia con esto, los tres discursos que aquí pronuncia estarán marcados por una especie de inmersión en lo que le es más propio (a saber: la ausencia); precisamente por esta especie de inmersión en sí, Aquiles reclama varias veces, y a modo de principio, que no se trame nada a su alrededor, sino que se hable con determinación y franqueza, que no se oculte, sino que se descubra y haga manifiesto (versos 309, 311, 422). En su respuesta al plan de la embajada, Aquiles insiste en que *nada* puede compensar la ofensa cometida por Agamenón, ni la mayor suma de tesoros obtenida u obtenible (versos 378-387), ni el mayor honor y brillo en el campo de batalla (verso 356). Aquiles no quiere nada, y ahí radica todo el problema –que no es sino el problema del reconocimiento de Aquiles en cuanto figura de la ausencia. Puesto que aquí Aquiles de todos modos «aparece», el poeta tiene que dejar claro que lo que aparece no es en el fondo sino ausencia; por esto su decir tendrá que mostrarse a la vez como imposibilidad de decir, como ruptura y negación desde dentro del decir. A nivel de contenidos esto se plasma en un haz de referencias muy generales del cual forma parte la percepción de cierto «lo mismo» cuya atrocidad reposa precisamente en ser lo siempre ya supuesto. La percepción de un «lo mismo» aparece por de pronto en una cuidada construcción que merece la pena ver en detalle (versos 316-322):

ἐπεὶ οὐκ ἄρα τις χάρις ἦεν  
 μάρνασθαι δῆϊοισιν ἐπ' ἀνδράσι νωλεμῆς αἰεί.  
 ἴση μοῖρα μένοντι καὶ εἰ μάλα τις πολεμίζοι·  
 ἐν δὲ ἰῆ τιμῇ ἡμὲν κακὸς ἠδὲ καὶ ἐσθλός·  
 κάτθαν' ὁμῶς ὃ τ' ἀεργὸς ἀνὴρ ὃ τε πολλὰ ἔοργῶς  
 οὐδέ τί μοι περίκειται, ἐπεὶ πάθον ἄλγεα θυμῷ  
 αἰεὶ ἐμὴν ψυχὴν παραβαλλόμενος πολεμίζειν

Pues no hay brillo alguno

por luchar siempre sin descanso contra hombres enemigos:  
 la misma parte para quien permanece y también si alguien mucho combate;  
 y en el mismo reconocimiento están débil y fuerte;  
 muere del mismo modo el hombre que no ha hecho como el que ha hecho mucho.  
 Nada me ha procurado, puesto que he sufrido dolores en el ánimo  
 poniendo siempre en juego mi alma al combatir.

La perspectiva desde la cual surge algo que es «lo mismo» para todo nos recuerda el saber inespecíficamente global que habíamos relacionado con Aquiles tanto por su compromiso con Calcante como por la especial visión de sí mismo en los ojos de la madre. Lo específico de este saber consistía en que su único contenido era justamente el no tener contenido determinado alguno (recordemos lo dicho a propósito de eso que Calcante «solía ver bien»), es decir, se trata de un sa-

ber que es distancia frente a todo contenido y que, por ello, reconoce como engaño el plan en el que los aqueos han depositado toda esperanza. Debemos preguntarnos en qué sentido el saber de Aquiles carece de contenido, así como qué perspectiva es esa que hace aparecer un «lo mismo» cuyo modo de decirse constituye en cierto modo una ruptura con el propio decir.

Los tres versos repiten la misma estructura: para dos opuestos hay algo que es «igual», «uno» y «del mismo modo»; en lo uno y en lo otro hay, en el fondo, «lo mismo»: la misma «parte» y el mismo «ser reconocido», es decir: la «muerte» –en el fondo lo mismo que la «parte» o la «adjudicación», cf. lo dicho sobre  $\mu\omicron\tilde{\iota}\rho\alpha$ – está en el fondo del uno tanto como del otro. Frente a la oposición de esto frente a aquello y de aquello frente a esto, Aquiles menciona lo que rige de antemano el ser de aquello tanto como el ser de esto, es decir, la «adjudicación» misma o el «reparto» anterior (cf. apartado 2.1 sobre «reunir», «reparto» y no onticidad) del cual cada uno recibe *igualmente* parte. Lo que no es igual es la parte que recibe cada uno; lo que sí es lo mismo es que cada uno recibe parte, y es esta anterioridad, este estar sometidos tanto el uno como el otro a algo que es «lo mismo», precisamente eso que se le presenta a la mirada del que se ha distanciado de la marcha trivial de las cosas. La petición de Aquiles carece de contenido porque los contenidos son siempre este y aquel contenido, algo determinado y, por tanto, opuesto a otros contenidos; lo que aquí ve Aquiles es aquello que, precisamente por conceder sentido a cada contenido, no puede ser a su vez él mismo un contenido. Aquiles ve eso que desde recursos tomados de Heráclito llamaríamos el *lógos*: el juntar-separar en el cual cada cosa «es»; la *phýsis*: el abrirse que se entrega siempre de nuevo a un cierre<sup>4</sup>. Esta dualidad de algo que, siendo nada, da sentido a cada cosa que «es», aparece sugerida en el discurso de Aquiles mediante un símil, es decir, se alude a ella no directamente, sino mediante un mecanismo narrativo que posibilita un decir que a la vez no dice, una estrategia específicamente poética para mostrar sin tematizar de la cual tendremos algo que decir más adelante. En el símil (versos 323-327) Aquiles se compara a sí mismo con una madre pájaro que, para alimentar a sus hijos, debe ella misma quedar privada de alimento; así Aquiles expresa indirectamente cómo de necesaria resulta su privación (y con ello su ausencia, con todo lo que a ella hemos asociado hasta ahora) para la marcha de la comunidad: noches insomnes y días sangrientos han transcurrido. La queja por el esfuerzo no reconocido no es ni más ni menos que el problema de reconocer la importancia de la ausencia como ausencia, problema con el cual quedaba planteada la *Ilíada* desde el comienzo. Aquiles recuerda de esta forma la esencialidad de la ausencia para el conjunto de la empresa común, de ahí que también aquí ponga en cuestión todo el asunto en Troya (versos 337-341), y especialmente el papel de Agamenón. El cuestionamiento global es –ya lo hemos di-

<sup>4</sup> Aquiles se decide por permanecer retirado en espera de algo a lo que es esencial estar siempre por-venir. En esta línea podríamos decir que la figura de Aquiles no es sino uno de esos problemáticos recursos para nombrar la dualidad de la *phýsis* misma: el emerger continuo (él es quien más brilla) y el hundirse siempre (él es a la vez quien más muere) son uno y lo mismo.

cho— otra manifestación de esa visión capaz de ver «lo mismo» tras la oposición de las cosas, una visión frente a la que no cabe prueba alguna (μή μιν πειράτω εὔ εἰδότης: verso 345), y que —estos versos nos lo dicen— procede tal vez de ese constante y terrible dolor que le impide conciliar el sueño, pero, a la vez, le mantiene despierto, le abre los ojos y, así, le sitúa fuera del alcance de los demás hombres.

Los versos siguientes son un crescendo de negaciones y rechazos que continúan una afirmación puramente negativa: el regreso a casa (versos 356-365). Lo que para el común de la tropa era de esperar, en el caso de Aquiles, que no puede entenderse sin la apuesta que la masa por principio rehuye, contradice toda expectativa. Sin embargo, él es también quien aquí, en el clímax de su rechazo, dice preferir la vuelta al hogar y la larga vida tranquila que conduce a la vejez en lugar de la breve pero brillante por la cual siempre ya se ha decidido. Debemos advertir que cuando Aquiles dice «me voy a casa» ello no es sino un modo de expresar que él, a diferencia de otros, no es alguien que juega simplemente el juego, sino alguien que lo pone en cuestión, es decir: la figura que no regresará a casa, sino que morirá ante Troya. En el movimiento de rechazo de los propios supuestos y las propias metas Aquiles pone a la vista algo que en el acontecer normal estaba, pero en estatuto de dejado atrás, y eso que estaba, aunque oculto, les parecerá a los más diestros y capaces de los aqueos algo atroz e incomprensible ante lo cual se quedan sin palabras.

En la séptima oda olímpica de Píndaro (versos 49-54) aparece una fenomenología del engaño similar a la que aquí se plantea (recordemos que Aquiles insiste en que Agamenón le «ha engañado»), la cual muestra que el engaño es percibido como tal en virtud de la distancia que lo reconoce. Al saber que reconoce el engaño se le llama ahí «mayor saber»; este mayor saber «sin engaño» lo nombra el poeta después del «sin embargo» que sigue a la mención de las «destrezas» que la diosa Atena una vez concedió a los hijos del sol. De estos personajes el poema dice que la diosa les concedió dominarlas «todas» o «cada una», es decir, el «mayor saber» viene en cierto modo después de lo que, bajo determinada perspectiva, resulta ya agotado. Sólo cuando la otra perspectiva, ésa capaz de decir un «sin embargo», irrumpe, irrumpe con ella el carácter engañoso que esos otros saberes o destrezas comportan. El mismo movimiento de distancia que hace aparecer como engañoso un saber que, de otro modo, sería todo el saber y, además, el mejor saber, marca también la estructura del poema de Parménides, donde la senda de los mortales sólo carece de «verdadera solidez» por cuanto la diosa, precisamente ella, está mostrando al mortal que ha visto *otro* camino, uno que está al margen de la vía de los mortales y del cual no cabe experiencia alguna (B 2: «éste te hago saber [sc. la diosa] que es un sendero absolutamente desconocido»). Así, Aquiles, que se ha alejado de la marcha de las cosas en virtud de una exigencia no-dicha en el poema, pero sin la cual nada en él resultaría comprensible, puede, desde su distancia, reconocer como «engaño» y mero «intento» la mejor μῆτις de los aqueos. Que el plan era en sí mismo el mejor era enfatizado en la preparación de la embajada (versos 74-76, 93-94, 102-105); que la respuesta de Aquiles resulta absolu-



tamente extraña e incomprensible para los enviados queda claro en la perplejidad y el silencio de los versos 430-431. Es después de este silencio cuando se produce el vuelco de la mano del desconocido Fénix, quien, procediendo de algún lugar distinto que Odiseo y Áyax, podrá confundir el corazón de Aquiles y aumentar así la gravedad de su conflicto interno (versos 612s.)<sup>5</sup>. Antes de examinar el vuelco veremos qué es lo que Aquiles reconoce en su respuesta a Odiseo como mero engaño.

Aquello de lo cual el saber que reconoce el engaño se distanciaba en la olímpica séptima eran algo así como obras semejantes a vivientes que se mueven; en el poema de Parménides, los pareceres de los que se nutren los mortales. Aquello frente a lo cual se distancia aquí Aquiles es la oferta de restitución de Agamenón, expuesta por primera vez en los versos 121-161. La oferta consiste en una larga y desmesurada lista de posesiones y regalos deseables por cualquiera en tanto que expresiones auténticas de reconocimiento; de ellas Aquiles puede disponer inmediatamente (verso 135) si acepta la condición que pone Agamenón. Podríamos presentar varias razones por las cuales Aquiles se niega a aceptar la oferta, pero con lo dicho tenemos suficiente para mostrar el carácter de su negativa: que la lista sólo habla de cosas; que esas cosas están afectadas por una condición. Antes quedó sugerido cómo la visión de Aquiles era distancia frente a todo contenido, por tanto, frente a toda cosa; este pasaje nos brinda ahora una clave con la cual nosotros, modernos, podríamos acercarnos un poco al problema que plantea su figura; se trata de algo que en moderno sólo cabe decir de cierto fenómeno que llamamos «la belleza» y que asociamos, según los análisis filosóficos del mismo, a lo que en alemán se llama «Interesselosigkeit», y ya dijimos que «belleza» es para un griego una forma de decir «ser», por lo que la negativa a la oferta y sus condiciones es susceptible de ser interpretada evidenciando una cuestión más ontológica que óptica. Rechazando la oferta, Aquiles muestra algo que no podría ser mostrado de otro modo sino a través de la privación y el rechazo, y cuanto más irrechazable parece la oferta, mayor importancia adquiere la negativa de Aquiles. La insistencia en la cólera se descubre así como una negación y un rehusar inexplicables, inexplicables porque el saber ordinario siempre trata con

<sup>5</sup> REINHARDT 1961, p. 216: «Wie bereits im ersten Gesang die Handlung mehrmals zu zerbrechen droht (drohende Heimfahrt der Achäer wegen der Pest, drohende Heimkehr Achills, drohende Ermordung Agamemnonns), so wiederholt sich gesteigert dasselbe in der Presbeia. Der Entschluß zur Heimkehr, dort ein vorübergleitender Augenblick, hier wird er in einer Breite, die keinen Umstand ausläßt, doch nicht in der bloßen Phantasie, sondern in stürmischer Bemächtigung der nahe Zukunft durch den Helden ausgekostet. Dem „Fast“ der Situation zuliebe muß die Sage umgebogen werden, der Nornenspruch der Thetis muß zur Lebenswahl werden (9.410ff.), zur Prophezeiung dieses Augenblicks, da sich Achill vor der Entscheidung sieht: entweder früher Tod und ewiger Ruhm, oder gesegnetes, doch ruhmberaubtes Alter – und fürs zweite sich entscheidet! Und doch ist dieses nur das eine der Extreme, denen die Presbeia zutreibt, das entgegengesetzte ist, daß die Versteifung den andringenden Bitten des alten Rätselfhaften (sc. Fénix) nicht mehr stand zu halten vermag – wie stark sie den Jungen bewegen, verrät dessen erschütterter Ruf: „Verwirre mir nicht das Herz!“».

cosas y de cosas y lleva efectivamente a algún sitio, mientras que el saber de Aquiles es, por el contrario, inútil, vacío, uno que no conduce a nada. Que su ira ya no tiene que ver con *nada* suena en eso de «hasta que me haya retribuido completa la dolorosa ofensa» (verso 387), pues retribución es precisamente eso que los emisarios están ofreciéndole ahora<sup>6</sup>.

Aquiles no acepta estos regalos ni aceptaría otros porque: «no hay, en efecto, nada equivalente a mi ψυχή» (verso 401), esto es, Aquiles reconduce la cuestión de su negativa al problema de la figura cerrada, el «ser del ya no ser» que hemos vinculado varias veces con la irreductibilidad a presencia y con la finitud, es decir, con el abstraerse como condición de que tenga lugar propiamente «ser». Ninguna cosa puede medirse con la figura cerrada porque ésta es precisamente lo otro del carácter de cosa: ella no es «capturable» ni «adquirible», «no viene de nuevo», esto es, no es nada óntico, sino que justamente es (o mejor: no-es) la posibilidad última y definitiva<sup>7</sup> por la cual decíamos que merecía la pena cuestionarse en serio, al menos una vez, la totalidad del juego. La confrontación con las «dos muertes» por la cual hemos dicho que Aquiles es quien es en el relato<sup>8</sup> sigue a esta especie de exégesis de la ψυχή, lo cual muestra de nuevo que esta palabra designa en Homero el ser definitivo de alguien, la figura, su quién fue en realidad. En cuanto cuestión subyacente a la «apariencia» del poema, la elección de Aquiles de su ψυχή propia no aparece sino de manera elusiva, y tal vez por esto aquí lo hace, como decíamos, de forma puramente negativa, aunque quizás también por eso de que cuanto más nos hundimos en el fondo de nosotros mismos tanto más dejamos de ser nosotros mismos. La preocupación de Aquiles por su figura cerrada es lo mismo que su ruptura con la presencia ordinaria de las cosas, es decir, lo mismo que la destrivialización por la cólera que puso en marcha el relato. En la cólera está en juego, pues, la salvación o perdición del alma de Aquiles. Por este decir pretérito que viene de su madre, Aquiles es la figura que se mantiene prendida a ultranza a la referencia a algo que no es nada («lo mismo», la ψυχή); esa que, a diferencia de los héroes que simplemente se hunden en la marcha del juego,

<sup>6</sup> Insistiendo en la pretensión de ser reconocido, pero negándose a aceptar los regalos, Aquiles cae en la paradoja de reclamar una parte consistente en la no-parte, pues, como hemos dicho, el supuesto es precisamente que la *timé* se reconoce «materialmente» en forma de regalos.

<sup>7</sup> Aquiles apunta (versos 401-409) a la imposibilidad de equiparar la *psykhé* con algo así como «los bienes». Los bienes (*ktémata*) son aquello que se tiene o se puede obtener (*ktáomai*), es decir, lo que hay, las cosas, que siempre son una pluralidad; la *psykhé* es, en cambio, la ruptura con las cosas, la custodia del ocultamiento mismo, de la cual decíamos que conectaba con la preocupación definitoria del héroe por el brillo imperecedero (*kléos áphthiton*: verso 413). Desde las consideraciones que presenta aquí Aquiles devolvemos significado al cliché de la «fama heroica», a la vez que se muestra que, al rechazar la oferta de regalos, Aquiles rechaza toda cosa en favor de algo que no es nada. Podríamos reubicar desde esto las palabras de Heráclito aludidas en el apartado 2.4 a propósito de la apuesta constitutiva del héroe: B 29: «Uno en vez de todo eligen los mejores: la fama inagotable de lo mortal».

<sup>8</sup> Remitimos a lo dicho en el apartado 2.2 sobre Aquiles en la encrucijada como una de las cuestiones siempre ya supuestas en la *Iliada*.

ha alcanzado la distancia desde la cual exponer cuestiones que ciertamente son del juego, vienen de él, pero que lo exceden por lo mismo que lo aclaran en su fondo. ¿Aquiles «alienado»?<sup>9</sup> Sólo si por esto entendemos la distancia interna, no la mera separación ni el mero abandono. En la “Ética a Nicómaco” (1141b 7ss.) se dice que «los sabios»<sup>10</sup>, (de los cuales es definitoria una distancia<sup>11</sup>, «saben» sobre lo «excesivo», «asombroso», «difícil» y, sobre todo, de lo «divino». De este saber los propios sabios dicen que es también «inútil», es decir: ellos no buscan las cosas buenas para los hombres, sino que guardan cierta distancia frente a lo que podríamos llamar la ordinaria vida humana. Todo esto tiene que ver con la figura de Aquiles, y así lo irá mostrando el poeta, si bien, como le es característico, muy poco a poco. El carácter excesivo, asombroso y difícil que comporta la figura brillante de Aquiles se ha perfilado aquí, en su rechazo a la embajada, en conjunción con su haberse quedado al margen de lo «correcto» o lo «bueno» para la mayoría de los hombres. Frente a Aquiles, Odiseo es un héroe asociado con lo que en el mismo pasaje de Aristóteles se llama φρόνησις, un «saber» que sí tiene que ver con los asuntos humanos. Este pasaje nos sugiere que con Aquiles fracasa el más excelente saber de cosas, que en su fracaso se pone de relieve otro saber que no podría ser mostrado sino en su diferencia con el primero. Respecto a Odiseo: él está dentro del juego, en el «mundo real», siguiendo el camino recto de lo ente en el cual la cuestión de fondo no aparece en absoluto; por eso mismo es el que continúa, logra metas y sobrevive. Y por este motivo resulta también que Odiseo, del cual se da por supuesta la inteligencia, precisamente a causa de esa misma inteligencia no puede entender a Aquiles, la figura que se ha arrancado del camino recto de lo ente lanzando así una flecha hacia algo que, sin embargo, siempre se escapa, es decir, algo que impide la instalación y la referencia. Los análisis del tipo de discurso<sup>12</sup> que el poeta pone en boca de Aquiles en este canto suelen detectar anomalías y extrañezas sintomáticas de que en él tiene lugar la insólita referencia a la que hemos aludido; y, si cabe decir algo así como que Aquiles no tiene lenguaje para expresar lo que quiere expresar, ello no es una deficiencia de Aquiles, tampoco del carácter tradicional del habla de género épica ni del sistema de fór-

<sup>9</sup> PARRY 1956, ARIETI 1986, p. 5, quien formula también la decisiva pregunta: «What is there in reason that should drive a man to unreason?».

<sup>10</sup> Aristóteles contrapone en este pasaje al «sabio» (*sophós*) y al prudente (*phrónimos*); ejemplos de hombres sabios del primer tipo serían en el mismo pasaje Anaximandro o Tales.

<sup>11</sup> La actividad de los sabios es la *theoría* propia de quien, llegando como de fuera (el *theorós* es el enviado de una *pólis* a otra para, por ejemplo, presenciar unos juegos o preguntar a un oráculo), ve relevantemente la *práxis* que se está llevando a cabo.

<sup>12</sup> Sobre el sentido de las preguntas retóricas y las peticiones imposibles de Aquiles (es decir, de su imposible visión) como una cuestión de discurso, cf. PARRY 1956. FRIEDRICH-REDFIELD 1978, constatan ciertas características especiales de los discursos de Aquiles: su carácter «poético» (empleo destacado del símil, imágenes sostenidas y acumulativas, visiones hipotéticas, simplicidad o laconismo, referencia a temas que de otro modo permanecerían implícitos, elaboración «lírica», distanciamiento...), el uso frecuente del asíndeton, etc.. Revisiones del citado artículo de Parry en REEVE 1973, NIMIS 1986, a su vez revisados en MARTIN 1989, pp. 146/160.

mulas, sino que expresa la naturaleza misma del asunto. Al igual que Aquiles no propone otro «código de normas» ni nada que se le parezca, sino que se queda sin «código» alguno precisamente por discernir el que hay, la negación o el rechazo internos marcan su figura tanto como su tipo de discurso; en otras palabras: con Aquiles el poeta logra decir lo que quiere decir precisamente en cuanto muestra el fracaso del intento de decirlo: Aquiles dice lo que quiere decir precisamente al *no* poder decirlo. Finalmente, en el encuentro con Príamo, el silencio será todo el lenguaje.

Tender esa flecha hacia algo que no es nada es tan necesario como que ella se hunda. La otra cara de la lucidez del que se ha quedado fuera está también en esta escena, pero sólo mostrará su pleno aspecto tras el vuelco que le conducirá de nuevo al campo de batalla: entonces, en la más dura autocrítica, Aquiles se sentirá como un «inútil peso sobre la tierra» (18.104), es decir, experimentará su distancia como absoluta esterilidad. Que este camino estéril es de todos modos necesario para que tenga lugar una comprensión que ya no se restringe a un ámbito de cosas determinado, sino que tiene que ver con la cuestión de la diferencia del ser frente a la cosa, se notaba en las preguntas por el sentido global de toda la empresa común. En tanto que comprensión de lo que se escapa en todo saber de cosas y trato con las cosas, Aquiles puede cuestionar el sentido de todo el asunto en la medida en que se ha ido a la distancia y ha adquirido un punto de vista externo, una claridad que le permite decir «abiertamente» (verso 370) eso que hace tambalearse los propios supuestos y metas, tanto los suyos como los de su comunidad. El Aquiles que algunos califican de «desilusionado» es en realidad la figura que, dándose cuenta del sentido, es ella misma absurda, pues el lugar de donde brota todo sentido no puede tener a su vez sentido alguno. Una exégesis de la «desilusión» y el «absurdo» de Aquiles sólo resulta viable por este camino.

¿Por qué los aqueos necesitan tan urgentemente lo difícil y excesivo? ¿Por qué nada más experimentar la penuria se apresuran a reconducir a Aquiles de nuevo al interior de la empresa? ¿Por qué en la penuria la necesidad de algo que, sin embargo, es absolutamente inútil? Los aqueos saben que sin Aquiles están perdidos. Se han visto a sí mismos en situación de saberlo a través de la precariedad a la que les ha conducido su abstención de la lucha. Es la precariedad la que exige el brillo estéril de Aquiles, por lo mismo que la ausencia de sentido del mortal exige la plenitud de sentido de los dioses y la marcha del juego la distancia que lo asuma. El poema es la tarea de mostrar que una comprensión de este tipo sólo es posible alcanzarla tras un necesario rodeo, el mismo que hará que los aqueos acaben percibiendo, al perderlo, eso que en realidad ya estaba, sólo que en la forma de la no-comparecencia, de la no-mención y la no-designación. Los aqueos «casi» pierden a Aquiles y eso «casi» les supone la muerte conjunta; a la vez, Aquiles mismo «casi» no podrá resistir quedarse en la distancia de todos modos necesaria para la relevancia del juego en su conjunto<sup>13</sup>. Como expresión de la referencia a eso que

<sup>13</sup> En Grecia se funda la distancia frente a lo óntico como el modo de comparecencia de la diferencia de lo ontológico. La insolente-pero-necesaria referencia a lo ontológico es un movimiento que

siempre queda atrás y de lo cual no cabe referencia alguna por ser el puro escurrirse o escaparse toda referencia (recordemos que el saber de Aquiles no era un saber de cosas), Aquiles tendrá que ser, sin embargo, arrojado al suelo o, lo que es lo mismo, el lúcido camino de la cólera tendrá que acabar por resultarle a él mismo insoportable. De alguna manera todo esto se anticipa en las palabras de Fénix tras el silencio que sigue a la rotunda negativa (versos 430s.).

Al comienzo del poema Aquiles renunciaba provisionalmente a los vínculos con la comunidad retirándose a sus naves; el abandono lo era de eso sin lo cual él mismo no podía entenderse, algo que los emisarios habían tratado de recordar con su presencia y sus palabras. Fénix, la incógnita y a la vez el corazón de la embajada, presenta ahora nuevos vínculos a tener en consideración, vínculos más íntimos y lejanos, de modo que rechazarlo –a él, que rompe en llanto tras el largo silencio (verso 432s.)– supone dar otro paso en la negatividad, un paso que afectará más radicalmente a su punto de partida. Por otro lado, la aparición de Fénix logra lo mismo que la de la diosa Atena, a saber: evitar que Aquiles convierta en positivo lo que sólo puede ser pura distancia. Después de sus palabras, Aquiles deja en suspenso su resolución de volver a Ftía y retorna de este modo a la ambigüedad de su situación inicial. Recordemos que retirándose de la lucha Aquiles abandona algo tan propio que su distancia no podía ser trivial, sino que se convertía en distancia interna; afirmándose en la distancia, Aquiles se aleja en una órbita opuesta a su punto de partida, y es entonces cuando niega el que, sin embargo, es el más profundo de sus supuestos (la vida breve y brillante en lugar de la larga y gris). Fénix consigue devolver a Aquiles a su distancia irresoluta, es decir, a la distancia que no pone nada, sino que es esencialmente no-posición. Advirtiéndole de la peligrosidad de abandonar los vínculos para quedarse en ninguna parte a través de su propia autobiografía, el paradigma de Meleagro y la historia sobre las súplicas, el anciano educador concede figura a la unilateralidad del exceso de Aquiles, un exceso cuyo brillo es el único modo de que lo siempre ya supuesto comparezca, pero que, como exceso, acabará él mismo reclamando purgación.

Como hemos sugerido, Fénix no pertenece a la embajada de la misma manera que Odiseo y Áyax. Esto queda patente ya en el tan comentado uso de los duales en, por de pronto, la marcha de los enviados hacia las tiendas de Aquiles<sup>14</sup>. Desde esta posición de no completa pertenencia Fénix podrá arrojar otra luz sobre la propia misión de la embajada: en su discurso lo que para Aquiles era un «intento engañoso» aparece como un «suplicar» (verso 501) frente al cual se debe «guardar respeto» (αἰδέσεται: verso 508). El αἰδώς es algo así como el «pudor» que marca los límites que un hombre debe guardar ante cosas especiales, cierta retracción que guarda las distancias. Al igual que un guerrero excelente como Diomedes debe retroceder ante el dios y no transgredir sus límites mortales (φράζω καὶ χάζω son las palabras de Apolo en 5.440), un hombre debe retro-

---

marca la estructura de la *Ilíada*, además de ser esencial a la figura de Aquiles como la presencia que se arranca de la presencia cotidiana de las cosas, la presencia desarraigante, la belleza.

<sup>14</sup> Cf. REINHARDT 1961, pp. 233ss., sobre el carácter desconocido de Fénix y el uso de los duales.

ceder ante otras instancias que tienen estatuto divino. Así ocurrió en el canto primero cuando, ante las súplicas de Crises, Agamenón infringió el αἰδώς al no reconocer su manifiesta conexión con lo divino<sup>15</sup>. En la misma olímpica séptima (verso 44ss.), el αἰδώς tiene que ver con el «camino recto de las cosas» que, a veces, resulta desplazado por cierta «nube de olvido». Fénix está indicando aquí el camino recto y seguro frente al cual la cólera de Aquiles constituye un rechazo y un extravío. La embajada traía consigo la comunidad y el reclamo de pudor frente a los semejantes; éste es también el mensaje de Fénix, que habla de amor, de cercanía y dedicación a las cosas, a la vez que recuerda la cotidianidad del propio Aquiles. Fénix expone otra φιλία más íntima y profunda, la del apego a su infancia y a la casa de su padre, es decir, aquella relacionada con la pertenencia a su más primario punto de partida. Esto pondrá a «Aquiles contra Aquiles» (REINHARDT 1961: 235), es decir, lo ubicará en una problemática escisión que, sin embargo, no afectará a su resolución de no combatir, aunque sí, como dijimos, evitará lo más extremo.

καί σε τοσοῦτον ἔθηκα θεοῖς ἐπιείκελ' Ἀχιλλεῦ,  
 ἐκ θυμοῦ φιλέων, ἐπεὶ οὐκ ἐθέλεσκες ἄμ' ἄλλω  
 οὔτ' ἐς δαῖτ' ἰέναι οὔτ' ἐν μεγάροισι πάσασθαι,  
 πρὶν γ' ὅτε δή σ' ἐπ' ἐμοῖσιν ἐγὼ γούνεσσι καθίσσας  
 ὄψου τ' ἄσαιμι προταμῶν καὶ οἶνον ἐπισχῶν.  
 πολλάκι μοι κατέδευσας ἐπὶ στήθεσσι χιτῶνα  
 οἴνου ἀποβλύζων ἐν νηπιέῃ ἀλεγεινῇ.  
 ὡς ἐπὶ σοὶ μάλα πολλὰ πάθον καὶ πολλὰ μόγησα,  
 τὰ φρονέων ὅ μοι οὔ τι θεοὶ γόνον ἐξετέλειον  
 ἐξ ἐμεῦ· ἀλλὰ σὲ παῖδα θεοῖς ἐπιείκελ' Ἀχιλλεῦ  
 ποιεύμην, ἵνα μοί ποτ' ἀεικέα λοιγὸν ἀμύνης.  
 ἀλλ' Ἀχιλλεῦ δάμασον θυμὸν μέγαν· οὐδέ τί σε χρὴ  
 νηλεὲς ἦτορ ἔχειν· στρεπτοὶ δέ τε καὶ θεοὶ αὐτοί,  
 τῶν περ καὶ μείζων ἀρετὴ τιμὴ τε βίη τε.  
 Te hice cuan grande eres, Aquiles, semejante a los dioses,  
 amándote de corazón; pues no querías con otro  
 ni ir al banquete ni tomar parte dentro, en el palacio,  
 hasta que, sentándote yo en mis rodillas,  
 de carne te saciaba, habiéndola cortado en trozos y teniéndote el vino.  
 Muchas veces me mojaste de un lado a otro en el pecho la túnica  
 vomitando vino, en la trabajosa niñez.  
 Mucho, pues, padecí por ti y muchas fatigas sufrí,

<sup>15</sup> Recordemos que Agamenón no guardó respeto (cf. lo dicho sobre *hádsomai* en el apartado 2.1.1) frente al suplicante Crises (verso 1.13), lo cual motivó una nueva súplica, esta vez a Apolo; finalmente, la cólera del propio Apolo pudo ser subsanada por las súplicas de Crises (1.451-456). La estructura súplica-rechazo-súplica-castigo está sugerida en la historia de Fénix en los versos 502-512, con la consiguiente prolepsis interna para los narratarios del relato.

pensando: no me concedieron los dioses una descendencia  
 de mí; pero a ti, Aquiles, semejante a los dioses, hijo  
 te hice, para que algún día apartes de mí el terrible infortunio.  
 Doma, Aquiles, el aliento grande; no conviene que tú  
 tengas un corazón inflexible; los mismos dioses son flexibles,  
 de los cuales es mayor la virtud y el honor y la fuerza.

Estos versos (485-498)<sup>16</sup> los elige Hölderlin para ilustrar el «tono natural» «preeminentemente propio del poema épico» (cf. el esbozo «Über die verschiedenen Arten, zu dichten»). De la ingenuidad, naturalidad, el detallismo y la moderación del *épos* homérico dijimos algunas cosas en el apartado 1.2.1 que conviene tener presentes ahora; para la problemática que aquí nos ocupa es sobre todo relevante observar que la identidad incógnita de Fénix se aclara aquí desde la vida del propio Aquiles, en cierto modo como el fondo mismo de esa vida. La hiperbólica negatividad de Aquiles, que parece querer rozar algo que no tiene contornos, es puesta así contra el fondo *naiv* del cual se arranca, el suelo de vínculos del que se ha ido desprendiendo desde su primer sobredistanciamiento en el canto primero. Frente a este telón de fondo empieza a hacerse perceptible que la extrema lucidez de Aquiles comporta el peligro de la obcecación o la unilateralidad de ese carácter que, por tener demasiado a la vista el todo, pasa por alto cada cosa. Con el discurso de Fénix la cólera gana en profundidad, a la vez que su alcance se amplía hacia dimensiones más englobantes, ampliación cuyo su significado completo no lo percibiremos hasta la muerte de Patroclo. Patroclo, una figura silente y dejada atrás del mismo tipo que Fénix, tiene también que ver con los vínculos más iniciales de Aquiles, con su más profundo amor. La conexión narrativa entre la embajada de súplica y la posterior muerte de Patroclo viene dada por una especie de conocimiento o despertar, es decir, por el darse cuenta de la infracción de un límite. Negándose a la embajada, Aquiles pasa por alto tanto el pudor frente a los semejantes como la imposibilidad de entenderse a uno mismo sin vínculo alguno, y persiste por ese camino de casi soledad hasta que su último vínculo, su amor por Patroclo, desaparece definitivamente. Tampoco él, el más solitario de los héroes, podrá soportar la soledad absoluta: Aquiles se había retirado solo pero con los suyos; la penuria aquea que comienza en el canto 8 y se extiende hasta el canto 17 no afecta directamente a los mirmidones hasta 16, cuando Patroclo finalmente consigue que sus súplicas sean atendidas y marcha para morir al campo de batalla. Todo aquello que las súplicas de la embajada no pudieron, lo podrá la pérdida del más propio y querido de Aquiles. Esto nos dice algo importante respecto a la trayectoria del griego: nosotros, modernos, partimos de la ausencia de vínculos y contenidos (la ausencia de comunidad) y desde ahí emprendemos el camino hacia el «dar con algo»<sup>17</sup>; es decir, la soledad absoluta (la separación y el individuo) es nuestro punto de partida, de manera que todo acercamiento a lo otro tendrá la

<sup>16</sup> Traducción de F. Martínez Marzoa en HÖLDERLIN 2001a, pp. 45s..

<sup>17</sup> Cf. apartado 2.2, nota 52.

marca esencial de la exterioridad y la accidentalidad. Los griegos, sin embargo, parten de la efectiva presencia de vínculos y contenidos para desde ahí emprender el camino hacia el desligamiento y la soledad. Los caminos opuestos tienen que ver con nuestra distancia y dependencia de Grecia. En la *Ilíada* se ve cómo ni siquiera el más desarraigado y excepcional de los aqueos puede soportar quedarse sin vínculo alguno, o sea, cómo con Patroclo muere Aquiles mismo, y la relación que posteriormente establezca con la comunidad estará afectada por ese haberse muerto con Patroclo<sup>18</sup>. Aquiles no puede soportar perder todo vínculo por la misma razón que nosotros jamás podremos tener auténtico vínculo alguno. Su punto de partida, así lo recuerda Fénix, es la pertenencia a una morada; nosotros, modernos, hemos perdido cualquier posibilidad de morada y el auténtico intento de dar con una sólo puede venir después de haber reconocido que lo supuesto en nuestro caso es la carencia radical de ella.

Fénix mismo guarda tras de sí cierto desarraigo (cf. su autobiografía en los versos 446-484) cuyo final no fue sin embargo quedarse sin vínculos, sino dar con otros precisamente en la casa de Peleo. Como alguien que ha sabido guardarse de los desastres del desarraigo, Fénix advierte de los peligros de negarse a un suplicante (cf. de nuevo Crises y el rechazo de Agamenón), es decir, sitúa las súplicas (λιταί) en el lugar intermedio entre el exceso y el desastre que éste siempre trae consigo. La substancia de la narración sobre las súplicas es de nuevo que la «injusticia» es reclamo de «justicia», por lo cual Aquiles, que ha decidido seguir en cólera, tiene ahora que temer la restauración en «justicia» de su propia «injusticia». En estos temores fundados y la capacidad de previsión respecto a ellos profundiza el paradigma sobre Meleagro y la historia de las súplicas.

---

<sup>18</sup> En 23.94 Aquiles se refiere a Patroclo con la expresión ἠθείη κεφαλή, traducida habitualmente como «querida cabeza». El adjetivo deriva del sustantivo ἦθος, que tiene que ver con la morada, la costumbre y la fiabilidad, por lo que la expresión parece aludir a algo así como la intimidad y cercanía que le une a Patroclo. El sentido de la confianza que se desvanece en estos discursos no se descubre plenamente como el subfondo de Aquiles hasta que éste pierde internamente a Patroclo, la figura de la familiaridad y la naturalidad, la cercanía y el amor de Aquiles.



### 3.3 El golpe de Apolo

El canto noveno ha cumplido dos funciones: primero, visibilizar la cólera como un cierto intento de habitar la nada; segundo, anticipar la insostenibilidad de la cólera. Cuál iba a ser la figura de la «catástrofe» o el «vuelco» en la estructura del poema –vuelco que a su vez mostraba la gravedad del designio de Zeus, es decir, que éste no era nada de Zeus, sino algo que incluso a él lo excede– se adelantaba ya en el canto octavo, cuando el poeta descubría un poco más de su plan a través de las palabras de Zeus a Hera (8.470-477):

ἦοῦς δὴ καὶ μᾶλλον ὑπερμενέα Κρονίωνα  
 ὄψεαι, αἴ κ' ἐθέλησθα, βοῶπις πότνια Ἥρη  
 ὀλλύντ' Ἀργείων πουλὺν στρατὸν αἰχμητῶν·  
 οὐ γὰρ πρὶν πολέμου ἀποπαύσεται ὄβριμος Ἑκτώρ  
 πρὶν ὄρθαι παρὰ ναῦφι ποδώκεα Πηλεΐωνα,  
 ἦματι τῷ ὅτ' ἂν οἱ μὲν ἐπὶ πρύμνησι μάχωνται  
 στείνειν ἐν αἰνοτάτῳ περὶ Πατρόκλοιο θανόντος·  
 ὥς γὰρ θέσφατόν ἐστι·

Por la mañana todavía más al fuerte hijo de Crono  
 verás, si quieres, señora Hera, de ojos grandes,  
 cómo destruye el numeroso ejército de los argivos, guerreros con lanza.  
 Pues no antes quedará apartado del combate el violento Héctor,  
 antes de que se alce junto a las naves el de pies rápidos, hijo de Peleo,  
 el día cuando ellos sobre las popas luchan  
 en la más terrible estrechez en torno a Patroclo muerto,  
 pues así está determinado.

El deseo de Aquiles se cumple, pues los troyanos empujan a los aqueos hasta las naves, pero el cumplimiento del deseo no deja de ser a la vez su incumplimiento. Esta ambigüedad radica tanto en el carácter escurridizo del «designio» (y, por tanto, de la relación de Zeus respecto a él) como de la «cólera» en cuanto distancia interna. Por otro lado, los descubrimientos progresivos del plan aclaran la vertebración del poema, son como puntos de reunión del movimiento de la trama, y no son en absoluto incompatibles con la tensión y aparición de lo inesperado, sino todo lo contrario: porque descubre la meta a lo lejos, el poeta debe callar sobre lo más próximo<sup>19</sup>. De este silencio es solidaria la técnica de la retardación:

<sup>19</sup> SCHADEWALDT 1966, pp. 54s.: «ein Programm des Dichters, das vorbereiten, spannen soll, ist niemals eine Bekanntgabe all dessen, was der Dichter vorhat. Soll es vordeutend enthüllen, so muß es auch weislich verschweigen. Es enthüllt die große Linie, das Ziel; die Wege läßt es im Dunkeln. Es schweigt vor allem von neuen Verzögerungen und Rückschlägen. Denn eben das Unerwartete gehört in aller erzählenden wie dramatischen Kunst zum Wesen des Rückschlags». Cf. también DUCKWORTH 1933, sobre la cadena de predicciones desde 1 hasta 15.

hemos visto cómo al choque de los ejércitos planeado por Zeus al comienzo del canto segundo le antecedía una dilación en la que se amenazaba con alcanzar lo contrario de la meta establecida, es decir, en vez del choque de los ejércitos apareció el contrafáctico del regreso a casa; no hemos visto, pero lo decimos ahora, cómo la «prueba» no era sino la primera de las fases en la gran retardación de los cantos 2-4 (o incluso 2-7). A su vez, el descubrimiento del plan y la técnica de la retardación (lo que Schadewaldt llama «Vorblick und Aufschub») nos recuerdan eso de cuasifracalidad de la *Ilíada*, es decir, el hecho de que una estructura básica, siempre la misma, forma por repetición a distintas escalas la gran estructura, algo que por lo demás concordaba con el principio de construcción métrica consistente en que siempre el mismo metro forma el mismo período. Esencial a la técnica de la retardación es el problematizar un acontecer dando a la vez profundidad y extensión a la narrativa; por otro lado, la cólera misma no es sino una retardación que cuestiona en el contexto total del acontecer en Troya (cf. apartado 1.3). Así, esta primera predicción de Zeus –predicción sólo para el «fuera» del poema– descubre a lo lejos la muerte de Patroclo, pero mantiene en una cuidada inexactitud qué es lo que pasa para que Patroclo, por ahora una figura silente y casi anónima que acompaña siempre a Aquiles, tenga que morir en el combate. Sobre este modo de composición de la *Ilíada* mediante predicciones y demoras veremos algo más en relación al canto 11 y su conexión con el resto del poema.

La dificultad de mantenerse en la cólera –que apareció ya en el canto primero– se muestra en las concesiones finales a la embajada, pero, sobre todo, en la impaciente implicación con la que Aquiles contempla la batalla desde sus tiendas (11.601): cuando Aquiles pregunta quién es el herido está ya anticipándose a la ruptura de la cólera. Con la llamada a Patroclo y su envío a las tiendas de Néstor, Aquiles traiciona en parte su imperativo de alejamiento, con lo que la vía de la no-acción se bifurca ella misma, empezando de esta forma la desgracia (cf.  $\kappa\alpha\kappa\omicron\upsilon\delta' \acute{\alpha}\rho\alpha \omicron\iota$  (sc. Patroclo)  $\pi\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\nu \acute{\alpha}\rho\chi\eta\acute{\iota}$ : 11.604)<sup>20</sup>. Lo que en principio era una salida relámpago en busca de una información determinada termina convirtiéndose en una escucha no sólo de la relación de los heridos, sino de las historias de Néstor, quien, precisamente por la urgencia de la situación, se demora en un largo discurso cuyo receptor implícito no es sino Aquiles (cf. «Übereckgespräch»: HGK, Prolegomena: 171). El discurso de Néstor pretende ser un último intento de reinsertar a Aquiles a la lucha, pero produce un desplazamiento que anticipa el vuelco del poema. Néstor expone con detalle: primero, que la actitud de un héroe

<sup>20</sup> Sobre la imposibilidad de dar contenido al deseo de Aquiles y, por tanto, la reiteración del deseo de que la penuria se ciña sobre los aqueos, cf. REINHARDT 1961, p. 261: «Was er wünscht, kann nur äußerste Not im allgemein und bitterste Reue der Achäer sein. Jedes bestimmtere Ziel führt ins Unmögliche. Die Geschichte als Geschichte ließ sich leicht und ohne Widerspruch erzählen: er wartete so lange, bis die Troer die Feuerbrände in die Schiffe warfen, wie es in der Tat nachher 16.124ff. geschieht. Wird aber der Ablauf in Erwartung, die Geschichte in Situation umgesetzt, wie ihrer zur Entsendung des Patroklos bedurft wird, so tritt die Unmöglichkeit zu Tage, der Erwartung einen genaueren Inhalt zu geben. Nur das Allgemeine, nur was an der Erwartung Groll, Unerbittlichkeit, Gekränktheit ist, kann wiedergegeben werden».

sólido no es la del excelente pero aislado Aquiles; segundo, cómo el duro empeño de Aquiles sólo podrá acabar en un llanto tardío; tercero, cuál era el sentido originario de sus papeles respectivos; y, finalmente, cómo podría actuar *Patroclo mismo* en una situación como la presente (versos 762-803). El discurso exhortatorio de Néstor logra su meta y Patroclo parte estremecido con un nuevo mensaje. Schadewaldt (1966, *passim*) ha mostrado que en el canto 11 se prepara el cruce de los arcos que da forma al acontecer que queda: por un lado, el canto continúa la línea de acción de la cólera de Aquiles (con la bifurcación en dos vías) en tanto que en él se alcanza la situación desesperada de los aqueos (de la cual la batalla en el canto octavo era sólo un preludio), y, con ello, la consumación del deseo de Aquiles; por otro lado, en él se produce una segunda bifurcación desde la propia vía de no-acción, bifurcación que pone en marcha una línea de acción intermedia que culmina en la caída de Patroclo (anunciada en 8 y presentida desde 11), la cual comporta la ruptura de la cólera y el incumplimiento del deseo<sup>21</sup>. Al primer aspecto de la preparación que es el canto 11 pertenece la promesa de Zeus a Héctor (versos 186-194), así como la progresiva retirada de Agamenón, Diomedes y Odiseo de la lucha; al segundo aspecto pertenece que Aquiles envíe a Patroclo a las tiendas de Néstor. Tras la bifurcación, la vía secundaria de Patroclo se mantiene en el telón de fondo hasta 15.390-404, donde resurge fugazmente para ser hundida de nuevo hasta el momento en que Patroclo regresa llorando a las tiendas de Aquiles. Con su reencuentro empieza el canto 16<sup>22</sup>.

Patroclo aparece ante Aquiles justo cuando la penuria es más extrema (Zeus se despierta de su sueño engañoso a principios de 15; Héctor ya pide fuego para quemar las naves al final del mismo canto). Sus quejas por la inflexibilidad en la cólera, que recuperan las de la embajada, especialmente las de Áyax, confrontan a Aquiles de nuevo con la alternativa de salvar o no a los aqueos. En su respuesta remite (16.49-59) a su último discurso a la embajada, a la vez que introduce un elemento nuevo (versos 60-100), algo que supone un paso adelante en las progresivas concesiones. En respuesta a Áyax había dicho Aquiles (9.646-648):

ἀλλά μοι οἰδάνεται κραδίη χόλω ὀππότε κείνων  
μνήσομαι ὥς μ' ἀσύφηλον ἐν Ἀργείοισιν ἔρεξεν  
'Ατρείδης ὥς εἴ τι' ἀτίμητον μετανάστην.

Pero para mí el corazón se hincha por la ira cada vez que aquellas cosas recuerdo: cómo me trató insultantemente entre los argivos el hijo de Atreo, como si fuese un exiliado sin reconocimiento.

<sup>21</sup> REINHARDT 1961, p. 262: «Die Herausrufung des Patroklos entspringt nicht nur seinem Groll, nicht weniger entspringt sie auch einem Irrtum. Sein schrecklicher Wunsch ist Wahn, mit ihm verirrt er sich in's Unrealisierbare. Der Tod des Freundes und die eigene Verblendung: hier zum ersten Male bezieht sich beides aufeinander».

<sup>22</sup> Cf. el gráfico de Latacz en HGK, Prolegomena, p. 154, sobre los arcos de la acción que realizan la estructura de la Ilíada.

La persistencia en una sola cosa que, por así decir, no tiene remedio, es un modo de expresar la persistencia de la figura de Aquiles en la negatividad. Merece la pena fijarnos en una de esas expresiones inusuales contadas por los intérpretes entre las anomalías lingüísticas del canto noveno: ἀτίμητον μετανάστην, que sólo aparece en palabras de Aquiles en estos versos y, recuperando este momento, al comienzo del canto 16. En la palabra μετανάστης suena la noción de alguien que se ha ido a habitar (ναίω) a otro sitio, «más allá»: μετά, y (a diferencia de, por ejemplo, Fénix) no ha encontrado un lugar alternativo donde instalarse, sino que se ha quedado sin reconocimiento: ἀτίμητος. Aquiles se ve a sí mismo desde los ojos de los otros como un exiliado privado de reconocimiento, con todos los matices negativos que en griego comporta esta expresión. Con todo, el hecho mismo de la proyección nos induce a preguntar si no es Aquiles en el fondo un μετανάστης, uno que, habiendo abandonado su casa para irse a otra parte, habita en un cierto desarraigo. La respuesta parece resultar afirmativa desde varias perspectivas confluyentes: Aquiles ha abandonado su tierra natal al aceptar unirse a la alianza aquea, y se ha ido no a otra tierra donde poder establecerse, sino al emplazamiento al borde del mar en torno a una ciudad extranjera, es decir, a un asentamiento del todo provisional en una empresa también excepcional; también su genealogía le sitúa en cierto modo en tierra de nadie. Esto sólo a nivel del encuadre del poema. De manera plenamente interna al episodio a relatar, Aquiles es el desencadenante del relato en la medida en que se va, y se va no para regresar a su casa, sino para quedarse en los márgenes de la expedición, es decir, en ninguna parte. Desde esto preguntamos: ¿por qué ni siquiera Aquiles puede pensar la condición de μετανάστης sin sentir a la vez rechazo, miseria y dolor?, ¿por qué el viaje hacia ninguna parte no puede ser afirmado positivamente como viaje? Tal vez por eso de que el reconocimiento del juego mismo sólo ocurre en virtud de una distancia, pero de una distancia que, por serlo precisamente frente al juego en su conjunto, es la distancia radical, por tanto, la miseria, la falta de consistencia, el hundimiento de lo óptico. Aun sin poder renunciar a ello y sin poder comprenderse sin ello, Aquiles tiene que sentir también él mismo una situación tal como desgracia y descalificación, actitud cuyo extremo opuesto podría quedar ilustrado por esos personajes de la presentación escénica de la comedia “Las Aves”, los dos atenienses triviales que, teniendo efectivamente una morada, un «en dónde», deciden abandonarla no para asentarse en algún otro ámbito, sino precisamente para buscar la ausencia de morada misma<sup>23</sup>. Ellos pretenden convertirse en lo que aquí nos hemos encontrado en el rechazo de Aquiles del μετανάστης, y son relevantes precisamente por emprender esa búsqueda. Por el contrario, nosotros, modernos, somos ajenos tanto al que ha abandonado su casa como al caminante que se ha puesto en marcha hacia ninguna parte, pues cuando de antemano uno se mueve ya en un ámbito uniforme e infinito, constatar la pérdida de las raíces resulta no ser en el fondo constatación alguna, pues la pérdida que determina la irrelevancia de cualquier lugar de origen es lo que encontramos al analizar nuestro propio pun-

<sup>23</sup> MARTÍNEZ MARZOA 2005, pp. 42/43.

to de partida. Una vez que la distancia ya no es experimentada como fracaso y miseria, sino como establecimiento efectivo de algún otro ámbito, entonces ya no hay Grecia ni posibilidad de relevancia de un μετανάστης.

Habíamos dicho que Agamenón era el portavoz de la empresa en Troya y, en tanto que esa empresa es en el relato algo así como el engarce en el que todos están engarzados, plantear que el asunto común aparezca en una figura determinada era, por un lado, necesario, y por otro, catastrófico. Representar el juego como tal comporta cierta peligrosidad asociada al olvido de que «lo común» no puede comparecer en una figura determinada, es decir, el portavoz no puede constituir voz alguna. El olvido de Agamenón de la importancia de Aquiles como figura que recuerda la no onticidad de «lo común» comportaba la desaparición de éste último del primer plano del poema; su ausencia pasaba a ser así el omnipresente recuerdo de la no onticidad –la imposibilidad de figura– del reparto «común», pero (y esto lo adelantaba el preludio de Crises) tampoco él podrá ser sin más la figura de la no onticidad de «lo común» o, al menos, no podrá serlo en el sentido en que hemos visto que lo era en los lúcidos discursos del canto noveno. Ya ahí presentíamos que el peso de la posición de Aquiles pronto caería hacia el otro lado, a la ruptura que ponga de manifiesto la no onticidad de «lo común»; ahora, en el segundo día de lucha dentro de la efectividad de la cólera, lo que en la vía bifurcada desde la línea de la no-acción ocurra sella definitivamente el futuro de la cólera, así como la conquista no puramente nominal de la muerte pronta, de manera que la referencia a la no onticidad por parte de Aquiles tiene también en su caso que acabar en pérdida y desvinculación, pues sólo en la miseria comparece «lo común» como eso que se escapa a cualquier intento de referencia, también a una que venga de parte de Aquiles. De este modo, no es el Aquiles de los lúcidos discursos quien representa la no onticidad, sino precisamente el Aquiles que llora la pérdida interna del fondo de naturalidad que asociábamos con las figuras de Fénix y Patroclo. Por otro lado, que el reconocimiento de Aquiles lo garantice Zeus no impide, sino más bien al contrario, que Patroclo tenga que morir, pues ya vimos que el hecho de que Zeus actuase mientras que Tetis sólo podía ser intermediaria nos decía algo sobre la gravedad de que figuras subyacentes, figuras de la ausencia, puedan hacer otra cosa que emerger fugazmente de sus profundidades. Aun así, la injusticia (la de Aquiles tanto como la de Agamenón) era esencial para que tuviese lugar el recorrido, esto es: el poema.

El vuelco que parte en dos la respuesta de Aquiles a partir del verso 16.60 viene dado por una nueva concesión: el anuncio programático de 9.650-655 ponía la reinscripción en la batalla hasta el momento en que el ataque troyano alcanzase las propias naves; ahora Aquiles mismo desmiente su programa (versos 60-63<sup>24</sup>) porque «no es posible estar irritado sin cesar», es decir: porque mantenerse prendido a ultranza en la referencia a algo que no es nada comporta una especie de parálisis del ámbito cotidiano, que, ciertamente, es condición esencial para abrir una visión sobre lo cotidiano, pero que, a la vez, impide la continuidad,

<sup>24</sup> Desde aquí las referencias lo son al canto 16.

la progresión, es decir, es una especie de insostenible muerte en vida. Esos pocos que irrumpen (e interrumpen), esos que renuncian a la inconsciente persistencia en la continuidad horizontal, son los guardianes de la vida y de la muerte, los héroes (cf. Heráclito B 63). La otra cara de su lúcida visión es sin embargo la inutilidad, la desvinculación, y esto –decíamos– tendrá que experimentarlo Aquiles en sí mismo<sup>25</sup>. La caída de Patroclo escenifica que la desmedida la hay precisamente para que la medida se note; en esto consiste la noción de *hýbris*, la desmesura que internamente se autosuprime, siendo precisamente la *hýbris* el modo en que puede llegar a tener lugar una referencia a «lo mismo» que al mismo tiempo asuma que su carácter propio es la no onticidad. Esto lo podemos decir también constatando la recurrente advertencia poética de que una extrema cercanía a los dioses comporta ruina, pues, como figuras en las que comparece la cuestión ontológica, ellos guardan el límite, de manera que, para un mortal que se atreve a transitar su camino, dar con los dioses no es sino encontrar a la vez la propia muerte. Asimismo, respecto al contrafáctico global que en el marco de la empresa en Troya supone la cólera de Aquiles, la muerte de Patroclo significa la aparición del límite, es decir, el punto de flexión dentro de la retardación global. Recordemos la estructura de las llamadas «if not-situations» (cf. apartado 2.4): «entonces hubiera pasado *x*, si y no...»: y es precisamente la muerte de Patroclo, la aparición del límite que impide que el contrafáctico de que los aqueos no tomen Troya se haga realidad (*x*). La catástrofe del poema cumple la función de evitar el «por encima del límite» (ὑπέρμωρα), es decir, hace comparecer el límite como límite, y la manera de llegar a la insalvable cesura o hiato que supone la catástrofe tendrá la misma estructura que la gran «if not-situation» que hemos mencionado.

Patroclo lucha «enceguecido» (ἄσθη: verso 685) hasta que, finalmente, interviene el dios Apolo<sup>26</sup>, que le exhorta a la retirada porque no es para él «parte» (αἶσα: versos 707) que Troya caiga bajo sus manos (aquí la estructura de la «if not-situation» es: «entonces hubiera pasado *x* [Patroclo llegaría a los muros de Troya], si y [Apolo] no hubiese intervenido»). Patroclo retrocede, pero pronto olvida, y es entonces cuando por fin tropieza con sus límites, es decir, cuando Apolo le golpea (verso 791). El golpe de Apolo despoja a Patroclo de todo lo que no es él mismo: el golpe le desnuda, y las armas, una a una, caen al suelo. La desnudez ante el dios lo retorna a su condición mortal, a la fragilidad y exposición con las que contrasta el fácil y terrible gesto del dios. El reconocimiento del terror lo indica aquí la expresión στῆ δὲ ταφῶν (verso 806), algo así como «se quedó en pie, estupefacto», donde el estupor y el asombro no son sino el adecuado dis-

<sup>25</sup> Aquiles parecer dar por terminada la cólera en su exhortación a los mirmidones (versos 200-209); el hecho de que no vaya él mismo a luchar se debe tal vez al entrelazamiento de las cosas a partir de la bifurcación de la línea de acción secundaria en el canto 11.

<sup>26</sup> Recuérdese lo dicho sobre las intervenciones divinas que salvaguardan el límite. Por otro lado, las palabras de Apolo son las mismas que dirige a Diomedes en el canto 5, con la diferencia que éste sí retrocede reconociendo sus límites como mortal.

tanciarse de lo extremadamente terrible y bello del dios<sup>27</sup>. La victoria de Patroclo se muestra así como la elevación que precede a la caída; al final Patroclo muere víctima de su propia fuerza (cf. símil del león en los versos 752s.). Con la caída se descubre su más verdadero ser: su parte o adjudicación, esto es, su finitud. La advertencia de Aquiles en los versos 87-96 ha mostrado su carácter proléptico: el exceso (cf. ἐπαγαλλόμενος: verso 91) puede reclamar la intervención de «algún dios», en especial de Apolo, el guardián de la distancia. Patroclo lo reconoce sólo al final, cuando, desnudo y moribundo, dice simplemente la verdad (verso 849)<sup>28</sup>:

ἀλλά με μοῖρ' ὀλοή καὶ Λητοῦς ἔκτανεν υἱός  
Pero a mí me ha matado la funesta parte y el hijo de Leto

La estructura narrativa de la «if not-situation» es un recurso para, por contraposición, dar relevancia a aquello que en efecto ocurre en el poema. Sobrepasando la medida, Patroclo concede con su muerte relevancia a la medida, es decir, sólo en la caída se percibe cuál era en realidad su peso, cuáles eran sus límites. A nivel de la estructura de la trama la muerte de Patroclo significa el vuelco que invierte las líneas de la acción: su desmedida, internamente unida con la cólera, hace comparecer la medida por contraposición<sup>29</sup>. A pesar de lo quizás demasiado enfático de la conexión, nos arriesgamos a decir que la estructura de la muerte del héroe en la *Íliada* parece relacionarse con lo que Hölderlin percibe en la órbita de los cometas, esos raros fenómenos celestes que, tras alcanzar una extrema cercanía a la luz del sol, son repelidos hacia atrás, a la fría oscuridad de los espacios; como la órbita de un cometa es tal vez el destino de los héroes<sup>30</sup>.

La muerte de Patroclo es prefigurada y precedida por la muerte de Sarpedón, un hijo de Zeus, la primera de las tres grandes muertes del relato. A su muerte le antecede un intermedio celeste en el cual Hera debe recordar al dios escindido que la vida de los inmortales consiste en la muerte de los mortales. Zeus no puede negarse, y derrama lágrimas sangrientas en señal de reconocimiento de eso que ni

<sup>27</sup> REINHARDT 1961, p. 326: «Apollon, der mit flacher Hand dem Siegenden auf den Rücken schlägt, so daß sein Schutz, sein Sieg, die Waffen Achills ihm von den Schultern fallen. Das Motiv des Waffentausches wird enthüllend. Sichtbar wird aus ihm die Nacktheit, das vergebliche Flüchten, das wehrlose Preisgebensein des Menschen vor dem Gott und vor des Gottes „leichter“ Gebärde».

<sup>28</sup> Cf. REINHARDT 1961, p. 324, respeto a la mención conjunta de dios y destino: «So wenig Zeus und Apollon zweierlei sind, wenn sie den Sieg verleihen, so wenig sind die Moira und Apollo zweierlei, wenn sie vereint den Tod bringen. [...] In Wesen der Antwort des Sterbenden liegt, daß sie die Wahrheit offenbart. Und zwar eine doppelte: eine gegenwärtige: sieh, wie ich hier vom Gott geschlagen liege! Und eine zufünftige: „auch dir steht nahe der Tod und die gewaltige Moira“. Der Moira in der Prophezeiung entspricht die Moira im Ecce des Sterbenden».

<sup>29</sup> REINHARDT 1961, p. 321: «Von nun an steht Patroklos in unserer Vorstellung und bleibt in unserem Gedächtnis als der Entblößte», p. 327: «Mit seiner Nacktheit vor dem Tode endet das Verhängnis des Patroklos».

<sup>30</sup> Cf. SCHADEWALDT 1952b, p. 679, cf. apartado 6.2, nota 25.

siquiera él puede, a saber: modificar la «parte» o la «adjudicación» que impera sobre todo. Escribe Schadewaldt sobre la «parte» que somete también al más alto de los dioses (1966: 108, n. 1):

In allem, was ist, herrscht eine unwandelbare 'Verteilung'. Alles hat seine Größe, Schwere, seine Form, sein Maß, sein 'Teil' – seine 'Portion'. In dieser 'Verteilung' ist noch stofflich-konkret das gesehen, was sich später dem Heraklit als Gesetz (νόμος) und 'Rechnung', 'Proportionalität' (λόγος) der Welt darstellte. (...) So ist zwar Sterblichkeit ein für allemal des Menschen 'Teil', weswegen μοῖρα und μέρος so oft den Tod bedeuten (...). Als die allgemeine regelnde Macht im Grundbestand all dessen, was ist, ist Moira göttlich und eine Gottheit, aber in ihrer Allgemeinheit eben kein Gott von umrissenem Charakter. Als solche hat sie keinen hierarchisch fest bestimmten Rang 'über' Zeus und den Göttern, und bindet doch selbst den höchsten Gott. Auch Zeus kann an dem Grundbestand der Dinge nichts ändern. Er kann ihn in gewissen Fällen nur feststellen.

Hera recuerda a Zeus que, si él es dios, es porque tiene en frente a los mortales; el hombre es el siempre ya entregado a la muerte (verso 441) y su «parte» propia como hombre no es sino la muerte<sup>31</sup>. La caída de Patroclo no depende del juego de los dioses, como tampoco la cólera fue la determinación de ningún dios ni éstos podrían en el fondo evitar la caída de Troya. Sus luchas internas son el espejo de sus ligaduras, ligaduras que les impiden salvar a sus favoritos de la muerte y les obligan, también a ellos, a darse a veces mutua retribución (cf. asamblea divina a principios del canto 4)<sup>32</sup>. Que este modo homérico de ver la alternancia, la dependencia recíproca o el círculo de la retribución (recordemos lo dicho sobre la injusticia que reclama justicia a propósito de Crises y otras cosas) conecta con Heráclito es cierto, si bien la distancia que los separa no es sino la distancia entre la poesía y la filosofía, o, mejor, entre dos modos de decir cuidado, el *épos* y la *historíe*: en ambos se trata de *lo mismo*, del inicial estar en el mundo de los griegos, si bien eso que en Homero brilla y suena desde lejos en el decir cuidado de cada cosa sin necesidad de darle un nombre es lo que en Heráclito trata de ser pensado, considerado aisladamente y como tal; es decir, en Heráclito se trata de decir eso de que los opuestos son «lo mismo» en su diferenciarse, algo que en el decir cuidado de Homero no es necesario decir porque es sencillamente

<sup>31</sup> cf. OTTO 1970, p. 259: «Katastrophe, Aufhören, Begrenzung, alle Formen des "bis hierher und nicht weiter" sind Formen des Todes. Und der Tod selbst ist der oberste Sinn des Geschickes. Wo der Name der Moira ausgesprochen wird, denk man zuerst an die Notwendigkeit des Todes; und in dieser Notwendigkeit wurzelt auch ohne Zweifel die Idee von einer Moira».

<sup>32</sup> FRÄNKEL 1993, p. 64: «Aber manchmal waren die Götter, wie er wußte, in streitende Parteien gespalten, und machmal war auch den Göttern die Wendung nicht genehm, welche die Dinge tatsächlich nahmen; darum mußte das Schicksal letztlich als eine Gewalt verstanden werden, der sich auch die Götter beugen müssen».



lo que ahí acontece. La muerte de Sarpedón tiene su paralelo en la muerte de Héctor, donde tampoco la compasión de Zeus puede cambiar nada. Cuando ahí el dios toma en sus manos la balanza dorada (22.209-213) lo hace precisamente para acatar la  $\mu\omicron\iota\pi\rho\alpha$  y constatar cuál es el peso, la forma de la existencia de Héctor, a quien, como ya ha aceptado, no puede salvar (22.168-185).

Recapitulemos qué ha pasado hasta ahora: tras la disolución de la reunión convocada por Aquiles para averiguar las causas de la ira de Apolo el tema del relato se ponía en marcha. Esencial al tema era una dualidad o juego entre dos planos tal que en el tener lugar el primer plano se hacía notar la ocultación de un segundo plano; la tarea del poeta consistía en mostrar la ocultación sin convertirla en otra cosa, o, lo que es lo mismo, exhibir la falta de acción de Aquiles como la acción más fuerte del poema. La dualidad de planos quedaba al cuidado de Zeus, figura cuya especialidad le señala como la más adecuada para representar la conjunción de los planos, es decir, para mostrar cómo el primer plano dejado a sí mismo no es autosuficiente. Zeus es adecuado para mostrar el necesario equilibrio entre los planos porque él mismo tiene que conseguirlo para sí. La figura que descubre el fondo oculto de Zeus es Tetis, cuya intervención recordaba que Zeus es el que es por dejar algo oscuro atrás; por otro lado, que la necesidad de Aquiles quedase patente justo en su lejanía tenía que ver con que su supuesto era la ausencia, de ahí la problematicidad de reconocerlo, que, por ello, no podía consistir solamente en mostrar que Agamenón solo no puede seguir adelante, sino que también debe dejar claro que un reconocimiento positivo de Aquiles no es posible, es decir, que la no onticidad comparece escapándose, que el ser aparece en el substraerse, retornándonos a las cosas. La necesidad de este retorno es la catástrofe del poema.

En el canto 16 la visión de Aquiles se torna obcecación, y su insolente postura acaba, por su propia dinámica interna, arrojada al suelo. Desde aquí se inicia un camino de aparente regreso hacia los inicios que, en el fondo, no es sino una marcha hacia lo definitivo y último (recordemos lo dicho a propósito de la cólera como retardación en 1.3). En primer lugar, los desplazamientos debidos a la cólera que más arriba citábamos (abandono de Zeus de su morada habitual, prohibición a los demás dioses de intervenir en la lucha, predominio de Héctor sobre la llanura) son devueltos a su dinámica anterior a partir del canto 20. Por otro lado, los funerales de Patroclo y de Héctor significan completud, si bien una determinada por el hecho de que proyectando la muerte de Héctor no se hacía otra cosa que proyectar tanto la muerte de Aquiles como la caída de Troya<sup>33</sup>, es decir, el

---

<sup>33</sup> Con la muerte de Héctor, Troya es «virtualmente» destruida en el poema (cf. SCHEIN 1997, p. 355). De la presentación, digamos, «virtual» de ciertos acontecimientos es solidaria la estructura dual del poema tanto como el carácter esencialmente no-temático del segundo de los dos planos que la constituyen. El que este segundo plano funcione como telón de fondo de lo presentado en el primero, junto con el hecho de que la presentación de este último se realiza de tal modo que en él comparece de una manera no-dicha el fondo de acontecimientos y relaciones dejado atrás, significa que la *Ilíada dice* de tal modo que en *lo dicho* suenan dimensiones más lejanas y abarcales: la

éxito de la empresa aquea se cumple en la inminencia de la muerte de Aquiles. A través de este trayecto de insolencia-que-se-purga el poeta expone que, después de todo, lo más lejano es en realidad lo más cercano (el distante Aquiles era en realidad el centro de gravedad de la empresa), y, a su vez, que lo cercano sólo es percibido como cercano en un viaje de regreso desde lo más lejano.

La caída de Troya y la muerte de Aquiles conectan entre sí en el plano de eso que el poema da por supuesto, es decir, el plano que, dando sentido a la presentación del primer plano, queda él mismo fuera de la designación y la mención. De esta forma, precisamente por ser horizonte de sentido, tanto la cólera de Aquiles como la toma de Troya permanecen suspendidas en el telón de fondo del poema en su estatuto inminentemente por-venir, es decir, no efectivo, no real, pero fundando sin embargo el sentido de todo lo que en el foco temático del poema tiene lugar y es presentado. No transformar lo decisivo en mera actualidad, sino mantenerlo en su estatuto de irreductibilidad a presencia, es consecuente tanto con aquello de que ser se arranca de y pertenece a no-ser, como que la muerte, tenga esta la figura del destino de Aquiles o de la toma de Troya, no es nunca un acto, no tiene nunca propiamente lugar, y, sin embargo, es el sentido y la posibilidad eminente de toda vida y toda presencia, la condición de que podamos hablar de un ser entero. Es así como los pilares de la arquitectónica del poema se hacen presentes en su ausencia y suenan sin ser dichos: ni Aquiles muere efectivamente en el tiempo narrativo, ni Troya cae realmente al final del poema; ellos gravitan en cambio sobre cada acción y cada escena del relato, como una sombra de eso que, quedando fuera, constituye el sentido de lo que cada uno hace, proyecta y aspira<sup>34</sup>.

El último gran descubrimiento del programa narrativo del poeta era la predicción de Zeus una vez que se ha despertado de su engaño en 15.49-77. Aquí se ponen metas nuevas respecto a las ya descubiertas en la predicción del canto 8, metas que van más allá incluso del cierre de la *Iliada* –algo que refuerza la inadecuación de la interpretación del «designio de Zeus» como la trama del poema en sentido restrictivo, cf. SCHADEWALDT 1966: 111–, incluyendo incluso la muerte de Aquiles y la caída de Troya. Por otra parte, la pronta muerte de Héctor, predicha ya aquí, es anunciada repetidamente en el canto 16, primero a través de un comentario narratorial cuando Zeus le concede vestir las armas de Patroclo (es decir, las de Aquiles: verso 800), y luego, de manera absolutamente profética, Patroclo mismo se la descubre (versos 852-854). La predicción de Zeus a comienzos de 15 es la última en la cadena de eslabones que descubren progresivamente el plan del poema hasta la muerte de Patroclo, el lugar donde todo se invierte y entrelaza. A partir de aquí sólo habrá una meta, clara y diáfana: la reaparición de Aquiles.

---

muerte de Patroclo es dicha de tal modo que en ella suena la muerte de Aquiles, al igual que en el modo de decir la muerte de Héctor suena la entera destrucción de Troya. La presencia virtual de estos acontecimientos (más bien, no-acontecimientos) evita convertirlos en algo meramente efectivo, preservándolos en su estatuto de *donadores de sentido* para *todo* el poema, cf. capítulo VII.

<sup>34</sup> SCHADEWALDT 1966, p. 157.

## Capítulo IV

En torno a la écfrasis del escudo de Aquiles (I)



## 4.1 Pliegues del decir. Narrador y narradores

### 4.1.1 Las voces del poema

Aristóteles (“Poética”, 1460a 5ss.) considera merecedor de elogios al poeta que se atiene máximamente a la condición que le es más propia, condición que en este pasaje se expresa diciendo que él tiene que decir lo menos posible en tanto que sí mismo (αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν). En el genuino decir excelente lo encomiable no es sino que la condición de poeta del poeta desaparezca tras una breve introducción que deja paso a lo que ahí designa la palabra *mímesis*; el poeta excelente es, por tanto, el que se transforma de entrada en *mimētēs* dejando a la vez de decir en tanto que él mismo. En el caso del *épos* homérico –cuyo poeta recibe el elogio–, la *mímesis* acontece de dos maneras según se llegue o no se llegue a ser otro (1448a 3). Esta misma distinción aparece bajo otras designaciones en algún lugar de Platón (“República”, 392c-394d): la *mímesis* que se produce sin «llegar a ser otro» es aquí lo que en el poema acontece «a través de narración (διήγησις) simple»; el «llegar a ser otro» tiene lugar en cambio διὰ μιμήσεως, de manera que la palabra *mímesis*, que en Aristóteles se refiere indiferentemente a todo eso que anacrónicamente llamamos «poesía», se restringe en este pasaje de Platón a los momentos en los que el poeta habla «como si fuese otro», es decir, a los «discursos» (τὰς ῥήσεις) de las figuras del poema, donde las palabras del narrador pretenden ser a la vez las palabras de las figuras. No obstante, el adjetivo «simple» (ἄπλοῦς) constituye una señal de que la μίμησις se contempla a la vez como *dihégesis*, pues lo que dicen los personajes lo dice en última instancia el narrador<sup>1</sup>. Sólo cuando hay un único nivel de mediación, es decir, sólo en el momento en que el poeta habla sin poner sus palabras en boca de alguna de las figuras, la *dihégesis* no es «mimética», sino que es de un nivel: *dihégesis* «simple»<sup>2</sup>. Contemplados conjuntamente, los análisis de Aristóteles y Platón describen dos aspectos esenciales al *épos* en cuanto género: a) la predominante ausencia del poeta (como poeta) en el poema y b) su doble carácter mimético-diegético, que implica que unas veces la voz del poeta llegue a ser otro (en los discursos), mientras que, otras veces, relate o exponga (ἀπαγγέλλειν) sin recurrir a la voz de una figura, es decir, sin construir un segundo nivel narrativo que

<sup>1</sup> DE JONG 1985, p. 8: «The narrating activity of the narrator is permanent throughout the whole text; it is his voice which is responsible for the diegesis as well as for the mimesis».

<sup>2</sup> DE JONG 2004a, p. 3: «I submit that Plato has chosen the specification ἄπλοῦς (‘single’, ‘one-layered’) in contrast with mimesis: there the poet narrates and *at the same time* impersonates one of his characters, and one could speak of a double-layered narration». El momento estructural en el cual se presentan estas observaciones en “La república” es: el diálogo se ha impuesto a sí mismo cierta condición en el primer tramo del libro II, condición bajo la cual se construye el modelo de una *pólis*; la figura esencial al modelo es el guardián, y respecto a su educación se debate en este momento del libro III qué decires han de formar parte de ella, cf. MARTÍNEZ MARZOA 1996.

vehicule lo que, en última instancia, él mismo dice. Cumplir la *mimesis* sin llegar a ser otro es «relatar» y «exponer», eso que en Platón se describe tanto mediante el sustantivo *dihégesis*, como mediante la expresión τὰ μεταξύ τῶν ῥήσεων: «lo que está entre los discursos»<sup>3</sup>. En ambos casos, los verbos μιμεῖσθαι y διηγῆσθαι designan eso que siempre tiene lugar en el poema al margen de la diferencia narratológica entre «texto de figuras» y «texto de narrador». En el caso de Platón, la palabra *mimesis* se reserva para los momentos en los cuales la *dihégesis* no tiene un solo nivel, sino que es compleja, donde «complejidad» significa que el poeta dice pretendiendo que sus palabras sean a la vez las palabras de una figura; *dihégesis* (o el verbo ἀπαγγέλλειν) se reserva en Aristóteles para los casos donde *no* se pretende exhaustivamente que lo dicho sean las palabras de esta o aquella figura, sino que el poeta, siendo en efecto *mimetés* –es decir, hablando no en tanto que él mismo– no pretende que sus palabras sean a la vez las de Crises o las de Agamenón. Dicho de otro modo: si llamamos *mimesis* a los momentos donde se presupone una primera persona, un «yo digo, hago o me muevo», y reservamos el correlato *dihégesis* para los momentos en los que aparece un «él dice, hace, se mueve», resulta que, por un lado, todo «él dice, hace, se mueve» pretende ser tal y como sería un «yo digo, hago, me muevo», por lo que, en cierto modo, la tercera persona oculta la pretensión de hablar como una primera persona. Este fenómeno suele llamarse en narratología «focalización incrustada»: el narrador «focaliza» los eventos de la fábula desde el punto de vista de una figura, es decir, el narrador narra adoptando el punto de vista de una de las figuras<sup>4</sup> (cuando no ocurre esto suele hablarse de los enfáticos «comentarios narratoriales»). Llamar a todo lo que tiene lugar en la composición poética *mimesis* refuerza este aspecto de siempre querer hablar como algún otro (Aristóteles). Por otro lado, la *dihégesis* es la conducción del poeta a través de cosas, sucesos y movimientos, por lo que describir con detalle un objeto o acontecimiento es *dihégesis*, introducir un símil para ilustrar algo del relato principal lo es también, y, en este sentido, los discursos (en Platón la *mimesis*) son un acontecimiento más en el plano de la *dihégesis*, una más de las cosas a través de las que el poeta nos conduce. Aquí nos interesa sobre todo destacar la distinción de, en principio, dos niveles en el decir homérico, al cual no haríamos justicia difuminando la distinción entre lo puesto en boca o visto desde los ojos de alguien (discursos y «focalización incrustada») y aquello que el poeta presenta con independencia de la voz «yo», o, más exactamente, distanciándose de la siempre presupuesta pretensión mimética de hablar como algún «yo». Esta distinción no es la que grosso modo se traza entre el texto de los discursos y lo demás, pues también en «lo demás» se da la misma actitud que vemos en los discursos; se trata más bien de distinguir la actitud de inmersión mimética-diegética

<sup>3</sup> Aristóteles también habla de διηγηματικὴ μίμησις en *Poét.* 1459a, 23.

<sup>4</sup> DE JONG 1988, p. 188, n. 3, define así el fenómeno narrativo «focalización incrustada»: «embedded focalization means that a primary narrator-focalizer embeds the focalization of another, a character, who functions as secondary focalizer».

de eso que podríamos llamar la ruptura con la *mímesis* o la ambigüedad de la *dihégesis*.

De lo que acabamos de observar se sigue que a eso que retrospectivamente llamamos «poesía» pertenece un cierto «fuera» con carácter interno, «fuera» que en “La república” sirve de punto de apoyo para el ambiguo rechazo de la *mímesis* –el dicente mimético no es al fin y al cabo ni Crises ni Agamenón, ni tiene por qué haber curado heridas, aunque describa a gente que cura heridas, etc.–, mientras que en “La poética” funda la excelencia encomiable del poeta, pues en la *mímesis* éste permanece fiel a su condición más propia, es decir, permanece siempre oculto en el tener lugar del poema. Por esta razón era correcto que Homero se retrajese en tanto que él mismo, pues cualquier comparecencia de «él mismo» en cuanto tal significaría la comparecencia del «fuera» o «más allá» del poema (es decir, del «fuera» o «más allá» de la *mímesis*), el cual, sin embargo y por encontrarnos de todos modos en ese ambiguo aparecer que retrospectivamente llamamos «poesía», sólo en ciertos momentos especiales llega a hacerse de algún modo relevante. Uno de estos momentos lo localiza Aristóteles (1460a 10) mediante la palabra *φροϊμιάζομαι*, contracto de *προοϊμιάζομαι*: algo así como «hacer un proemio». En la ocasión especial del proemio no hay ni «discursos» ni «narración simple» (= no se llega ni no se llega a ser otro), sino que el poeta «dice en tanto que él mismo», separado todavía de la *mímesis* que empieza, vacilando todavía en la ruptura. En el proemio, el poeta todavía no ha llegado a ser ni narrador (es decir, presentador de todo lo presentado en el poema, la voz de lo que está «entre los discursos») ni figura (es decir, la voz de los discursos), sino que se sostiene en el vacilante momento de distancia del cual un ejemplo paradigmático es, naturalmente, la apertura del poema. El primer verso de la *Ilíada* es uno de los pocos lugares donde la forma imperativa del verbo y el propio lexema verbal muestran algo así como un «yo» frente a un «tú» que «canta», es decir, el «yo» del poeta aparece invocando a la musa. La elaborada invocación a la musa del canto segundo (una especie de proemio interno al Catálogo de las Naves<sup>5</sup>) menciona varias veces (2.484: ἔσπετε νῦν μοι; 2.488: οὐκ ἄν ἐγὼ μυθήσομαι, etc.) el «yo» que en el proemio quedaba implícito en la forma imperativa del verbo; a la vez, el «yo» caracteriza mediante la invocación su propia actividad («cantar» o «decir»). De acuerdo con Aristóteles, estos pasajes serían todavía-no-miméticos<sup>6</sup>. Las raras

<sup>5</sup> LATACZ 2003, pp. 140ss.. DNP s.v. *Musenanruf*: «Eine Besonderheit sind die Invokationen in Binnenproömien, die möglicherweise ursprünglich den Neueinsatz im mündlichen Vortrag markierten und damit die anfängliche Gedichtssituation wieder ins Gedächtnis riefen, später dann vor allem der Steigerung der Aufmerksamkeit beim Publikum an besonders wichtigen Stellen dienen»; también GIGON 1985, pp. 16s..

<sup>6</sup> Por eso puede decirse que «it was Aristotle who made the first step in distinguishing between author (poet) and narrator»: DE JONG 2004a, p. 8. Como la autora dirá más adelante, en la interpretación es necesario distinguir entre el narrador y el autor histórico; RICHARDSON 1990, p. 3 propone la distinción entre autor real, autor implícito, y narrador. Para no dar lugar a confusiones indicamos ya aquí en qué sentido aproximado utilizamos esas palabras en nuestro texto: del autor histórico «Homero» poco se deja decir y poco se pierde con ello, pues para la tarea de análisis

menciones de algo así como el «yo» del poeta evidencian el fenómeno de la distancia interna en la medida en que la automención es sintomática de cierta ruptura con lo que ahí mismo está teniendo lugar; a la vez, esta ruptura acompaña a todo decir logrado, pues sólo por ella el propio carácter de «decir» aparece como tal. Trataremos de aproximarnos a este fenómeno a través de ciertas estrategias narrativas peculiares de la realización de la estructura de la *Ilíada*.

En la *Ilíada* no hay apóstrofes explícitas al receptor del relato como las que podríamos encontrar por ejemplo en la comedia<sup>7</sup>, pero sí otros giros que evidencian la presencia implícita de un receptor o, lo que es lo mismo, de la instancia a la cual se dirige la voz del narrador creada por el poeta (o, si se quiere, el «autor implícito»<sup>8</sup>, cf. RICHARDSON 1990: 4). Cuando el poeta presenta una escena refiriéndose a cómo la «vería» o qué «diría» sobre ella un «tú» susceptible de ser identificado (aunque no tenemos necesariamente que identificarlo) con el narratorio del poema, en la referencia suena algo del tipo: «si vieses lo que yo veo»; es decir, el «ver» y el «decir» del poeta se hacen oblicuamente relevantes en la ausencia de la prótasis. Detectar estos giros supone observar mecanismos narrativos que incluyen el «fuera» del poema, es decir, que incorporan en sí mismos la dimensión del yo/nosotros que narra/escuchan el poema. La exclusión consciente del «fuera» del poema tiene como esencial otra cara ciertas estrategias tales que a través de ellas el poema puede hacerse a sí mismo de algún modo relevante, o – otra forma de decir lo mismo– el poeta puede evidenciar su carácter de productor de *mímesis*.

---

estructural la identidad de la persona no debería contar mucho. Entre autor histórico y narrador se encuentra la instancia a quien atribuimos el que tenga lugar un decir poético. Llámesele autor, poeta o simplemente «Homero»; en todo decir poético el poeta genera en principio al menos una voz, que es la que solemos llamar voz del «narrador». Según lo que hasta aquí hemos dicho, un proemio se caracteriza porque en él el poeta se establece en tanto que narrador, es decir, ahí empieza a consolidarse la voz del narrador en cuanto tal, por lo que no debemos contemplarla en ellos como ya del todo establecida, o no al menos sin ambigüedades de algún tipo. En otras palabras: es en los proemios donde el poeta genera su «representante textual». Tras el breve proemio de la *Ilíada*, la voz del narrador queda establecida, de modo que a partir de aquí el poeta es ya lo que Aristóteles llama un *mimetés*. Evidentemente, el narrador puede incluir otras voces y complicar así en varios niveles el papel de *mimetés*; la complicación puede incluso reducir la voz del narrador a lo mínimo posible haciendo que todo el decir esté vehiculado por las voces de las figuras, cf. apartado 5.3.

<sup>7</sup> Los pasajes localizados como apelaciones al narratorio (cf. RICHARDSON 1990, p. 174, con nota 20) poseen una forma lo suficientemente rígida (un verbo de percepción o de decir en optativo articulando una apódosis) como para ser algo más que un modo de enfocar la escena dada; de todos modos, la segunda persona singular del verbo en optativo que marca la forma de estos pasajes puede en efecto ser calificada de apóstrofe al narratorio del poema.

<sup>8</sup> REIS-LOPES 2002, p. 28: «el autor implicado “no es el narrador, sino más bien el principio que ha inventado el narrador, así como todo el resto de la narración”». La única utilidad del concepto narratológico del autor implícito en relación a los poemas homéricos es su capacidad de establecer una diferencia entre el poeta como problema estructural y el autor como problema histórico-empírico, problema que, de todos modos, la inasibilidad de un Homero histórico no hace sino eliminar de antemano.



Al vacío que hace relevante la condición poética del poema aludíamos desde la descripción del tapiz de Helena (cf. apartado 2.1.1); algo parecido ocurre también en el paradigma de Meleagro y en la descripción del escudo de Aquiles. Estas tres situaciones narrativas no son iguales en su estructura, sino que en cada caso el «fuera» (la condición de poema del poema) guarda una relación distinta con el dentro del poema, si bien en todas ellas la situación narrativa se complica de tal modo que se hace notar el juego mismo de la construcción que retrospectivamente calificamos de «poética». El carácter incrustado es común tanto al paradigma sobre Meleagro como a la écfrasis del escudo de Aquiles, donde la noción de «incrustar» alude al hecho de introducir una historia secundaria dentro de la historia principal. Una de las incrustaciones habituales en la *Ilíada* consiste en que una figura cuenta una historia constituyéndose así en narrador secundario<sup>9</sup> de algo que incluye en su discurso relevantemente como historia. Con esto el interior del poema genera una especie de segundo nivel narrativo, una paranarrativa; llamémosle como le llamemos, lo importante es reconocer que otro nivel se genera desde dentro del nivel narrativo primario, con la particularidad en este caso de que el segundo nivel narrativo tiene lugar dentro de lo que podríamos considerar ya como una incrustación: el discurso de una figura. Reservaremos la expresión «historia secundaria» para referirnos a cualquier tipo de incrustación en la historia primaria y, dependiendo su ubicación, distinguiremos dos tipos: las historias secundarias ubicadas en el interior de discursos (las llamaremos «parahistorias» o «paranarrativas») y las ubicadas en el texto del narrador (que llamaremos «intrahistorias» o «intranarrativas»)<sup>10</sup>. Según esto, el paradigma de Meleagro sería una parahistoria; la écfrasis del escudo de Aquiles sería una intrahistoria.

<sup>9</sup> DE JONG 1985, p. 9, explica que el acto de hablar es diferente de los demás actos que pueden narrarse en el relato principal porque en él se genera otro texto que 1) o bien permanece en el mismo nivel de la historia principal, o 2) aprovecha su posibilidad esencial de poder narrar a su vez una historia.

<sup>10</sup> La terminología narratológica en relación a estas cuestiones es en general variada; a los relatos dentro del relato se les llama narrativas incrustadas, relatos de segundo grado, relatos metadieéticos, hipodieéticos, intradieéticos, etc.. Aquí distinguiremos distintos niveles según la función que cumpla el relato incrustado en el relato principal, estableciendo una terminología más o menos estricta sólo cuando la percepción de la función del relato incrustado esté en juego: con nivel *diegético* nos referimos al constituido por las palabras del narrador (nivel 1), que también podría ser considerado *mimético* por lo dicho desde los análisis de Platón y Aristóteles. El nivel *mimético* o *dialógico* es nivel de los discursos de las figuras (nivel 2). El nivel *intradiegético* consistiría en la incrustación de una narración secundaria, excursión o digresión en el nivel 1 (nivel 3a; ejemplos: genealogías de héroes, descripciones de objetos, etc.). El *intramimético* o *intradialógico* caracteriza la incrustación de una paranarrativa en el discurso de la figura que habla (nivel 3b; p. e. los discursos de Néstor sobre su juventud). Con *metadieético* tratamos de describir el fenómeno implicado en que una narrativa secundaria sea tal que conecte a la vez con el hecho mismo del poema, es decir, que efectúe eso que puede llamarse *récit spéculaire* «total» o *mise en abyme* «radical» (nivel 4a; la écfrasis del tapiz de Helena o la écfrasis del escudo). Con *metamimético* describiríamos qué sucede cuando un relato en el interior de un discurso es tal que su significado profundo conecta con el poema en cuanto poema (nivel 4b; metarelato paradigmático de Melea-

## 4.1.2 Aproximación al fenómeno de las incrustaciones narrativas

Una historia secundaria puede cumplir múltiples funciones respecto a la historia principal. El caso menos problemático se da cuando una figura se pone a contar alguna historia con la intención de efectuar mediante ella algo en la marcha de la historia principal. Con la posibilidad de éxito conecta el hecho de que la parahistoria esté situada en una cierta distancia, pues sólo así puede funcionar como «paradigma», es decir, sólo así su estructura puede plegarse y producir algo en la situación narrativa primaria. Entre este tipo de parahistorias contamos la historia de Níobe narrada por Aquiles a Príamo (24.602-617), donde la estructura de la parahistoria adquiere su pleno sentido al ser contemplada desde la historia principal o, dicho en términos de «tiempo», el relato del «pasado» es recordado desde el espíritu de la situación «presente». Posicionarse respecto a su «ubicación temporal» requeriría aclarar que ahí el pasado no es simplemente un modelo fijo al que indicar con el dedo, sino que más bien la posibilidad latente en la historia en marcha es la fuente desde la cual narrar una historia secundaria que, sin embargo, y por la misma función paradigmática, tiene que permanecer en cierta distancia. De ahí proviene ese rasgo de la parahistoria con función paradigmática que nosotros inmediatamente entendemos como «ubicación en el pasado». En las parahistorias ocurre que una historia presentada como venida de fuera se narra para arrojar una determinada luz sobre la situación narrativa del caso; la historia secundaria se narra siguiendo algún tipo de estructura que surge desde las necesidades particulares de la marcha de la historia principal. La estructura de estas parahistorias puede ser tal que produzca un vínculo no sólo con un momento determinado de la historia principal, sino con la estructura misma de la trama, siendo entonces el efecto del paradigma no simplemente el pretendido por la figura que lo narra. Otra posibilidad consiste en que ciertas historias se incrustan en un discurso no para narrarlas en detalle siguiendo algún tipo de estructura, sino precisamente para expresar su no del todo consumación como historias, es decir, para expresar un cierto rechazo del narrar y presentar en detalle. La elusividad y vaguedad son características de este tipo de incrustación, y su mayor problematicidad en comparación con los paradigmas consiste en que ellas incluyen con reservas un tema que es en cierto modo un no-tema, es decir, rozan de pasada alguna de esas cuestiones que el poema no tematiza precisamente porque las da por supuestas. La oscuridad de la alusión comporta que la historia se quede en un huidizo intento de mencionar algo frente a lo cual el modo más adecuado de presentación sea tal vez el silencio. Se

---

gro). Decimos «radical» porque un sueño o un sumario es también un *récit spéculaire*, si bien no refleja el poema en su conjunto, sino uno u otro de sus elementos, cf. ANDERSEN 1987, p. 479: «Lately, a new concept of mirror store has been introduced into Homeric studies, referring to stories that somehow – e. g. in the form of dreams (prospective) or summaries (retrospective) – deal with things that belong to the main story. This defines mirror stories in relation to a certain *content*, viz. Homeric matter. Accordingly, they are distinguished from digressions, which are “anecdotes which describe action *outside* the poem” (cf. AUSTIN 1966)».

trata de casi-historias que emergen desde el subfondo del poema, pues lo que en ellas se trasluce suele ser alguna cuestión fundadora de sentido, subyacente y presupuesta, de modo que, si en alguna extraña ocasión se la menciona, ello ocurre evidenciando su problemático estatuto.

A propósito de la historia de Briareo (1.396-406) Aquiles dice haberla escuchado muchas veces en las casas del padre, es decir, la introduce dándola por ya conocida (cf. el «recuérdale» en el verso 401), constituyendo así un síntoma de la inhibición de narrarla como historia. Aquiles alude a ella dejándola estar en su pretérito estatuto de ya conocida, y es el hecho de hacer sonar en la lejanía lo «ya conocido» lo que hace de esta casi-historia en la voz de una figura una referencia a algo que el poema mismo deja atrás, por tanto, referencia que a nivel de los contenidos se localiza diciendo que la historia alude a la cuestión no-dicha (y por eso «ya sabida») del pretérito endeudamiento de Zeus con Tetis<sup>11</sup>. La alusión a la casi-historia de Briareo, enmarcada por el recurso inhibitorio de ser «ya conocida», sugiere el problemático asunto de los límites que vinculan también a Zeus. Vemos así que este tipo de referencias son preteridas en cierta distancia precisamente por apuntar a un fondo que el poema deja atrás, así como que la necesidad del enmarque distanciante se debe al contenido enmarcado mismo, cuya problematicidad obliga a presentarlo y a la vez no presentarlo, es decir, obliga a preservar su carácter alusivo. Si estas casi-historias son invocadas en algún momento es para sugerir la presencia (es decir, la ausencia) del fondo en el que quedan preteridas. Su carácter elusivo supone problemas al intérprete moderno, que normalmente no consigue que los pocos detalles casen entre sí<sup>12</sup>, un no-casar buscado (o por nosotros calificado como «buscado») por el poeta en tanto que modo de respetar la gravedad de cuestiones tales como la fuerza de Tetis respecto a Zeus, no-casar que a la vez *muestra sin decir* que un fondo ausente repercute en la clara presencia del poema.

Por su parte, la parahistoria sobre Meleagro narrada por Fénix cumple una doble función: la inmediata y principal es la paradigmática (se pretende mover a Aquiles de nuevo a la lucha), pero el modo de narrarla incorpora una función se-

<sup>11</sup> Es decir, el *quid pro quo* (BRASWELL 1971, p. 17) que implica un mutuo reconocimiento: el predominio de Zeus se mantiene en el ajuste en tanto que cede ante lo otro, es decir, en tanto que ejecuta el dar pago a su injusticia (*adikía*) precisamente al reconocer a Tetis, la diosa excluida de cualquier predominio; sólo así Zeus se mantiene en la *dike*. La problemática historia de Briareo es en cierto modo fenomenología: el sentido de decir qué ha hecho una vez Tetis es contestar a la pregunta «quién es» Tetis. La alusión de Aquiles dice precisamente que Tetis es aquella que puede (1.393: *dýnasaí*) algo respecto a Zeus, a quien una vez (394: *eí pote dé ti*) le ha servido (*ónesas*) en un asunto tan importante como la continuación de su reinado. La alusión a la historia de Briareo no es así tanto «equipar» a Tetis con un fuerte argumento (BRASWELL 1971, p. 18) como «introducir» a Tetis como alguien que de suyo tiene esos buenos argumentos.

<sup>12</sup> Cf. WILLCOCK 1964, pp. 386ss., a propósito de lo que Lord llamó «the submerged force of a non-linear association» y las «dificultades mitológicas» de la alusión a Briareo.

cundaria, proléptica respecto al «fuera» del poema<sup>13</sup>. Respecto a la primera función: el carácter ya sabido de la historia (Fénix dice: «así lo hemos escuchado de las famas de los hombres de antes»: 9.524; «yo recuerdo esta obra, de tiempos antiguos, nada reciente»: verso 527) aquí no inhibe, sino que introduce un narrar con cierto detalle. Respecto a la segunda función: esta parahistoria puede considerarse una «metahistoria» en la medida en que incorpora el «fuera» no sólo de la parahistoria misma, sino del poema en el que ella se incrusta. Nótese que la inclusión del «fuera» del poema está mediada por el mecanismo de la parahistoria, cuyo efecto distanciante permite exponer oblicuamente la trama misma del poema. Un espejo de la trama de tanto alcance como el de la historia de Meleagro no puede incluirse de forma inmediata en el poema, sino que exige algún mecanismo de distanciamiento, de ahí su incrustación en un discurso que descubre a la vez que encubre los acontecimientos decisivos de la trama sin que ni Fénix ni ninguno de sus oyentes tengan por qué saber nada de ello. La diferencia entre el «fuera» de la historia de Níobe y el de la historia de Meleagro es el carácter interno de este último: el «más allá» de sí misma de la parahistoria no es otra historia o aspecto de la historia, sino la misma y única historia en la cual todo está incluido. Dicho de otro modo: si una parahistoria es siempre un espejo de algo que pertenece a la historia principal, una metahistoria es un espejo de la historia principal en su conjunto y en cuanto historia. Reflejo y autorreflejo pertenecen a la estructura de la *Iliada*; en este capítulo partiremos de ciertos ejemplos de este fenómeno con el fin de buscar un camino más hacia la cuestión del decir excelente y el grado de automatización que todo decir excelente comporta.

Las referencias indirectas del poema a sí mismo pueden ocurrir sin salirse del plano del relato principal mediante la presentación de figuras especiales o el empleo de mecanismos narrativos especiales. Nos referimos, por de pronto, a la figura de Helena y al recurso narrativo de la écfrasis. Cuando Helena hace referencia al sentido de su funesto destino lo vincula con ser el *tema de los cantos* (6.358)<sup>14</sup>, y si puede decir algo de ese tipo es porque ella es la figura marcada por la escisión interna: en cuanto «causa» del conflicto en Troya, Helena personifica el *entre* de aqueos y troyanos, *entre* que no puede ser otra cosa que belleza terrible; *entre* que no es sino «amor» y «guerra». La desgarradora clarividencia de Helena consiste en aquello por lo cual puede hacer referencia a su calidad de figura del canto, es decir, consiste en la posibilidad con la que cuenta para mirarse a sí misma desde los ojos del cantor; en realidad, a través de ella es el cantor mismo

<sup>13</sup> DE JONG 2004b, p. 21: «For the primary narratees these embedded narratives may have an additional 'key' function. Thus, the 'Meleager' story prepares the narrates for the development of the story: even more than Meleager, Achilles will come to regret his refusal to join the fighting in time»; EDMUNDS 1997, pp. 425ss..

<sup>14</sup> DE JONG 2004b, pp. 22s.: «a very special way in which the existence of the narratees is evoked, is when characters foresee that they themselves or people around them one day will become the subject of song 'for people to come' (*essomenoisi*): *Il.* 6.357-358». SCHADEWALDT 1959, p. 80: «Die ganze Tragik der Helena kommt darin zum Ausdruck, daß sie sagt, das Böse, das Zeus ihr und dem Paris gab, werde noch bei den Späteren im Liede weiterdauern».

quien mira a la audiencia a los ojos, si bien mediante el mecanismo distanciante de la *mimesis*, es decir, de hacer que sea una figura la que hable. El autorreflejo mediado por Helena –ella es (casi) la única figura que hace lo mismo que hace el poeta– tiene su contrapartida en la écfrasis del tapiz: el poeta introduce a Helena en la historia tejiendo una doble tela cuyo tema no es sino las luchas que «por su causa» confrontan a aqueos con troyanos<sup>15</sup> (3.125-128):

τὴν δ' εὖρ' ἐν μεγάρω· ἦ δὲ μέγαν ἰστὸν ὕφαινε  
 δίπλακα πορφυρέην, πολέας δ' ἐνέπασσεν ἀέθλους  
 Τρώων θ' ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων,  
 οὔς ἔθεν εἶνεκ' ἔπασχον ὑπ' Ἄρηος παλαμάτων·  
 Y la encontró en la sala, estaba tejiendo una gran tela,  
 doble, púrpura, y en ella bordaba los muchos combates  
 de los troyanos, domadores de caballos, y de los aqueos, vestidos de bronce,  
 los cuales por su causa sufrían bajo las manos de Ares.

El tapiz es una obra de arte secundaria cuyo tema es el transfondo de la obra de arte principal, de manera que el subsuelo del poema, eso a lo cual por ser cuestión siempre ya supuesta conviene cierto ocultamiento, se incluye en la apariencia gracias al mecanismo de la écfrasis, otro de los recursos del poema para producir cierto distanciamiento. La descripción de una obra de arte cuyo tema abarca el del poema que la incluye es de nuevo algo sintomático de la distancia del poema respecto a sí mismo, es decir, de la ruptura constitutiva del poema. Podríamos caracterizar este fenómeno como «autorreferencialidad, «metaépica», o «autorrefle-

<sup>15</sup> Helena teje escenas de la guerra ocasionada por su causa; Andrómaca, en cambio, permanece en el interior del palacio mientras fuera Héctor muere a manos de Aquiles: el contraste entre su pacífico e inconsciente tejer flores sobre un tapiz la aleja de la desgarradora clarividencia de Helena que, como el poeta, pone el horror (*su horror*) en imágenes; cf. LATACZ 1987, pp. 63ss.. La identidad del tema se refuerza en la repetición de Iris de las palabras utilizadas para mencionar aquello que borda Helena sobre la tela: Iris, en el aspecto de hija de Príamo, la anima a salir para «ver los prodigiosos trabajos» (cf. 3.130) de aqueos y troyanos; eso era precisamente lo que ella estaba ya haciendo, pero en la esfera especial de la presentación artística. Nótese también que la descripción lo es del *proceso* de la producción artística, no del producto acabado, lo cual refuerza el paralelismo con la canción misma, que es habitualmente autointerpretada como *marcha, camino, curso*; a su vez, el acto mismo de *tejer* una tela constituye ya una cierta alusión a la marcha de la canción, como atestiguan las metáforas de Píndaro sobre tejer coronas para referirse a la confección misma del canto. Sobre la conexión «decir» y «tejer», pero sin hacerla extensiva al contexto general de la canción, cf. KENNEDY 1986, p. 8: «In Latin, French, and English there is a close semantic connection between weaving and literary composition, since *textum, texte, and text* all derive from *tegere*, “to weave”. In Greek *hyphaino*, meaning “weave”, is used in this very passage to refer to Helen’s weaving (3.125) and to the weaving of speech by Odysseus and Menelaos (3.212)»; cf. SCHADEWALDT 1966, p. 25 con nota 3; SOUSA 1990, p. 25: «A experiência de Helena é, contudo, dupla: à semelhança dos aedos, conhece as provas bélicas dos Aqueus e dos Troianos e “canta-as criativamente, contrariamente àqueles é heroína do seu próprio canto”».

jo»<sup>16</sup>, siempre y cuando esto comporte un intento de comprender el fenómeno que nos sale al encuentro en la voz de Helena cuando ésta menciona la propia canción y a los que la perpetuarán diciendo que la razón de su destino es «llegar a ser» «también luego» «tema de los cantos para los hombres que serán» (6.357s.). Esta consciencia es la otra cara de la figura de Helena, que por su desarraigo cuenta con la distancia necesaria para mencionar el juego global en el que todos están inmersos, también ella, sólo que con esa nota especial de la distancia, de manera que es Helena y no Andrómaca la capaz de pintar su infatuación<sup>17</sup> justo en aquella que debía ser su actividad más cotidiana<sup>18</sup>. Podríamos continuar por aquí (quizás lo hagamos más adelante) anotando que la escena que incluye algo así como el «arte» pertenece al lapso narrativo que hace comparecer oblicuamente la cuestión de la «belleza»; la écfrasis de la tela de Helena es, en cuanto fenomenología del arte, fenomenología de la belleza, y no es casual que tanto aquí como en la écfrasis del escudo de Aquiles las figuras que suscitan la especial descripción de un proceder «artístico» sean ellas mismas relevante y problemáticamente bellas.

El fenómeno de insertar capas narrativas en el interior de la historia principal muestra hasta qué punto la distancia que de entrada pertenece al poema puede llegar a complicarse. Recordemos que el *épos* era o bien *mímesis* llegando o no llegando a ser otro, o bien *dihégesis* y *mímesis*, siendo ésta última, es decir, los discursos de los personajes, algo que en última instancia dice el poeta. De este modo, tanto los relatos dentro de discursos como los agentes del discurso son algo

<sup>16</sup> Los escolios comentan a propósito de este pasaje que el poeta ha formado en él un auténtico «arquetipo de su propia *poiesis*», cf. BECKER 1995, p. 55, n. 99, ROISMAN 2006, p. 10, n. 18, KENNEDY 1986, p. 5.

<sup>17</sup> El «a causa suya» puede entenderse como lo que en narratología se llama una «focalización incrustada». Evitamos la palabra «culpa», que sólo entorpecería nuestra comprensión del papel de Helena en cuanto «causante» de la guerra, y la sustituimos por infatuación, adelantándonos un poco a los acontecimientos que este mismo canto presentará, y sobre los más tarde tendremos ocasión de volver. Lo importante es pensar que el acto por el cual Helena ha «causado» en efecto la guerra en Troya, lejos de hacerla contraria a lo divino, es precisamente aquello por lo cual ella es la favorita de la diosa Afrodita, de modo que la infatuación es la marca misma de que Helena está bajo algún poder divino. De todos modos, no es Helena, sino Paris, a quien el poeta adscribe siempre de nuevo la infatuación en la que, de todos modos, también ella está embarcada.

<sup>18</sup> Borges escribe al respecto (*Otras inquisiciones*, Alianza, Madrid 1997, p. 89): «Tales juegos, tales momentáneas confluencias del mundo imaginario y del mundo real –del mundo que en el curso de la lectura simulamos que es real– son, o nos parecen, modernos. Su origen, su antiguo origen, está acaso en aquel lugar de la *Iliada* en que Elena de Troya teje su tapiz y lo que teje son las batallas y desventuras de la misma guerra de Troya». KENNEDY 1986, p. 6, recoge el siguiente pasaje de Paul de Man: «When we first encounter Helen it is as the emblem of the narrator weaving the actual war into the tapestry of a fictional object. Her beauty prefigures the beauty of all future narratives as *entities that point to their own fictional nature*. The *self-reflecting mirror-effect* by means of which a work of fiction asserts, by its very existence, its separation from empirical reality, its divergence [...] characterizes the work of literature in its essence (cursivas mías)». Sobre la necesaria separación del «arte» frente a la «realidad» diremos algunas cosas en lo que sigue.

de la historia principal, o, en otras palabras: llegar y no llegar a ser otro es *mimesis* porque *mimesis* es precisamente el «llegar a ser», o también: la *mimesis* en cuanto hablar y moverse como otro es en todo caso un acontecimiento de la *dihégesis*. La problemática referencia que detectamos en la historia de Meleagro se mantiene en equilibrio con el resto del poema precisamente por esa acumulación de niveles narrativos que distancian la anómala referencia: el narrador introduce una figura 1 que en su diálogo con una figura 2 narra una historia ubicada en algo así como el «pasado»; la figura 2 no sabe que lo que escucha es su propia historia; tampoco la figura 1 ni nadie a nivel del relato primario sabe que se está narrando la historia en la que todos participan: es el «fuera», el «nosotros», el único consciente del auténtico significado de la historia de Meleagro<sup>19</sup>; este fenómeno suele llamarse «ironía dramática»<sup>20</sup>. La distancia interna es más grave cuando los filtros e incrustaciones disminuyen, por ejemplo en la écfrasis del tapiz de Helena, pero aquí la referencia no es elaborada, sino muy fugaz; veíamos en todo caso la mediatez de la referencia, pues la confrontación entre aqueos y troyanos tenía lugar precisamente en el contexto de lo que llamaríamos la «producción artística» de Helena. La mediación es, sin embargo, más grave que la que afecta a los relatos incrustados, pues el vehículo distanciante es lo que nosotros llamamos una «obra de arte», es decir, un hacer cuidado en el cual comparece enfáticamente la cosa. Lo problemático es así no sólo la comunidad de tema, sino la presencia de ese preciso tema en el contexto de un «hacer artístico», es decir, en el contexto de lo que en griego no es «arte», sino «saber»: τέχνη.

Teniendo como precedente el pequeño ejercicio de «metaépica» del tapiz de Helena, la écfrasis del escudo de Aquiles explota las posibilidades de este mecanismo de distanciamiento. Sin embargo, las características de esta écfrasis son tales que la distancia interna es en ella ciertamente más grave que en el caso de la historia de Meleagro o el tapiz y la figura de Helena. La gravedad de la descripción consiste en que el artista secundario dentro de la obra de arte primaria (aquí

<sup>19</sup> ANDERSEN 1987, p. 476: «By relating paradigm and poem, the hearer establishes for himself or herself the *secondary or key function* of the paradigm. The paradigm now becomes a *sign* of the main story and a *comment* on its own context and so on the actual situation and even on the *Iliad* as a whole».

<sup>20</sup> A menor escala, la ironía dramática es un fenómeno todo menos inusual en la *Ilíada*; los comentarios narrativos que de antemano indican lo que sucederá o no sucederá, así como eso de la “familiaridad” de los narrativos con el decir acerca de Troya, posibilitan juegos de dobles perspectivas. Cf. por ejemplo en los versos 3.286s. el juramento de Agamenón, donde la τιμὴν δ’ (...)/ ἢ τε καὶ ἐσσομένοισι μετ’ ἀνθρώποισι πέληται, que en primer lugar se refiere al pago extra que los troyanos deberán añadir a Helena y sus bienes en caso de que Menelao mate a Paris en el duelo, puede, en atención a la presencia implícita de los narrativos en la expresión καὶ ἐσσομένοισι μετ’ ἀνθρώποισι, referirse a la caída de Troya misma por mor de la ceguera de Alejandro, cf. KIRK 1985a, pp. 307s.. Lo mismo ocurre con los ecos derivados de la repetición de las mismas palabras por parte de diversos caracteres: Agamenón en 4.163-165 y Héctor en 6.443-449 se refieren a la caída de Troya con las mismas palabras; el eco de la repetición puede interpretarse como una prolepsis respecto al fuera del poema, cf. DE JONG 1991, pp. 415ss..

el dios Hefesto) *llega a ser y por momentos se confunde con* el artista primario, si bien la distancia se mantiene por la tenaz persistencia en cierta actitud que convierte el recurso narrativo de la écfrasis en algo así como una fenomenología de la obra de arte. En este trabajo tendremos que enfrentarnos a la cuestión de por qué nos inquieta que Helena pinte la guerra de Troya, Aquiles escuche de Fénix su propia historia y la écfrasis del escudo sea el «mundo en el mundo»<sup>21</sup> de la *Ilíada*. Esta clásica cuestión la formula así Borges: «¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet espectador de *Hamlet*?»<sup>22</sup>. Adelantamos que la razón de la inquietud no es un regreso al infinito, es decir, no se debe a la sugerencia de que tal vez nosotros somos por nuestra parte protagonistas para un presunto espectador y éste quizá también esté sometido al mismo juego; no, nos parece que la razón de la inquietud es precisamente que *no* hay regreso, que únicamente hay la nada en la que el poema mismo oscila en los momentos de ingravidez que hemos asociado con el fenómeno de la distancia interna. No hay, pues, un paso atrás, sino un demorarse en la pura oscilación: lo inquietante es la propia nada.

---

<sup>21</sup> Citando a Hölderlin, KILLY 1981, p. 2, n. 7.

<sup>22</sup> J. Luis Borges, *Otras inquisiciones*, Alianza, Madrid 1997, p. 79.



## 4.2 Una fenomenología de la «obra de arte»

### 4.2.1 Intermedio celeste

Decíamos que en la *Ilíada* el poeta aparecía en tanto que él mismo en pocas y raras ocasiones; los proemios eran prácticamente los únicos lugares en los cuales algo así como un «yo» poético constituía la mención de lo que está teniendo lugar: el canto o el decir excelente. La escasez concuerda con la gravedad de la mención: «decir» es por de pronto decir esto o aquello, es la presencia de esta o aquella cosa; tratar de decir no ya esta o la otra cosa, sino el decir mismo, es un intento extraño y desproporcionado<sup>23</sup>, si bien es precisamente en esta línea fronteriza donde poesía y filosofía acaban encontrándose. Así, la escasez de tales ocasiones no es sino la otra cara del carácter más primario de la excelencia o maestría del *épos*: en él lo dicho son siempre las cosas, los aspectos de las cosas, no la dimensión (o mejor, no-dimensión) en la cual las cosas tienen lugar (esto es, no el decir mismo). Sin embargo, la insolencia está por lo mismo que el decir es canto, es decir, precisamente por transparentar la dimensión de partida y siempre ya sujeta en la cual las cosas son cosas, dimensión que hemos relacionado con la capacidad del dicente experto de nombrar cada cosa mostrando su belleza (cf. apartado 1.2). La belleza, que es de cada cosa, no es tematizable ni decible más allá de su resplandecer en las cosas; si tematizamos la belleza incurrimos en la peligrosa pretensión que supone tematizar el decir mismo, esto es, tematizar algo en lo cual siempre ya se está; el decir homérico es *épos*, palabra lograda, precisamente porque dice las cosas haciendo sonar eso que en cada cosa queda atrás. Las raras pero existentes alusiones al decir excelente tenían lugar en la *Ilíada* en interrupciones y momentos oscilantes como los comienzos o tramos limítrofes de la narrativa. En el caso de la écfrasis del escudo de Aquiles, la oscilación viene dada por el propio mecanismo narrativo, el cual permite que de la pausa de la oscilación nazca una especie de narrativa subsidiaria que, desvinculada y a la vez prendida al poema, hace aparecer la gravedad de que tenga lugar un decir excelente, si bien con las notas de distancia y a través de los mecanismos refractantes que hemos detectado. Trataremos de decir algo más sobre cómo el poema establece la distancia desde la que tematizarse a sí mismo, ver a partir de qué o desde dónde se hace relevante lo que nosotros llamaríamos su condición de «obra de arte».

La descripción del escudo de Aquiles se sitúa en el punto de inflexión de la estructura del poema: la vía de la no-acción se ha roto internamente en la muerte de Patroclo, dejando a Aquiles solo ante la asunción de lo definitivo; el gran día de lucha (cantos 11-17) termina así en la noche consagrada a los lamentos en tor-

<sup>23</sup> LATACZ 1991, p. 387: «Wenn das frühe Epos in der Enthüllung seines Kunstprogramms nicht weiter ginge als bis zu dieser indirekten Selbstdarstellung, bliebe es durchaus im Rahmen dessen, was erwartbar ist; daß Dichtung ihre eigenen Normen expliziert, ist schließlich keine ihrer Seinsbedingungen».

no al cadáver de Patroclo. En clara inversión respecto al inicio del poema, del dolor de Aquiles emerge la diosa marina Tetis (18.35s.), cuya presencia es otra vez la ocasión para abrir una visión tanto retrospectiva como prospectiva<sup>24</sup>. Los dos encuentros se unen proporcionando un claro enmarque al episodio de la cólera: si antes Tetis le exhortaba a quedarse junto a las naves y no luchar, ahora ella misma es la encargada de conseguir para él las armas con las que entre en el combate. Recordemos que el significado profundo del intercambio de armas en el canto 16 (preparado desde el canto 11) era la conquista del propio ser en la hora de la muerte: Patroclo fue desnudado por Apolo de las armas de Aquiles precisamente como precio por haberlas vestido; murió, como se sugiere allí mismo, a causa de sus propias alas<sup>25</sup>. Las armas perdidas, un regalo de los dioses en ocasión del matrimonio de Tetis y Peleo, eran un recuerdo del origen, dones que celebraban el mantenimiento del reinado de Zeus a costa de la entrega de Tetis a la muerte; del ligamen entre diosa y mortal nació Aquiles: el mortal que *antes y de otro modo* se hunde en el abismo<sup>26</sup>, es decir, la figura que en cada caso se anticipa a su propia muerte, pues recuperar las armas que ahora viste Héctor significa, así lo advierte Tetis, asumir definitivamente el morir pronto. Durante la noche en que Aquiles decide explícitamente morir, Hefesto forja para él las nuevas armas en cuya descripción no sólo la condición poética de la figura de Aquiles, sino la condición de poema del poema se transparentan de algún modo.

El carácter vacío del punto de inflexión se prolonga en narrativa en el intermedio celeste de la visita de Tetis a Hefesto: tras noticia de la muerte de Patroclo, el poeta se demora en la suspensión, ruptura o hiato solidarios de haber alcanzado el vuelco decisivo en la estructura del poema<sup>27</sup>. La pausa dará visibilidad a la otra cara del ser para la muerte por cuya asunción Aquiles es un héroe, es decir, la fi-

<sup>24</sup> La repetición es aquí inversión porque en 1.348-427 Aquiles había llamado a Tetis para que le cumpliera una petición y ahora Tetis viene precisamente porque la petición se ha cumplido con todas las consecuencias, cf. REINHARDT 1961, p. 370: «Beide Mutter-Sohn-Szenen, indem sie sich wie Bitte und Erfüllung aufeinander beziehen, schlagen eine fest zusammenhaltende Klammer um das ungeheure, flutende Geschehen der Bücher 2 bis 17. Wie sehr sie sich aufeinander beziehen, wird durch eine Reihe weiterer Anklänge und Wiederholungen verdeutlicht: „Unheilsmutter“, αὐτὰ τεκοῦσα 1.414, wird durch „Unglücks-Helden-Mutter“, δυσαριστοτόκεια 18.54, überboten. Das ὠκύμορος aus 1.417 wird 18.95, nunmehr auf die bestimmte, nächste Gegenwart vorausdeutend, gesteigert wiederholt [...] Beide Szenen enden damit, daß sie, um ihm beizustehen, sich auf den Olymp begibt (1.420 wie 18.136). Ihr Gang zu Zeus ist von so weitreichenden Folgen, daß er das ganze Spiel der Ilias bis zum 18. Gesang bewegt und in Bewegung hält. Ihr zweiter Gang, der Gang zu Hephaistos, introduziert den letzten Akt».

<sup>25</sup> SCHADEWALDT 1959, p. 218, con nota.

<sup>26</sup> «*Wer von den Sterblichen eher und anders als die anderen in den Abgrund reichen muß*»: HEIDEGGER 1977a, p. 271, comentando el fragmento de *Mnemosyne* «Nicht vermögen...».

<sup>27</sup> SCHADEWALDT 1959, p. 371: «Die Schildbeschreibung Homers gehört also zu jenen mehrfach in die Iliashandlung eingebetteten Szenen, in denen die Stille des Vorgangs die Erregung des umgebenden Geschehens unterbricht». EDWARDS 1991, p. 200: «Like an immense simile, the description halts the action of the poem while the audience visualize the scene and feel its relationship to the ongoing story».

gura iluminada por el brillo de una muerte anticipada, brillo que constituye a la vez una custodia de aquello que a los demás pasa desapercibido. Brillo y muerte se alimentan el uno del otro: sólo por la muerte Aquiles es brillante y es por el brillo que su vida es dolorosamente breve. Recordemos que el porqué Aquiles muere pronto es una de esas cuestiones esenciales, ya sabidas y siempre supuestas, que suenan a lo largo del relato como un constante tono de fondo o un uniforme horizonte de sentido. El brillo de su figura aparece en las armas, que aquí se vinculan con cosas del tipo fama, belleza, asombro, etc.: las armas que Tetis pedirá a Hefesto son las «bellas» y «famosas», «muy resplandecientes armas» (verso 144<sup>28</sup>); también los «brillantes regalos» (verso 84), «un espectáculo para mirar» (verso 83). Las armas constituyen de alguna manera la apariencia de Aquiles, donde «apariciencia» quiere decir la presencia, el ser, la belleza de Aquiles. Que al brillo del héroe subyace la nulidad, que la belleza es inagotabilidad, abstraerse, es quizás el sentido de que a la escena de dolor de Aquiles se yuxtaponga la forja de sus nuevas armas; ambas escenas expresan lo mismo que el fugaz recuerdo de la boda de Tetis, a saber: que al reino brillante de Zeus subyace un fondo al que hay que prestar reconocimiento en su estatuto de dejado atrás. En otras palabras: la presencia en su conjunto (los olímpicos) no puede «ser» sin remitir desde ella misma a la no-presencia (el linaje de los mortales y lo divino antecedente) en la que consiste. Por esta razón, la fenomenología de la obra de arte será una con la fenomenología de la muerte.

La dualidad presencia-ocultamiento no es sino el desgarramiento o la ruptura en la que consiste la presencia: la presencia, en cuanto tal, es abstraerse, por lo que las expresiones que designen enfáticamente –poéticamente– esplendor, apariencia o belleza tendrán que contener y reclamar la no-presencia: «hay» el escudo brillante de Aquiles precisamente porque «no-hay» el no-ser en el que Aquiles consiste. Veremos que la misma ruptura o distancia rige la descripción de la obra de Hefesto, pero antes de mostrar en concreto cómo funciona y qué significa esta ruptura debemos apuntar algunas cosas sobre qué quieren decir, hablando del escudo, las nociones de «obra» y «belleza», así como cuál puede ser el sentido griego de que la «belleza» acontezca en la dimensión de lo que retrospectivamente llamamos «obra de arte».

#### 4.2.2 «Arte» y «saber» en el taller de Hefesto

En la promesa de llevar ella misma las nuevas armas Tetis no dejaba de anotar la belleza de la futura obra de Hefesto, tampoco faltaban expresiones de este tipo en el reiterado recuerdo de las armas perdidas. La vinculación de «arte» y «belleza» está ya aquí, si bien de un modo que no puede dejar de presentarnos ciertos problemas. Retrospectivamente decimos que un escudo es una «obra de arte»; en origen, un escudo es un utensilio de guerra, algo que sirve a un determi-

<sup>28</sup> Si no se dice otra cosa, las referencias lo son a versos del canto 18.

nado fin, fin que a la vez es contemplado como la consistencia de su ser: no hay así diferencia entre la belleza del escudo y la cuestión de «para qué» el escudo y «qué es» el escudo. Tenemos que tratar de percibir todo lo que nos pasa desapercibido cuando decimos del escudo de Hefesto que es una «obra de arte»: el escudo no puede ser sin más lo que nosotros llamamos obra de arte bella por cuanto ésta, en moderno, es precisamente aquello para lo cual es imposible encontrar un fin (un concepto)<sup>29</sup>; lo bello es en moderno inútil: la figura en la cual impera ciertamente un finalismo sin que sea posible encontrar nunca un fin determinado; de esto se sigue que la condición misma de ente (que en moderno es precisamente lo reductible a concepto, lo que va a continuación del «es...» reductivo) fracasa ante la auténtica obra del arte bella, y este fracaso constituye la evidencia de la separación de ámbitos en nuestro caso solidaria del que haya ciertos discursos normativos definidos precisamente por dejar fuera de la validez eso que para un griego constituye sin embargo el criterio para determinar que una cosa «es» en efecto cosa, a saber: la irreductibilidad. La escisión «útil» frente a «bello» no funciona en la Grecia arcaica, de manera que la belleza del escudo no lo exime de utilidad, sino que más bien la enfatiza<sup>30</sup>. Si el escudo no puede ser la obra de arte bella, tampoco el «hacer» el escudo puede ser el producir artístico. En lugar de «obra de arte», el objeto del proceder del artífice se llama en griego simplemente el ἔργον: la obra, lo efectuado, lo hecho, producido, la cosa, lo que es y funciona. En lugar del proceder «artístico» en griego aparece simplemente el «hacer» (ποιεῖν) con «destreza» (τέχνη, σοφίη).

En el único lugar de la *Iliada* donde aparece la palabra que habitualmente traducimos por «arte» (τέχνη: 3.61), ésta describe la pericia de un hombre que corta madera para un barco sirviéndose de un hacha: el hombre corta «con (mediante) τέχνη». Por otro lado, el único lugar donde aparece la palabra que más habitualmente se traduce por «saber» (σοφίη: 15.412), ésta caracteriza el tallar de la madera por parte de un carpintero. Veamos cómo es el pasaje 15.410-13, que elabora más concretamente el genérico «hombre» del verso 3.61:

ἀλλ' ὥς τε στάθμη δόρυ νήϊον ἐξιθύνει  
 τέκτονος ἐν παλάμησι δαήμονος, ὅς ῥά τε πάσης  
 εὔειδῆ σοφίης ὑποθημοσύνησιν Ἀθήνης  
 Pero como cuando la cuerda la quilla de una nave endereza  
 en las manos de un carpintero experto, ciertamente buen conocedor del saber  
 completo a través de las instrucciones de Atena

Conectando con introducción del hombre experto por una partícula comparativa en 3.60, el contexto de aparición de la palabra σοφίη es un símil, recurso poético que desgarrar el tejido del relato principal demorándose en una imagen distanciada (cf. apartado 1.2.2). A propósito de la actividad del carpintero, los

<sup>29</sup> MARTÍNEZ MARZOA 1987, especialmente pp. 51/53, pp. 72ss..

<sup>30</sup> LATACZ 1991, p. 386.

versos 410-13 contienen tres palabras que en griego designan «saber»: δαήμονος, εἰδῆ y σοφίης. El sustantivo δαήμων es un derivado del verbo δαῖναι, que significa algo así como «aprender» y «saber»; εἰδῆ es la forma subjuntiva del verbo que habitualmente traducimos por «saber», οἶδα, estativo del verbo (φ)ιδεῖν, que significa «ver», de modo que «saber» es aquí «haber visto» o estar en la situación habitual de «ver» (cf. lo dicho sobre Calcante en 2.1.2). Por otra parte, σοφίη es un sustantivo derivado del adjetivo σοφός, el «sabio» en el sentido de capaz, diestro, experto, con la particularidad de que el adjetivo mismo no especifica el ámbito objeto de la destreza, aunque sí da por supuesto que hay en efecto un ámbito específico en el que el sabio es sabio; σοφίη es, por tanto, la pericia, la capacidad y la destreza del σοφός<sup>31</sup>. Vemos así que las palabras que, designando algo así como el «saber», jugarán posteriormente un papel en el desarrollo de la problemática pretensión «filosofía» aparecen en Homero en conexión paradigmática con lo que nosotros llamamos el «artesano» o el «profesional», enseñándonos así que el «saber» es en griego primariamente saber-hacer-bien algo en el ámbito de una determinada profesión, es decir, el sabio paradigmático es el carpintero, el navegante, el constructor, el médico, etc.. El genitivo σοφίης se corresponde con el dativo τέχνῃ de 3.61: ambos son aquello en virtud de lo cual el carpintero hace bien su actividad, es decir, es capaz de cortar bien (diestramente, con pericia, expertamente) la madera (el ámbito de cosas en el cual el experto es experto). La propia palabra para referirse al carpintero (τέκτων) confirma el papel paradigmático del artesano en el asunto de la τέχνῃ<sup>32</sup>: un carpintero es alguien que «produce y fabrica» (τίκτω, τεύχω; la palabra para decir «armas», τεύχεα, literalmente significa «cosas hechas»<sup>33</sup>), que posee el «arte de construir» (τεκτοσύνη), el modelo, por tanto, del τεχνίτης: el poseedor de una determinada τέχνῃ que, por todo lo dicho, es interpretable como «arte» sólo en cuanto aquí el «arte» es «saber» y «saber» es manejarse diestramente, producir con pericia. La correspondencia de τέχνῃ y σοφία es tan clara como la del τεχνίτης y el σοφός: ambos son aquellos entendidos o expertos que saben qué hacer con la madera, el cuero o los barcos; de ahí que el «saber» sea en griego un *können* que a la vez es *kennen*, en ningún caso un saber teórico por contraposición a un conducirse práctico<sup>34</sup>. Te-

<sup>31</sup> SNELL 1992, p. 5: «σοφός war also ursprünglich der Mensch, der seine Sache verstand, der Meister»; MARTÍNEZ MARZOA 2000a, p. 80: «el σοφός es el diestro, experto o perito en algo, por ejemplo el carpintero, el marinero, a veces también el poeta».

<sup>32</sup> Etimológica o fonéticamente, *tékhnē* deriva de la raíz *tekt-sna*, que designaría la pericia del *tékton*, el carpintero (cf. DNP s.v. *Kunst*, DELG s.v. *tékhnē*).

<sup>33</sup> KIRK 1985a, p. 292.

<sup>34</sup> SNELL 1992, p. 13, nota 6, a propósito de otro verbo que entraría en la constelación de la que aquí se trata: «ἐπίστασθαι heißt aber wörtlich: sich auf etwas verstehen und bezeichnet ein Können ebenso wie ein Kennen», p. 73: «Bei Homer liegt das Praktische noch undifferenziert neben dem Theoretischen. Wie in dem Worte σοφός finden wir auch bei μαυθάνω beides noch nicht geschieden»; cf. MARTÍNEZ MARZOA 1996, pp. 76s., MARTÍNEZ MARZOA 1985, pp. 14/15, etc.. De esto se sigue que las palabras para designar «poder» y «fuerza» no tengan nunca en primer

nemos así que τέχνη y σοφίη son en Homero dos nombres para el saber, la destreza y la pericia en un ámbito particular de cosas. En conexión con esto encontramos al final de la écfrasis un adjetivo verbal de ἐπίσταμαι, otra de las palabras para decir el saber habérselas, entender de, ser capaz de: el participio ἐπισταμένοισι forma ahí sintagma con los pies de los danzantes que saltan en el coro (verso 599) precisamente para caracterizar su facilidad y destreza en el baile (cf. ῥεῖα μάλα: verso 600), lo cual es todavía enfatizado mediante un símil que introduce la imagen de un alfarero que con sus manos prueba un torno, de forma que la imagen del rodar bajo las manos de un experto pone a la luz el diestro y cuidado baile de los jóvenes danzantes. Algo parecido ocurre cuando de un pastor se dice que «no sabe claramente» luchar con las fieras del monte (15.632s.); εἰδώς designa también aquí el saber qué hacer. Todo esto conecta con una manera habitual en la *Ilíada* para decir que alguien se comporta de una determinada manera: en 24.41, refiriéndose al diario maltrato de Aquiles del cadáver de Héctor, Apolo dice: «como un león sabía cosas salvajes», lo cual no quiere obviamente decir que Aquiles sepa mucha teoría sobre el salvajismo y lo salvaje, sino que se comporta o se conduce a la manera de un león, es decir, hace o realiza cosas tenidas por salvajes<sup>35</sup>.

Estas observaciones nos recuerdan de nuevo la distancia entre nosotros, modernos, y Grecia: para nosotros ni el artista es el artesano ni el artesano el que sabe ni el saber es saber habérselas; por lo mismo, ni el arte es saber ni el saber es el saber qué hacer<sup>36</sup>. La maestría y la destreza tal y como las hemos presentado son, por el contrario, las características definitorias del σοφός griego, que es también

---

lugar el significado de dominio ni de lo que nosotros llamaríamos «fuerza bruta», es decir, quien «puede», quien «tiene la fuerza», no es quien hace «lo que quiere», sino quien reconoce qué se puede hacer de suyo con la cosa (cf. el uso repetido de la palabra *mêtis* en 23.313-319 para designar –entre otros– la destreza del carpintero o la capacidad de llevar el barco al puerto). Así: «poder» es discernimiento, «el que puede» es «el que sabe», y éste quien se atiene –quien ve– el ser de la cosa.

<sup>35</sup> También ἦπια εἰδέναι en 16.73, etc., cf. SCHADEWALDT 1966, p. 129: «Es (sc. 'Wildes wissen') meint kein bloß äußeres 'Kennen', sondern ein festes Verhalten». Esencial a la constitución del ámbito moderno es, como ya hemos apuntado, la escisión entre un ámbito de validez cognoscitiva y un ámbito de validez práctica, escisión que no significa diferencia material entre los ámbitos, sino una no transitabilidad de uno a otro ámbito, es decir: en moderno, del conocimiento no se siguen decisiones; la decisión es irreductible al conocimiento (cf. MARTÍNEZ MARZOA 1989, pp. 95/100). Inversamente, el pensar griego formula la identidad «saber» = «saber qué hacer», cf. SCHADEWALDT 1966, pp. 62s.: «Das sokratisch-platonisch Tugendwissen, daß wer das Gute weiß, es auch tut, hat hier [en que el ‚saber‘ griego arcaico no significa un mero ‚Kenntnis haben‘] seine Wurzeln».

<sup>36</sup> De la propia noción de irreductibilidad de la cosa (su carácter inquietante, su dios) se sigue la no escisión entre conocimiento y decisión, es decir, se sigue una noción de conocimiento que no es independencia frente a la cosa, sino atención al ser de la cosa; por lo mismo, la intransitabilidad moderna del conocimiento a la decisión es una consecuencia de una noción reductiva del «es», es decir, del postulado de neutralidad (calculabilidad, disponibilidad) de lo ente.

el artista en la medida en que en Grecia éste no es el creador de belleza<sup>37</sup>, sino el capaz de descubrir y reconocer (= ver, saber) en la cosa aquello que de suyo se puede hacer con ella, y eso precisamente porque la cosa no es neutral, es decir, conocerla implica ya adoptar una determinada actitud hacia ella, una determinada «decisión». Así, siendo el ámbito del hacer-bien (cuyo representante paradigmático es el carpintero o el navegante) el lugar de enraizamiento de la τέχνη y la σοφίη –el saber griego tal y como lo hemos presentado–, un grave desplazamiento se produce cada vez que se las atribuye a alguien que, por de pronto, no es ni carpintero ni navegante, alguien que no entiende de nada en particular, sino de un ámbito (o mejor: no-ámbito) que incluye, por así decir, el todo de la existencia. Éste es en principio el dios, y más específicamente, Atena y Hefesto, si bien de dos modos distintos. En 15.412 se decía que el carpintero corta diestramente a través de las indicaciones de Atena<sup>38</sup>. Atena es la presencia que se oculta allí donde una flecha acierta en el blanco o un hombre perplejo encuentra la decisión salvadora, es decir, ahí donde tiene lugar una feliz acción<sup>39</sup>. Lo que pase con Hefesto en el canto 18 será más problemático; por ahora la ubicación de un saber sin delimitación de ámbito en el plano de lo divino es lo único que nos sugiere la gravedad de que tenga lugar un saber de este tipo.

El adjetivo κλυτοτέχνης, habitualmente traducido como «famoso por su arte» o «artista reconocido», es uno de los epítetos regularmente asociados a Hefesto. Por lo que acabamos de decir sobre la palabra τέχνη resulta preferible entender el epíteto como «famoso» o «destacado» en cuanto a «saber» o por su «saber», donde «saber» es, como dijimos, hacer bien, saber cómo habérselas, reconocer qué es la cosa<sup>40</sup>. Cuando Tetis llega a la morada de Hefesto de ésta se dice que él mismo la «había hecho» (ποιήσατο: verso 371), a la vez que se aclara la identidad del artífice: κυλλοποδίων, «el de pies torcidos»<sup>41</sup>. La actividad del dios famoso por su saber es, por un lado, el simple y genérico ποιεῖν: «hacer, producir» en el sentido de mostrar, descubrir, hacer aparecer; por otro lado, es esencial

<sup>37</sup> SNELL 1992, pp. 11s..

<sup>38</sup> En 5.59-64 del hijo del Tecton Harmónida («Joiner»: KIRK 1990, *ad* 5.59-64), que era capaz de hacer toda clase de obras (*epístato daídala pánta / teúkhein*), entre ellas las naves de Paris, se dice que Atena lo «quiso» excepcionalmente.

<sup>39</sup> OTTO 1970, p. 54, p. 58: «In allen Werken der Kunstfertigkeit, um derentwillen sie als ‚Ergane‘ verehrt wurde und mit Hephaistos in Verbindung trat, waltet Sinn und Rat, der eine Offenbarung ihres Wesens ist»; SCHADEWALDT 1959, p. 16: «Da ist der erfinderische, sichere Geist, der auch im guten Wort, heilsamen Rat, entschlossener Tat, im schönen, zweckdienlichen Werk der Hand und Kunst begegnen mag: Athene». Precisamente porque en Grecia saber es saber-hacer, en Atena confluyen tanto la capacidad artística como la capacidad de tomar decisiones, ambas cosas fruto de su saber (*mêtis*).

<sup>40</sup> Más que hablar a favor de primitivismo, la relación de Hefesto con el fuego o su ser él mismo el fuego (cf. DNP s.v. *Hephaistos*) enfatiza la condición de «sabio-artista» que estamos describiendo: el fuego es purgación, es decir, discernimiento: poner esto como esto y aquello como aquello, delimitar y dejar ser esto frente aquello, conceder y percibir una figura.

<sup>41</sup> El saber-hacer-bien de Hefesto aparece ya en el comienzo mismo del relato (1.607-608).

que en la relación entre la producción y el artista haya algo así como una grieta: Hefesto, el hacedor por excelencia, es él mismo un contrahecho, el diestro en el arte es un torpe en la vida; sólo así se preserva la distancia que rige todo verdadero ποιῆν y toda adecuada relación con la belleza<sup>42</sup>, sólo así la cuestión de la belleza permanece como fuente y sentido de toda cosa bella. Estamos de nuevo ante la cuestión de que aquello de lo que brota todo sentido no puede tener a su vez sentido alguno; aquello en lo que consiste el ser de toda cosa no puede ser a su vez cosa alguna. Por esto también *éros*, la causa de todo nacimiento y generación, es él mismo estéril y carece de padres; por eso el cantor, que ve las cosas del cielo y de la tierra y el corazón de los hombres, tiene que ser él mismo ciego. Esta bisagra entre el artista y su obra rige la entera descripción del encuentro entre Tetis y Hefesto.

Como es característico de la escena típica «visita»<sup>43</sup>, Tetis encuentra al artífice divino enfrascado en una actividad que lo refleja de modo especial: Hefesto «construía», «producía», «hacía»: ἔτευχεν, imperfecto de τεύχω, que, como hemos dicho, significa hacer, construir, realizar, trabajar (de un casco se dice a veces que es εὐτυκτος, un casco «bien hecho» o «bien realizado»). Los trípodes en los que trabaja Hefesto son muy especiales: una vez terminados podrán dirigirse «por sí mismos» (αὐτόματοι: verso 376) a la reunión de los dioses. La esposa del dios la recibe primero. ¿Quién podrá ser, después de lo dicho sobre la necesaria carencia de Hefesto en cuanto artífice de lo bello, su constante compañera, la compañera que no es en absoluto él mismo pero está siempre junto a él? Χάρις, la «hermosa» (verso 383: καλή). La χάρις, es decir, el brillo, el encanto, la belleza, aparece aquí como una diosa porque el dios no es sino la oculta belleza de cada cosa; así, cuando de una cosa se dice que tiene χάρις (que es χαρίεις), con ello no se hace sino enfatizar que la belleza propia de cada cosa luce aquí de manera especial, y precisamente por ello se la vincula con el dios (cf. el recinto techado por Crises en 1.39)<sup>44</sup>. Decir que la belleza se oculta en cada cosa es lo mismo que decir que la cosa en efecto «es», tiene «ser» o es irreductiblemente cosa. Como es sabido, las nociones de brillo y belleza que acompañan a las palabras griegas para decir «ser» y «aparecer» las acompañan sólo *para nosotros*, las vemos como distintas *nosotros*, mientras que en griego no se trata de acompañamiento alguno, sino que es la noción misma de «ser» la que significa eso que nosotros, para comprenderlo, tenemos que relacionar con cosas del tipo belleza, luminosidad, brillo o encanto. Χάρις acompaña al impedido Hefesto precisamente porque él es, en vir-

<sup>42</sup> MARTÍNEZ MARZOA 2005, p. 85.

<sup>43</sup> EDWARDS 1975, p. 63, enumera, siguiendo a Arend, los elementos típicos de la escena.

<sup>44</sup> ANDERSEN 1990, p. 35: «to say that someone's helmet is a gift from Apollo is to say something about the helmet and not about the god»; WILLCOCK 1970, p. 408: «I would say that "Apollo gave Pandaros his bow" does not really refer to any action on Apollo's part at all; the words mean "Pandaros was an outstandingly successful archer" [...] We are in trouble if we imagine Apollo as an anthropomorphic god in these cases; it is clearly a way of saying that a man is a successful archer, to say that he has the help of Apollo, or his bow is the gift of Apollo».



tud de su distancia frente a la belleza (esto es: en virtud de tenerla precisamente a ella como esposa), el capacitado para, sin embargo, producir cosas bellas.

Tras recibir al desacostumbrado huésped con el mayor de los respetos –Tetis es para Hefesto la «terrible y respetable diosa» (18.394)–, Χάρης llama a su esposo para que acuda también él a recibir a la diosa del mar. Hefesto deja su trabajo y sale para el inesperado encuentro (versos 416-420):

βῆ δὲ θύραζε  
 χωλεύων· ὑπὸ δ' ἀμφίπολοι ῥώοντο ἄνακτι  
 χρύσειαι ζωῆσι νεήνισιν εἰοικῦαι.  
 τῆς ἐν μὲν νόος ἐστὶ μετὰ φρεσίν, ἐν δὲ καὶ αὐδὴ  
 καὶ σθένος, ἀθανάτων δὲ θεῶν ἄπο ἔργα ἴσασι.  
 y atravesó la puerta  
 cojeando, pero debajo del señor se movían sirvientas  
 doradas, semejantes a jóvenes vivientes:  
 en ellas el proyecto está en el interior, y en ellas también la voz  
 y la fuerza, pues saben las obras a partir de los dioses inmortales.

La visita al taller de Hefesto es una inmersión gradual en el ámbito del «hacer» que descubre el «ser» de la cosa, es decir, eso que para comprenderlo nosotros, modernos, tenemos que relacionar con lo único que para nosotros comporta irreductibilidad: la belleza. En el taller de Hefesto todo está bien hecho, así, por ejemplo, del asiento que la esposa ofreció a Tetis se dice que estaba «bellamente realizado» (καλοῦ δαιδαλέου: verso 390). Hasta aquí el asunto es similar al del carpintero que corta bien la madera; sin embargo, estos versos, preludiados por el proyecto de Hefesto de construir trípodes que «por sí mismos» podrán marchar junto a los dioses, introducen un elemento nuevo, algo que comparece siempre que la τέχνη y la σοφίη se llevan a cierto extremo: Hefesto avanza cojeando para recibir a Tetis, las «delgadas tibias debajo se movían ágilmente» (verso 411)<sup>45</sup>; unas sirvientas le sostienen, las ha hecho él mismo, y «son semejantes» a «muchachas vivientes» (versos 417-421). La paradoja del lisiado-diligente que despertó la risa en el Olimpo al final del canto primero adquiere ahora profundidad narrativa: Hefesto, débil en la vida, es a la vez el fuerte en el arte<sup>46</sup>. Su debilidad es su misma fortaleza, pues precisamente la carencia en la vida le capacita para la visión en el arte: separado de la vida, sus propias producciones le sostie-

<sup>45</sup> WILLCOCK 2002, ad 18.417: «Homer uses the same verb (ὑπερρώοντο) for their movements (sc. the androids) as they support their master as he did for Hephaistos's legs in 411».

<sup>46</sup> MARG 1957, p. 221: «Der Künstler, so rasch und geschickt bei der Arbeit, im Leben ist er schwach auf den Beinen. Hier aber stützen ihn seine eigenen Gebilde. Die (sc. die Dienerinnen) hat er gemacht, und doch sind sie wie lebendig, haben Sinn in sich, sind kräftig, können reden: wie eben Kunstwerke, Dichtungen im besonderen. Und wenn sie gar selber werken und wirken können, so haben sie das doch nicht von ihrem Schöpfer und Meister, sondern von den unsterblichen Göttern, wie alle wahre Kunst».

nen. Otra vez la bisagra que articula la relación vida-arte rige la presentación de la figura de Hefesto, por cuya inhibición frente a la vida *χάρις* es su constante compañera y su hacer es maestría.

El saber completo del dios produce artefactos de oro que, no obstante, «se parecen» a «muchachas vivientes»; estas extrañas sirvientas expresan algo inmanente a la *τέχνη* misma, algo que aquí comparece con cierta libertad porque, al fin y al cabo, se trata de la *τέχνη* de precisamente el artista entre los dioses. Lo inmanente llevado aquí a cierto extremo se nota en la mención de la semejanza: ahora no se trata de cortar diestramente la madera que lo es, sino de la producción de obras *semejantes* a vivientes, es decir, artefactos de oro que, en virtud del saber especial del dios, adquieren algo así como vida. A través de la mención del material del que está hecha la obra, así como por el énfasis en la relación de semejanza (es decir, en la no identidad<sup>47</sup>), la distancia entre vida y *τέχνη* se preserva nítida, distancia que tal vez no sea necesario hacer notar a propósito de un carpintero o un navegante, pero sí a propósito del *τεχνίτης* por excelencia, pues con él entra en juego un saber sin especificidad de ámbito, un saber global –recordemos que Hefesto es el experto hacedor a secas, construye trípodes, casas, asientos e incluso sus propias sirvientas–. Que la descripción de la escena pueda ser considerada como lo que nosotros llamamos una fenomenología de la obra de arte tiene su base en el hecho de que el poeta nos adentra en la morada del dios artista, allí donde todo está tocado por su saber-hacer, donde todo resplandece, brilla y casi cobra vida por sí mismo. El casi-cobrar-vida, esta semejanza y a la vez no-consumación, ruptura o distancia, son los trazos esenciales que, en su juego recíproco, hacen de la escena fenomenología: el arte no es sin más la vida, y no porque sea una esfera separada frente a otras en las cuales cabría aceptar un «es» válido o verdadero, es decir, no porque el arte sea «representación», «ficción» y no «realidad», pues esta escisión, como hemos dicho, no funciona en la Grecia arcaica y clásica; aquí –en Grecia– se trata más bien de exponer los peligros que supone un diestro «hacer aparecer», «producir» y «realizar» (*ποιεῖν*) cuando se lo lleva a cierto extremo. En el interior del taller celeste tal extremo resulta sostenible porque Hefesto es, al fin y al cabo, un dios, y los dioses poseen un saber logrado por lo mismo que sus planes siempre se llevan a buen término y sus conflictos acaban siempre en risa. No obstante, esto no exime al descriptor de su destreza de tener en todo caso que guardar una distancia, y ésta es la razón por la cual de las sirvientas se dice que son «semejantes a», es decir, se dice oblicuamente que *no* son sirvientas, por lo cual a la constatación de la efectiva patencia de la cosa en el «arte» se suma inseparablemente la constatación de su substraerse, y esto actúa quizás como un tipo de correctivo. Es casi inevitable recurrir a la palabra *mimesis* cada vez que se pretende comprender la ambigüedad que rige en y en contra del «hacer» de un experto sin delimitación de ámbito, es decir, es casi inevitable recordar el uso que Platón hace de la palabra *mimesis* en el libro décimo de “La re-

<sup>47</sup> Cf. BECKER 1990, p. 145, nota 20, citando a E. Cook: «all simile, any affirmation of similarity and comparison, will simultaneously be an affirmation of difference».

pública” para polemizar contra una noción positiva de la *mimesis*, del hacer aparecer que sin embargo no hace aparecer, es decir, contra la interpretación en clave óptica del traer a la luz algo que, sin embargo, siempre se escapa<sup>48</sup>. Quizás sea la exhibición misma de la ambigüedad el único modo de salvar los peligros de la *mimesis*, siendo la noción de *mimesis* un modo de localizar el problema inherente al que tenga lugar un «saber» sin delimitación de ámbito. En la descripción de esta escena celeste, el poeta se mantiene a resguardo de los peligros de la *mimesis* precisamente por su énfasis constante en la semejanza (es decir, en la no identidad) de las obras del dios con las cosas mismas. Este énfasis es a la vez distancia interna, pues el saber del que se trata es divino, es decir, completo, un saber frente al que no cabe afirmar algún otro, sino sólo establecer una distancia o ruptura. Reconocer la ambigüedad del «hacer aparecer» mimético se muestra así como una manera de salvar internamente los peligros que afectan a la posibilidad misma de que tenga lugar un saber sin delimitación de ámbito. Dicho en otras palabras: poniendo límites a la *mimesis* el poeta evita lo que podríamos llamar las nefastas consecuencias de la pretensión mimética. Veamos en la ya aludida séptima oda olímpica de Píndaro una estructura correspondiente a este fenómeno (versos 50-54)<sup>49</sup>:

αὐτὰ δὲ σφισιν ὦπασε τέχνην  
 πᾶσαν ἐπιχθονίων Γλαυκ-  
 ὤπις ἀριστοπόνοις χερσὶ κρατεῖν.  
 ἔργα δὲ ζωοῖσιν ἐρπόν-  
 τεσσὶ θ' ὁμοῖα κέλευθοι φέρον·  
 ἦν δὲ κλέος βαθύ. δαέντι δὲ καὶ σοφία  
 μείζων ἄδολος τελέθει  
 ella, por su parte, les proporcionó saber,  
 de los saberes que hay sobre la tierra cada uno  
 ella, la de ojos claros, les concedió dominarlo  
 con manos capaces de hacer el mejor trabajo.  
 Los caminos portaron obras semejantes a  
 vivientes que se mueven; honda fue la fama.  
 Para el avisado, sin embargo, hay también una  
 destreza, mayor, que no conlleva engaño.

Por un lado tenemos el sintagma τέχνην / πᾶσαν, algo así como «todo el saber» o «cada uno de los saberes», que es paralelo a la construcción πάσης / εὔειδῆ σοφίης que en los versos 15.411s. caracterizaba la pericia del carpintero; por otro lado, el saber procede también aquí de la diosa de ojos claros, Atena.

<sup>48</sup> MARTÍNEZ MARZOA 1996, pp. 107/112, MARTÍNEZ MARZOA 2006, p. 45.

<sup>49</sup> Sobre el paralelismo entre la descripción del taller de Hefesto y estos versos de la séptima oda olímpica, cf. WILLCOCK 1995, p. 126. Reproducimos la traducción de la séptima oda olímpica en MARTÍNEZ MARZOA 1998; cf. también MARTÍNEZ MARZOA 2000b, MARTÍNEZ MARZOA 2006.

Como consecuencia del saber completo y de su diferencia respecto al saber paradigmático del carpintero (es decir, porque el ámbito de referencia del saber completo carece de límites), los caminos portaron «obras semejantes a vivientes que se mueven», es decir: el saber completo de los rodios produce exactamente lo mismo que el saber del artífice entre los dioses, esto es: obras «semejantes a...». También aquí el saber global comporta «fama» (κλέος), es decir, «brillo, apariencia, ser», pero –y esto preludia el vuelco siguiente– una «fama» «honda» (βαθύ), es decir, un brillo que se entrega esencialmente a una profundidad. El vuelco consiste en que así como el poeta establece una distancia frente al hacer excelente de Hefesto, así expresa la oda cierta reserva frente al saber completo de los rodios: «para el avisado, sin embargo, hay también una destreza mayor», una «que no comporta engaño». Con el desengaño, con la profundidad de la «mayor» destreza, el poema establece la distancia por la cual la *mimesis* puede hacerse manifiesta como tal, pues no por otra cosa que por la distancia es posible encuadrar y delimitar la tendencia inherente a todo saber global. E otras palabras: quizás el propio reconocimiento de esta tendencia sea la única manera de delimitarla y, así, de resguardarse de sus nefastas consecuencias, pues sólo mediante el énfasis en la semejanza (en la no identidad) custodiamos la grieta, el *casi* entre el arte y la vida.

¿Qué significa la necesidad de resguardarse de los peligros de la *mimesis*? ¿Por qué el reconocimiento de la *mimesis* en cuanto *mimesis* garantiza una «mayor destreza»? ¿En qué consiste la «destreza» frente a esos a los que Atena ha concedido todos y cada uno de los saberes? Mediante la noción de *mimesis* se reconoce que el saber completo produce no cosas, sino imitaciones; la imitación es la consecuencia de que haya un saber que no corta madera ni construye barcos, sino que hace aparecer cada «obra» como cosa y otorga «casi vida» a artefactos hechos de oro, es decir: la *mimesis* es el ámbito en el que las cosas son y a la vez no son las cosas. El saber insolente de los hijos del sol porta en sí el peligro implicado en el hecho de que el saber global se tome a la manera de un saber positivo, se interprete como un saber en el mismo plano que el del carpintero o el navegante, interpretación peligrosa, pues mientras éstos entienden de esto y de aquello, ¿de qué entienden esos que poseen todos y cada uno de los saberes que hay sobre la tierra?, ¿es posible un saber que no sea de esto ni de aquello, un saber sin especificidad de ámbito? Es decir: ¿es posible que tenga lugar un ámbito, en cierta manera uniforme, en el que puede aparecer tanto esto como lo otro, sin afirmar con ello *positivamente* tal ámbito uniforme? Tal vez sólo si se lo interpreta como imitación tal saber y tal ámbito resultan viables de alguna forma, por lo mismo que sólo enfatizando la semejanza recordamos la no identidad, sólo subrayando el aparecer comparece el abstraerse: que las cosas producidas en un producir excelente son y a la vez no son las cosas, que las sirvientas de Hefesto son y no son muchachas que se mueven, que el saber global no es un saber de cosas. En la descripción de las sirvientas que caminan exhaustas bajo el peso del dios (verso 421) la mención del oro previene del olvido de que las cosas aparecen en y por la producción artística, mientras que la propia palabra «semejantes» aclara en qué sentido el saber-hacer de Hefesto es un saber de todo. El peligro de no ser conscientes

del estatuto mimético de las sirvientas de Hefesto o de las obras de los rodios es el mismo peligro de pensar a Hefesto no como cojo, sino como bello él mismo; es el peligro de suprimir la distancia. ¿Por qué en la descripción del aparecer de la cosa tiene que hacerse notar a la vez el aparecer del substraerse la cosa?, ¿qué se juega realmente en la preservación de la distancia frente a la *mímesis*? Se juega aquello que decíamos a propósito del sentido y del absurdo: el sentido se preserva en tanto que él mismo resulta absurdo, por eso los dioses, que expresan el porqué más íntimo de las cosas, son como inocentes niños que juegan. Si el saber global no fuese interpretado como *mímesis*, los rodios serían expertos en algo así como el ámbito uniforme de todas-las-cosas o del todo-de-las-cosas, comportando la aceptación de un todo óptico la supresión de la irreductibilidad de la cosa, de la diferencia ser-ente, pues, si el todo se interpreta como cosa (es decir, como objeto de una pericia particular), entonces él tiene que ser a la vez la única y verdadera cosa en la cual cada cosa particular queda diluida, de lo que resulta que la cosa sólo «es» propiamente en cuanto momento del «todo», lo único que ahora en verdad «es». Sin embargo, ¿cómo es posible pensar sin contradicciones un «es» que sólo convenga al «todo»? Ser es «ser...», es decir, ser esto o aquello, tener este o aquel predicado, ser esta cosa y ninguna otra, esto es: ser es límite, contraposición: una cosa es sol en cuanto se contrapone luna, agua en cuanto se contrapone a fuego, verano a invierno... Ahora bien, si contraponerse es «ser» y el todo es lo único que «es», ¿a qué se contrapone el todo?, ¿no es, en efecto, todo?, ¿no hay, a parte de él, sólo nada?, ¿no es ya escindirlo atribuirle un «es...»? A este problema tendrá que enfrentarse el proyecto de pensar el ser desde lo ente, es decir, el proyecto de pensar el todo de lo ente; algo así surge en Grecia como problema, es decir, no como el proyecto del pensar, sino como aquello frente a lo cual se polemiza en tanto que problema que, naciendo de la pregunta ontológica, de la cuestión misma del ser, amenaza con la disolución de un punto de partida que, mientras estemos todavía en Grecia, consiste en la primaria observación fenomenológica de que «ser» es límite, contraposición, diferencia, finitud. El todo de lo ente parece ser así el polémico resultado contra el cual hay que seguir siempre polemizando en la medida en que, en Grecia, la cosa todavía es bella y, por esta razón, la belleza misma no «es», es nada –recordemos que Hefesto es el lisiado que sólo tiene a *χάρις* como esposa–. Si algún pensar conduce a un todo, éste tendrá entonces que ser enfáticamente pensado en cuanto ser y no en cuanto cosa, en cuanto grieta, separación y abertura (*χάος*) y no en cuanto ente, es decir, pensado con un énfasis constante en algo así como que *ser es no-ser*, algo así como *armonía no-aparente más fuerte que la aparente* (Heráclito B 54), *el salir a la luz ama el ocultamiento* (B 123). Por eso la verdadera destreza, puesta en juego por el mecanismo distanciante de la écfrasis, no elimina, sino que más bien evidencia la ambigüedad inherente al saber global; sólo así se hace justicia a que el aparecer es a la vez no-aparecer, el abrirse un cerrarse, etcétera. Sobre el fragmento 54 de Heráclito comenta Heidegger en una nota (1981: 179):

Dieses Wort des vorplatonischen Denkers Heraklit enthält den entscheidenden Wink, wie wir alles griechische Wesen, die Natur, den Menschen, Menschenwerk und die Gottheit erfahren müssen; alles Sichtbare aus dem Unsichtbaren – alles Sagbare aus dem Unsäglichen – alles Scheinen aus dem Sichverbergen.

#### 4.2.3 El *thaûma* inextinguible de la belleza

Si la belleza rige todo auténtico producir eso que anacrónicamente llamamos la «obra de arte», ésta tiene que portar en sí la marca de cierta ruptura, tendrá que escaparse en cierto modo y dejar patente que en el aparecer de la obra se rehúsa un fondo que no aparece. Esta dualidad se nota en una construcción que acompaña tanto la mención de las armas perdidas como de las futuras: de ellas se dice que son «bellas», un «asombro para ver» (versos 83s. y otros). Asombrarse de las armas es lo mismo que percibir su belleza, recordar la impenetrabilidad del brillo de la presencia lograda. Como es sabido, el verbo *θαυμάζειν* llegará a asociarse a la contemplación (*θάομαι*) de aquello a lo que el pensador ha de prestar atención, llámesele la «belleza», el «ser» o los «principios» y las «causas»<sup>50</sup>. No es casual que sea justo el interior del taller de Hefesto, donde sólo están los dioses, y justo unos muy especiales, el escenario escogido para enfatizar la distancia constitutiva de toda adecuada relación con la belleza; por eso hemos hablado de la escena como una fenomenología de la obra de arte, pues en ella comparece que el saber prodigioso de Hefesto se rige por cierta «nada» desde la cual el dios contrahecho produce cosas bellas. Al presentar la escena en el taller celeste haciendo relevante esta bisagra, el poeta mismo no deja en ningún caso desvanecerse el «casi», la carencia de la semejanza, de manera que las expresiones que enfatizan la belleza del arte son a la vez recuerdos de su impenetrabilidad y, con esto, de la consistencia de la presencia lograda.

La comparecencia del substraerse en la presencia artística constituye también el bastidor del encuentro celeste, bastidor que se transparenta en las conversaciones, por ejemplo en los versos 429-443, donde Tetis expone como motivo de su visita el dolor de su hijo Aquiles, y lo hace evocando a través de él su propio destino. Su quejido da paso –correspondientemente al sumario de Aquiles en 1.366-92– a una mirada retrospectiva sobre la acción del poema hasta el momento (versos 444-461): la disputa con Agamenón, la negativa de Aquiles a la embajada, la inesperada muerte de Patroclo y, finalmente, el dolor que sólo encontrará salida en la ausencia misma de salida, es decir, en la muerte. ¿Por qué en la hora decisiva de la muerte la inmersión en la morada donde todo es arte?, ¿por qué la belleza simultáneamente al morir pronto? Debemos anotar dos cosas: a) que la muerte es la íntima constitución del que soporta la fuerza de luz –el ser mismo–: Aquiles, en su distancia frente a la comunidad y su anticipada entrega a la muerte, es algo así

<sup>50</sup> SNELL 1992, p. 3; GIGON 1985, p. 40.

como la nada capaz de transparentar el mundo como un todo<sup>51</sup>; b) que la inmersión en la morada del arte constituye una pausa o detención de la marcha del relato: el tiempo se ralentiza y, de nuevo, esto es fenomenología, reconocimiento de que la belleza detiene el momento, de que el instante previo a la muerte abre a la vez el tiempo del esplendor de la belleza. Recuperar las armas perdidas significa para Aquiles conquistar el propio origen, y esto no otra cosa que asumir definitivamente la muerte pronta; a través del camino de destrucción de los cantos finales, la pista de las armas perdidas le conduce hacia aquello que él siempre ya era. Respecto a la detención narrativa cabe decir que precisamente en la destrivialización del arte y la belleza, en la pausa interior en la morada de Hefesto, la entera historia puede ser recapitulada y vista como destino, o lo que es lo mismo, el destino puede ser visto como completa existencia: como «tiempo» (αἶών) y como «parte» (μοῖρα). Frente a la mortalidad extrema de Aquiles el artífice entre los dioses dice no poder nada (versos 464-467), reconoce sus límites –que son aquí también los límites de toda τέχνη–, límites por los que Tetis misma fue entregada a Peleo en matrimonio y el héroe, su hijo, tiene, pese a toda su belleza, que morir una muerte pronta. Sin embargo, a pesar de la muerte y la mortalidad –o precisamente por eso– Aquiles es el legítimo portador de las obras maravillosas del dios, es decir, del θαῦμα inextinguible de la belleza. La fenomenología de la belleza es de nuevo una con la fenomenología de la muerte.

No podemos dejar de insistir aquí en la cuestión de en qué sentido es relevante la ubicación de la escena en el taller celeste.

Al recibir a Tetis (versos 385-387), Χάρις expresaba con claridad su asombro ante lo anómalo de la visita de la diosa del mar al Olimpo: «antes no nos frecuentabas», le dice, donde «antes» no es ubicación temporal, sino más bien constitución interna. Tetis es la diosa sumergida en las profundidades marinas, lugar donde acompaña la lentitud de la vida del padre Nereo, el anciano del mar (ἄλιος γέρον: verso 141), y padece en perpetuo dolor la muerte de su único hijo. En las profundidades es como si Aquiles muriese eternamente y el dolor fuese un solo instante sostenido; por eso grita al unísono cuando su hijo se desploma, y por eso acude sollozando en su busca cuando llora o se aparta de los hombres. Sólo Tetis escucha todo eso que nadie más comprendería; sólo siendo ella el otro puede el dolor de Aquiles aparecer absolutamente puro. La inmensidad del sufrimiento compartido une a Tetis con Aquiles, pues el dolor, como el mar, nos arranca de la tierra y nos hace inaccesibles. Por vivir en un solo instante de dolor insoportable,

---

<sup>51</sup> En la muerte se alza un momento, completo y cerrado, de vida indestructible; REINHARDT 1961, p. 405, a propósito de la cuestión de la relación de héroe y escudo: «Der Schild des Achilleus enthält nicht den geringsten Hinweis auf Achills Wesen, Taten und Zukunft. [...] Und doch ist es eben seine Unverbundenheit, die ihn zu einem allgemeineren Bezug, einem Bezug nicht auf ein Thema innerhalb der Ilias, sondern auf die Ilias selbst befähigt: zum Blick auf die Kontinuität des Lebens, das an keine Zeit gebunden ist, das namenlos bleibt, das keiner Vergangenheit, keiner Sage angehört, das die heroischen Untergänge überdauert». Volveremos sobre esta relación en el capítulo VII.

en la inmensidad cristalina consagrada a la verdad y a la muerte, Tetis es para los olímpicos la diosa a tratar con extrema delicadeza, la «querida y respetada» (verso 386, verso 394: «terrible y respetada») que si no frecuenta la morada de los olímpicos es porque en ella la ligereza del juego y la risa se elevan sobre la seriedad estática del dolor y la muerte. Cuando en alguna extraña ocasión la diosa marina asciende al Olimpo lo hace cubierta por el velo más negro que existe (24.93s.), contrariada por tener que introducir su tristeza en las felices vidas de los dioses. Sin embargo, precisamente la pérdida y la lejanía que asociamos con el dolor y con el mar permiten percibir el contorno de la tierra, al igual que la muerte de Aquiles nos pondrá en situación de percibir la vida en el escudo.

Hemos dicho que la casi-historia de Briareo aludía a un favor pretérito que hace de Zeus deudor ante Tetis (cf. apartados 2.2, 2.3, 4.2); es inevitable que las raras ocasiones en las que la diosa del mar interviene suene siempre de nuevo el tema (o más bien, el no-tema) de la fuerza de la debilidad extrema, del poder que reside precisamente en la impotencia. Antes de recibirla, Hefesto mismo narra una historia (versos 395-409) cuyo sentido de fondo no es otro que el de la alusión a Briareo: también aquí la extrema lejanía donde moran las Nereides, las consagradas a la muerte aunque ellas mismas sean diosas, pudo salvar a un olímpico en una situación difícil. La parahistoria de Hefesto sugiere la grave cuestión de por qué un dios de la generación vigente se ve obligado a «dar pago»<sup>52</sup> a Tetis en recompensa por un favor pretérito aludiendo (verso 406-407) a cierta caída de la que ella y Eurínome lo rescataron: durante nueve años vivió Hefesto junto a ellas cerca de las corrientes de Océano dedicándose a su arte. Aceptando al lisiado que, irritada, la madre lanzó desde el cielo<sup>53</sup>, las Nereides han aceptado quizás también la distancia de la que hablábamos al mencionar que el sentido es él mismo absurdo y el capaz de hacer lo bello él mismo un contrahecho, distancia que a propósito de Aquiles hemos conectado con la muerte y el extremo sufrimiento. Es esencial

<sup>52</sup> El verbo *tínein* significa algo así como pagar una deuda o un rescate (DELG, s.v. *tíno*), de donde el nombre de acción *tísis*: el pago, la enmienda; *tínein* puede designar, por tanto, el prestar atención y el hacer justicia. Accediendo a Tetis, Hefesto, como Zeus en el canto primero, se mantiene en el necesario «acuerdo» que restaura la necesaria «injusticia» que afecta al reinado de los olímpicos; es decir, atendiéndola reparan de algún modo el «desacuerdo» que, sin embargo, y como pone a la luz esta escena, es la situación habitual y acostumbrada.

<sup>53</sup> En 1.590-594 Hefesto esboza una historia cuyo tema subyacente es el mismo que desde lejos suena en ésta; la disposición de los detalles varía, pero el fondo sigue siendo el tema del rechazo del dios lisiado por parte de los olímpicos y su posterior salvación y resguardo en un lugar ajeno a ellos. Hefesto es el dios cuya divinidad consiste tal vez en su poca divinidad (su carácter de «Aubenseiter», cf. DNP s.v. *Hephaistos*, OCD, s.v.); el dios situado en cierto lugar intermedio. Su especial carácter deriva del mismo fenómeno por el cual se le ha designado, igual que a Prometeo, un «Kulturbringer», a saber: su desligamiento del ámbito divino (aludido en la historia en forma de una caída desde el cielo) es lo mismo que su implicación en el ámbito humano, que, conectando con su incompletud divina, esto es, con su carácter contrahecho, hacen de él, como hemos visto, el artista entre los dioses. Sobre la variación sobre temas en las historias secundarias y en ésta en particular, cf. EDMUNDS 1997, pp. 421s.. Tetis aparece como salvadora de Dioniso también en la historia sobre el destino de Licurgo narrada por Diomedes en 6.135-137.



que una cuestión tan grave como la dependencia de Zeus respecto a Tetis se incluya en el poema en el modo de la refracción y el espejo de las narrativas incrustadas; sólo así lo no-dicho suena en el decir del poeta; sólo así comparece en el poema eso que no comparece en absoluto<sup>54</sup>. Aquiles y Hefesto, figuras regidas por cierta distancia, se vinculan con Tetis porque con ella suena el substraerse que la claridad olímpica deja atrás; como figura ajena a la generación olímpica, Tetis recuerda que el reinado de Zeus se mantiene a costa del dolor de lo derrocado subyacente (cf. la fugaz referencia al Tártaro comentada en el apartado 2.3). La ineludibilidad de este recuerdo por el cual el Olimpo mismo se estremece desencadenó la acción del relato; aquí, en la gran cesura del poema, la acción comienza de nuevo a raíz de la ineludible petición de la diosa extraolímpica Tetis<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> Algo así como una poética inmanente de la *Ilíada* puede contarse como una de las cuestiones no-dichas que se notan a través de distintos mecanismos refractantes, cf. LATACZ 1991, p. 387.

<sup>55</sup> REINHARDT 1961, p. 395: «Die Hephaistos-Episode, indem sie als himmlisches Intermezzo zwischen die irdischen Szenen tritt, schafft Raum und Möglichkeit neuen Beginns».

### 4.3 La necesaria ambigüedad de la *mimesis*

Tras la conversación con Tetis, Hefesto se pone inmediatamente a la obra; primero se aleja a la soledad de su taller, adonde el poeta nos conduce sólo a «nosotros», la instancia que en narratología suele conocerse como los «narratarios primarios» del poema. La descripción de su solitario trabajo nocturno es la otra cara de la pausa narrativa (estamos en la noche en la que todo ha cambiado: Patroclo ha muerto). Desde esta pausa silenciosa se desplegará lo que sólo en una auténtica pausa puede llegar a verse, a saber: la contemplación de la belleza. Esto ocurrirá a través de la écfrasis del escudo de Aquiles.

En principio una écfrasis es una pausa descriptiva durante la cual un determinado objeto recibe atención, atención que puede consistir en la narración de su historia (cf. cetro de Agamenón), la descripción de su apariencia (cf. égida de Atena) o incluso funcionar como un mecanismo de distanciamiento que refracte el poema en su conjunto y en su carácter de poema (la écfrasis del escudo de Aquiles junto con la más fugaz del tapiz de Helena). Cuando un elemento textual es tal que refleja el todo del texto en el que el elemento se incrusta la crítica literaria habla a veces del fenómeno *mise en abyme*, algo así como «puesta en abismo» o «puesta en perspectiva»<sup>56</sup>. Por de pronto, en la *Ilíada* encontramos dos ejemplos de este fenómeno: el primero sería el paradigma de Meleagro contemplado desde lo que hemos llamado su función «llave» (cf. apartados 2.3, 4.1.2), es decir, contemplado en su relación con el «fuera» del poema; la otra, fugaz y breve, es la écfrasis del tapiz de Helena. La écfrasis del escudo de Aquiles comparte con ambos el rasgo de hacer relevante el «fuera» del poema (la distancia interna); la posible diferencia sería que, si bien el paradigma de Meleagro y el tapiz de Helena «ponen en abismo» la trama y el tema de la *Ilíada*, en la écfrasis del escudo lo «puesto en abismo» es más bien la condición de poema del poema, su misma condición de decir excelente. Aunque en el fondo se trata del mismo fenómeno que en miniatura tenemos en el tapiz de Helena, la écfrasis del escudo es más vidriosa en tanto que aquí comparece el carácter poético del poema (la condición de eso que retrospectivamente llamamos «obra de arte»), no ya el tema o la estructura de

---

<sup>56</sup> BECKER 1992, p. 22, n. 40: «One could call ecphrasis a *mise en abyme*, as defined by G. Graff, *A Dictionary of Narratology* (Norman and London 1987) 53: “A miniatura replica of a text embedded within that text; a textual part reduplicating, reflecting, or mirroring (one or more than one aspect of) the textual whole”»; BECKER 1995, pp. 4s.. REIS-LOPES 2002, p. 143: «en una narrativa se observa la propia narrativa o uno de sus aspectos significativos, como si en el discurso se proyectase “en profundidad” una representación reducida, ligeramente alterada o figurada, de la historia en curso o de su conclusión. [...] Profecía, autocontemplación, complemento de la acción, son algunas de las funciones que pueden ser atribuidas a la *mise en abyme*». Interpretaremos la écfrasis del escudo como una *duplicación interior* con dos funciones: de similitud (en cuanto a la «forma») y de contraste (en cuanto al «contenido»), dejando por ahora en suspenso en qué consistiría en este caso la mismidad de «forma» y «contenido», cf. capítulo VII.

los contenidos<sup>57</sup>. Un rasgo sintomático de la distancia interna es el desplazamiento del poeta, que por un momento deja de narrar esto y aquello para demorarse en la apariencia de una cosa especialmente bella. El poeta pasa a ser aquí él mismo espectador de la obra de un artista, de ahí que la instancia poética se quede en la *situación de nada* que comporta la problemática inclusión de una obra de arte en la propia obra de arte. Si eso que retrospectivamente llamamos «obra de arte» es interpretable como *mímesis* –y en este caso tanto la obra incrustada como el poema lo son–, una écfrasis podría interpretarse provisionalmente como un momento de *mímesis* autorrefleja, siendo este autorreflejo una de las marcas del decir que es excelente en su propia condición de tal. En la écfrasis del escudo de Aquiles Homero hace de Hefesto el visionario que él mismo es; desplazándose al punto de vista de un espectador, el poeta nos cuenta qué hace el artista divino y cómo lo hace, es decir, nos refiere el descubrimiento de la vida en la mirada del dios artista<sup>58</sup>. Comprender cómo la obra de Hefesto presenta algo que ahora estamos llamando «la vida» requiere por nuestra parte más explicaciones.

Volvamos por un momento a Aquiles. En el apartado anterior decíamos que él es la figura que en su extrema belleza soporta la extrema luz. Su figura es en cierto modo un problemático recurso para mencionar el doblez de que aparecer sea en el fondo substraerse y, por ello, presencia de la pluralidad de las cosas. Hacerse cargo de que ser es substraerse –que Aquiles sepa que tiene que morir– es condición previa para que surja algo así como la clarividente contemplación del mundo en sus aspectos plurales y contrapuestos. Porque el poeta se mueve en la «abertura» o el «entre» o la «distancia» de que el ser comparezca en su escaparse, él puede nombrar cada cosa en vistas a su ser, es decir, decirlas mostrando (o mejor: ocultando) la abertura en la que el ser de cada cosa consiste y, por esta razón, deja siempre ya atrás<sup>59</sup>. Por mantenerse prendido en la referencia a la «abertura» o «entre» mismos, el héroe –punto fijo de la mirada del poeta– constituye una insólita flecha hacia eso que siempre se escapa. Ahora, en la noche del dolor y los lamentos fúnebres, la ausencia de Aquiles se hace plena, plena negación desde la que el dios artista forja un escudo que no es sino la afirmación de la vida al completo. La vida a la que Aquiles ha definitivamente renunciado aparece serena y clara por primera vez, y precisamente por la carencia y la renuncia (recordemos que Hefesto es el dios contrahecho), precisamente porque Aquiles ya no tiene nada que perder. El enmarque distanciante de la écfrasis posibilita que Homero vea a través de Hefesto el fondo que en su propio poema queda atrás y que, de otro mo-

<sup>57</sup> Sobre esta posibilidad, cf. BECKER 1995, p. 5: «in ekphrasis not only does the bard become one of us, an audience, but also the description itself, metonymically, becomes a model for the poem». Cf. también BECKER 1990, p. 22, n. 40.

<sup>58</sup> El fondo de cotidianidad del que se arranca lo terrible comparece a través de la ventana del escudo, que, por esto, puede tomarse como una puesta en perspectiva de la *Iliada* misma. Mediante la écfrasis del escudo la desmesurada empresa aquea queda perfilada frente contra el telón de fondo de la vida que se sostiene en la *dike*, en lo uno y en lo otro, cf. capítulo VI.

<sup>59</sup> MARTÍNEZ MARZOA 1995, pp. 14/16.

do, sólo a través de fugaces ventanas como los símiles o alguna narrativa secundaria emerge en la apariencia del poema. La refracción concuerda con que, si bien Hefesto no es propiamente un narrador, su obra sí pueda ser examinada como una especie de narración secundaria que «pone en perspectiva» el poema en su conjunto<sup>60</sup>. Que esta «puesta en perspectiva» es a la vez una fenomenología del arte sólo podemos mostrarlo a través de un examen de la *écfrasis* misma.

En la descripción del ponerse a la obra primero se mencionan los materiales: con bronce, estaño, oro y plata Hefesto construirá las nuevas armas para Aquiles. Tal vez sea el momento de apuntar que en Grecia el artista no consume los materiales, sino que los *descubre* preservando a la vez su dentro, su consistencia específica, y esto es algo que, como veremos, jugará un papel muy especial en el mecanismo narrativo de la *écfrasis* del escudo. Dijimos también que en Grecia el saber es reconocimiento del ser de la cosa en el saber qué hacer con ella, de modo que quien destacadamente sabe cómo habérselas con la cosa (el τεχνίτης) no sigue su «genio», sino que se ajusta a lo «visto», mantiene su «ser», su aspecto (εἶδος) a la vista y se orienta por ellos. Del τεχνίτης decimos que es un sabio precisamente por su especial pertenencia a cierta visión previa de la todavía no presente figura (cf. «saber» como «haber visto»). Por otro lado, el «ser» (εἶδος) sólo se percibe en su ocultarse, de ahí que no sólo en el proyecto, sino en la propia presencia artística se escurra un «dentro» esencial a su figura, es decir, a su εἶδος, y esto porque: ser es aparecer, bello es eso en lo cual el *aparecer* mismo aparece enfáticamente; pero: ser consiste en no-ser, de manera que lo bello se entrega a la vez a un fondo, se rehúsa en un ocultarse<sup>61</sup>. El verso 478 introduce el «hacer» el escudo, y recordemos que el trabajo nocturno del artista divino se lleva a cabo mientras fuera el mundo duerme y los aqueos lloran; el acontecer terrestre es detenido y a la vez reflejado *de otro modo* en el acontecer celeste. Una vez terminada la estructura del escudo el trabajo continúa, y el poeta pasa a describir las muchas «obras bien hechas» que sobre él «hizo» sabiamente el dios Hefesto (verso 482). Así empieza la *écfrasis* propiamente dicha (versos 483-489):

ἐν μὲν γαῖαν ἔτευξ', ἐν δ' οὐρανόν, ἐν δὲ θάλασσαν,  
ἠέλιόν τ' ἀκάμαντα σελήνην τε πλήθουσσαν,

<sup>60</sup> TAPLIN 1980, p. 245: «It is as though Homer has allowed us temporarily to stand back from the poem and see it in its place».

<sup>61</sup> MARTÍNEZ MARZOA 2000a, p. 164: «La obra de arte no sólo no pretende disimular sus “materiales”. Al contrario, la obra de arte *descubre* el brillo y la cualidad de los colores, la consistencia de la roca, la dureza del mármol. El color, por ejemplo, no es descubierto en una explicación físico-matemática, porque el color no es nada numérico; es descubierto en el arte que “sabe qué hacer” del color; lo mismo con la dureza, el peso, el sonido. Y en este descubrimiento es donde la presencia de la obra de arte es al mismo tiempo impenetrabilidad, profundidad; la pesadez, la dureza, el color, no se dejan reducir a nada. La presencia de los “materiales” en la obra es la impenetrabilidad, el “dentro”, que forma parte de la propia presencia de la obra. La estatua “se reduce a” el mármol; esto quiere decir: la obra se ofrece en un aspecto en cuanto que a la vez se rehúsa en una impenetrabilidad»; también p. 173, n. 7, y pp. 176s..

ἐν δὲ τὰ τεύρεα πάντα, τὰ τ' οὐρανὸς ἐστεφάνωται,  
 Πληιάδας θ' Ἰάδας τε τό τε σθένος Ἵριωνος  
 Ἄρκτον θ', ἣν καὶ Ἄμαξαν ἐπὶ κλησὶν καλέουσιν,  
 ἢ τ' αὐτοῦ στρέφεται καὶ τ' Ἵριωνα δοκεύει,  
 οἷη δ' ἄμμορός ἐστι λοετρῶν Ἵκεανοῖο.  
 Sobre él realizó la tierra, sobre él el cielo, sobre él el mar,  
 y el incansable sol y la luna llena,  
 sobre él las estrellas todas, con las que el cielo está coronado:  
 las Pléyades, las Híades y la fuerza de Orión,  
 y la Osa, a la que también llaman con el nombre de Carro,  
 la cual se gira allí mismo y observa a Orión,  
 y es la única sin parte en los baños de Océano.

En el centro del escudo Hefesto pone los ámbitos fundamentales del mundo: el cielo, ahí donde moran los inmortales; la tierra, en lugar donde los hombres conducen sus vidas; el sol y la luna, las estrellas, que definen y guardan el «tiempo» emergiendo y sumergiéndose en el mar, y, finalmente, Océano: el «origen» de los dioses, el «llegar a ser» (γένεσις) de todo, el límite del mundo (cf. 14.201, 246). Los ámbitos fundamentales del mundo y éste en tanto que totalidad delimitada forman el comienzo de la écfrasis. Desde estas constantes fundamentales el artista vuelve la mirada hacia la tierra que sustenta la vida del hombre, el mejor punto de vista para ver el mundo precisamente porque sólo el hombre es tal que su esencia consiste en su existencia, es decir, él es el único ente cuyo ser no es otra cosa que apertura y referencia al ser mismo<sup>62</sup>. Él, a diferencia de las cosas que le circundan, atraviesa *de un lado al otro* el ámbito de la presencia (cf. en el poema de Parménides, la diosa indica al pensador que διὰ παντὸς πάντα περῶντα: B 1, 32), su ser no es otro el «entre» o el «lo mismo» de que el día es día por lo mismo que la noche noche, por lo que otra vez nos encontramos con que habitar (o mejor: no-habitar) cierta nada (cierto «entre», cierto «lo mismo») es condición previa para que lo decisivo, el fondo de sentido en el cual toda cosa es y se muestra, se haga relevante de algún modo. La nada que no-habita el hombre hace de él el punto de vista más adecuado para articular una cierta visión global del mundo. Por eso Hefesto, cuya morada está en el Olimpo, en la lejanía desde la cual los dioses persiguen la vida de los hombres como si ésta fuese sólo juego, puede, precisamente por la distancia, discernir dos ciudades de hombres mortales, o la tierra en la que trabajan muchos hombres, un viñedo, el ganado, el paisaje que se pierde a lo lejos, la danza y la música. La mirada del dios es la mirada del arte, la mirada libre del reposo para la cual el mundo de los hombres aparece en su luz y oscuridad, sus goces y peligros, es decir: aparece «de un lado al otro» la abertura que no-moran los mortales.

<sup>62</sup> Esto debe aclararse a partir de Heidegger, *Sein und Zeit*, cf. Introducción.

En la presentación de las primeras pinturas sobre el escudo notamos ya el doble movimiento que rige la descripción del saber-hacer de Hefesto<sup>63</sup> (versos 490-491):

ἐν δὲ δύω ποιήσῃ πόλεις μερόπων ἀνθρώπων  
καλάς  
Y encima hizo dos ciudades de hombres mortales,  
bellas

Este verso menciona el escudo (por la preposición ἐν), el artista y su hacer (a través del verbo ποιήσῃ)<sup>64</sup> y lo que por comodidad expositiva llamaremos las «representaciones» forjadas sobre los materiales. Ahora bien, ¿a qué se refiere exactamente el adjetivo καλάς? Esta pregunta, muchas veces formulada, tiene sólo una respuesta ambigua, y precisamente esta ambigüedad forma la consistencia de la écfrasis del escudo en cuanto ilusión siempre mantenida y constantemente rota (recordemos que en el apartado anterior hablábamos del fenómeno *mimesis* como un hacer aparecer que a la vez no hace aparecer): ¿son «bellas» las ciudades en cuanto ciudades, en cuanto representaciones, o en cuanto ciudades-representaciones *en el decir* del observador que las describe?<sup>65</sup> El adjetivo καλάς concentra en sí los distintos niveles que constituyen lo especial del recurso narrativo de la écfrasis, niveles que distinguimos al observar eso que de suyo es

<sup>63</sup> BECKER 1992, p. 7: «I shall propose a double movement of literary representation in ecphrasis: an acceptance of the illusion proposed by the text a complementary breaking of that illusion [...]. I use the phrase “breaking the illusion” in a rather mild sense; it indicates that a certain self-consciousness expressed in the description adds another dimension, perhaps unsettling the illusion, or balancing it, or bracketing it. The illusion is still put in play, but it is held a bit more lightly and with an acknowledgment of its irony». La oscilación, el doble movimiento, señala el no-lugar al que el poeta se desplaza en la écfrasis que, por ello, constituye una especie de suspensión solidaria de la distancia que el poema abre aquí respecto a sí mismo; cf. también BECKER 1995, p. 24.

<sup>64</sup> El verbo *poieîn* no es el único que aquí caracteriza la actividad de Hefesto; aparece también la expresión «y él puso»: *etíthei*, imperfecto de *títhemi*, así como el citado *teukheîn* y, también *poikíllein*, que quiere decir hacer con arte, trabajar, adornar. El verbo *títhemi* puede referirse a lo mismo que *poieîn* porque ambos verbos designan el poner de manifiesto la estructura de la cosa, es decir, su *kósmos* interno, su belleza. La *thésis* es por esto también *poíesis*, cf. LATACZ 1991, p. 382.

<sup>65</sup> REINHARDT 1961, p. 401: «Aber was ist hier schön, das Kunstwerk oder das, was dargestellt ist? [...] Kunst und Gegenstand sind einander gemäß: schön ist das Gold, schön sind die Götter [...] wer wird das Schöne da zerlegen?»; KILLY 1981, p. 4. Debemos reconocer que este modo de formular la pregunta, a saber, si la belleza es «de las cosas» o «de las representaciones», pasa por alto el problema de fondo al que aquí nos interesa prestar atención; el problema no es otro que el hecho de que, en moderno, si la cosa es bella entonces ya no es cosa, sino representación, por lo cual la pregunta cae de algún modo en el absurdo. Sin embargo, recurrimos momentáneamente a la distinción «cosa» vs. «representación» por su eficacia para distinguir los niveles que forman la consistencia de la écfrasis; no debe por ello pensarse en nuestra «representación ficticia», sino en el modo de presencia cuidada de la cosa, presencia que calificamos de «artística» apoyándonos en las consideraciones introducidas hasta ahora sobre el «saber» dicho en griego.

un único fenómeno, es decir, somos nosotros, los intérpretes, los que nos vemos obligados a rasgar la unidad delatando con ello problemas que son sólo nuestros. Por un lado, «bellas» son las representaciones, y así las ciudades mismas en tanto que su presencia en el poema consiste en las representaciones; llamamos a este momento *engaño mimético*, pues la relación de semejanza permanece supuesta. Por otro lado, las «bellas» representaciones lo son en el decir del poeta de la *Ilíada*, por lo que el adjetivo «bellas», en tanto que observación del descriptor, es una marca de la distancia del poema frente a las representaciones de la obra de Hefesto, distancia por la cual la dimensión de un *desengaño mimético* pertenece esencialmente a la écfrasis del escudo de Aquiles. Este momento de desengaño nos retorna no sólo al poeta como mediador entre nosotros y la obra de Hefesto, sino también al poema en sí mismo, donde «bellas» son los vestidos de las mujeres, las tierras de un rey, las ruedas de un carro, etc., es decir, «bellas» son las cosas en el decir cuidado del poeta (cf. apartado 1.2.1). Esta marca distanciante que distinguimos en la estructura de la écfrasis tiene la virtud de mantener siempre presente la consciencia de que la obra es obra, consciencia que efectúa lo mismo que en la séptima olímpica la alusión a una «mayor destreza» que no comporta engaño, de lo cual se sigue que la *mímesis*, reconocida como *mímesis*, se mantiene a salvo de las nefastas consecuencias de un saber que no corta madera ni construye barcos, sino que de alguna manera hace suyo el ámbito total en el cual las cosas *son*. Y así como la ambigüedad es insuperable y «bellas» son las ciudades como ciudades, como representaciones y a la vez como ciudades-representaciones para la mirada distante del observador, así en la obra mimética la ambigüedad de engaño y desengaño, de ilusión y ruptura, es indisoluble y no hay lo uno sin lo otro. La écfrasis describirá las representaciones de tal modo que exhiban siempre su condición de tales: aun cuando nos hundamos en el sonido de los cánticos de boda o en la tensión en la asamblea de los ancianos, siempre la écfrasis hace notar su doble movimiento, persistiendo en algo así como la constante ruptura interna con la ilusión mimética. En el momento de engaño mimético, la obra como obra queda en el segundo plano y, como oyentes-videntes del escudo, nos hundimos en las escenas descritas del mismo modo que lo hacemos en la propia narración del poeta<sup>66</sup>; aquí la consciencia del marco distanciante que es la écfrasis queda implícita, la *mímesis* no se problematiza como tal, es decir: no queda patente el otro lado del hacer aparecer que a la vez no hace aparecer<sup>67</sup>, otro lado que, decíamos, tenía que ver con la propia belleza de la obra de arte, pues belleza era, en todo caso, irreductibilidad, inagotabilidad, rehusarse; belleza era *thaûma*, lo asombroso que, deteniendo las palabras, apunta al substraerse de y en la propia obra de arte. En este sentido, un

<sup>66</sup> El grado más elevado de ilusión mimética lo constituye la dramatización de las escenas: cf. BECKER 1995, p. 42, DE JONG 2004a, p. 118.

<sup>67</sup> La paradoja de la *mímesis* la detectan también los diccionarios de narratología, en los que a bajo el término «representación» leemos: «La representación es una entidad cuya eficiente actualidad, paradójicamente, coincide con su colapso», cf. REIS-LOPES 2002, p. 221.

sutil esfuerzo por delimitar la *mimesis* recorre la entera descripción del trabajo de Hefesto; así se cierra por ejemplo la escena de labranza (versos 548-549):

ἦ (sc. ἡ νειός) δὲ μελαίνετ' ὄπισθεν, ἀρηρομένη δὲ ἐζώκει,  
χρυσείη περ εὐῶσα· τὸ δὲ περὶ θαῦμα τέτυκτο.

Y ésta (sc. la tierra de labor) iba oscureciéndose detrás, y se parecía a tierra arada, siendo, sin embargo, de oro: éste (sc. el escudo), un asombro, era realizado.

Tras la ilusión mimética de los numerosos hombres trabajando sobre el campo, arando y recogiendo luego la copa de vino, el poeta deshace la ilusión con estos dos versos finales<sup>68</sup>. La distancia o el desengaño mimético lo introduce la comparación a través de un verbo de semejanza (ἐζώκει incorpora así el efecto distanciante de la comparación): la tierra de barbecho se oscurecía tras ellos «parecida» a tierra arada, aunque (desengaño, límites de la *mimesis*) «era, en efecto, de oro». La presencia de los materiales efectúa una cierta restricción que a veces se llama «desfamiliarización» (BECKER 1995: 42s.), pues mencionar el material constituye un recuerdo de que la tierra arada es un descubrimiento artístico sobre oro del que, a la vez, da cuenta el poeta, por lo que los versos enfatizan la ilusión mimética tanto como la desfamiliarizan. La desfamiliarización es necesaria para mantener los dos lados en eso en el que la *mimesis* es hacer aparecer que a la vez no hace aparecer: por ella nos *apropiamos* de la tierra en tanto que tierra tanto como nos *distanciamos* de ella en tanto que no se trata de tierra alguna sino de eso que el artista es capaz de descubrir en el oro<sup>69</sup>. Ahí donde la ilusión crece hasta el punto que vemos a los hombres deseosos de llegar al final de la profunda tierra (verso 547), ahí pone el observador límites a la ilusión mediante la mención del

<sup>68</sup> La segunda mitad del 548, seguida por el verso 549, retorna al contexto visual y verbal de la escena: la audiencia imagina tanto la apariencia superficial de una imagen como el mundo descrito en la imagen. En el verso 548, *melaineto* puede referirse, manteniéndonos en parte en la «dimensión referencial de la (imaginada) imagen» (cf. BECKER 1990, p. 144), tanto a la tierra labrada como a su representación sobre el escudo, lo mismo con el adverbio *opisthen*, que puede aludir tanto a la labranza como a su pintura; la ruptura llega a continuación mediante el verbo *eoikei*, que sí llama explícitamente la atención sobre la capacidad mimética del arte de Hefesto, es decir, desfamiliariza definitivamente la ilusión lograda por los versos 541-547, lo cual se ve reforzado por el hecho de que el narrador-observador se descubre también a sí mismo tanto en la partícula intensiva *per*, como en el comentario *tò dé perì thaûma tétukto*, que llama la atención tanto sobre el observador de la obra de Hefesto (*thaûma*) como el trabajo de éste mismo (*tétukto*); seguimos la traducción e interpretación de BECKER 1990, p. 143: «This (shield), a wonder exceedingly, was fashioned», cf. también EDWARDS 1991, pp. 222s..

<sup>69</sup> BECKER 1990, p. 145: «The close relationship but also the difference between the metallic medium and the world represented are now the focus of the description. The expression of similarity also reminds us of the bard, who is the audience for Hephaestus' images and the source of our images [...]. Comparison is not a feature of the work, but of the interpreter; it is a function of the response of the viewer to the image». BECKER 1995, p. 23, toma los términos de Ricoeur «appropriation» (autoconciencia, atención al trabajo de la ilusión...) y «divestiture» (encantamiento, aceptación de la ilusión...) como recursos interpretativos del mecanismo narrativo de la ékfrasis.



material, explicitando la relación de semejanza y mostrándose a sí mismo al decir que todo esto era un θαῦμα: un espectáculo, algo asombroso. Puesto que el asombro sólo lo hay para un observador, la palabra θαῦμα apunta a la presencia del poeta en el interior de la écfrasis, de modo que el «fuera» de la obra descrita se introduce no sólo como énfasis, sino también como ruptura: énfasis, porque la palabra «asombro» reconoce la capacidad mimética de la obra de Hefesto; ruptura, porque a través de este mismo reconocimiento el poeta se distancia frente a la *mímesis* introduciendo la conciencia de que, pese a la semejanza, la tierra sigue siendo metal trabajado y los hombres pinturas sobre el escudo<sup>70</sup>, lo cual es lo mismo que decir que, pese a la lograda ilusión artística, su descripción hace notar ese algo que en la obra de arte se ausenta, de ahí que la comparecencia del descriptor en el interior de la écfrasis de la obra sea lo mismo que el que la belleza de la obra se diga, y no de otra forma que no diciéndola, es decir, se diga diciendo de ella que es un θαῦμα<sup>71</sup>.

Puede parecernos paradójico que al fenómeno *mímesis* le pertenezca exhibir su inherente ambigüedad; no obstante –y al contrario de lo que nosotros podríamos pensar como modernos–, tal ambigüedad no resta fuerza mimética, sino que más bien la enfatiza<sup>72</sup>. En otras palabras: allí donde el «arte» constituye una ruptura frente a ciertos discursos ónticos vinculantes, hacer notar el carácter «artístico» de un determinado aparecer opera como un recuerdo de la ficción del arte, es decir, de su condición marginal frente a la verdad: su condición de *Vorstellung* y no *Ding*<sup>73</sup>. Por el contrario, ahí donde el arte no es en realidad «arte», sino el saber-

<sup>70</sup> BECKER 1992, p. 11: «The illusion in ecphrasis is not full enchantment; the audience is not to give itself over completely to the world represented by the description. What ensures that we will not begin pecking away the grapes of Zeuxis, that we will not really forget the describer and the language that creates the illusion? The handbooks suggest an answer: the reaction of the viewer, the describer's experience or interpretation of phenomena, is to be part of the description after all».

<sup>71</sup> Recordemos que esto mismo ocurría en la descripción de las sirvientas que sostienen a Hefesto: cuanto más se fija el poeta en su extraordinario carácter, tanto más insiste en su semejanza con muchachas vivientes y, de esta forma, tanto más recuerda la grieta entre los artefactos y la vida. En otras palabras: el «casi» de la semejanza es a la vez la grieta de la semejanza, la *mímesis* porta en sí su propia ruptura interna, fenómeno que, por lo demás, nos es familiar desde un análisis del símil homérico, en cuya forma se hace explícito el distanciarse de la cosa por parte del intérprete de la cosa.

<sup>72</sup> KILLY 1981, p. 3: «Erst das Bewußtsein, daß das Bild Kunst sei, gibt seinem Gegenstand den ganzen Wert: das Feld scheint gepflügt (ἐζέκει), aber es ist Gold (έουσα). Hier ist nicht die Rede von der gelungenen Illusion, sondern davon, daß sich der alltägliche Schein als ein kostbares Sein vorstellt».

<sup>73</sup> En su análisis de lo bello en la KU, Kant pone de manifiesto que la «figura bella» no es nunca cosa, sino aquello frente ante lo cual el «es» (la fijación de un concepto) fracasa, poniendo así en evidencia la necesaria adecuación a conceptos de todo lo que «es» por lo mismo que para ella resulta imposible encontrar un concepto correspondiente a la construcción de la figura (ahí comparece lo que Kant llama «finalismo sin fin» o «esquematar sin concepto»). Por esta razón, la obra del «arte» (no de cualquier arte, sino del «arte bella») no tiene nunca el carácter de ente, de cosa, sino más bien el carácter de ficción, irrealidad, es decir, no «cosa», sino «representación»; el «es-

hacer que reconoce el ser de la cosa, exhibir la condición artística de un aparecer no va en detrimento de su verdad, sino que más bien la enfatiza al recordarnos el carácter de la dimensión que, no siendo la esfera específica de lo estético, sí se diferencia de la dimensión habitual del trato con las cosas en la medida en que en ella el ser, la verdad, la presencia y el dios de las cosas lucen enfáticamente, pasando en cambio inadvertidos en la dimensión trivial y cotidiana, diferencia que no es sino la razón por la cual se hace necesaria una restricción frente a los peligros de la *mímesis* que recuerde la distancia inherente a un saber sin delimitación de ámbito. El movimiento doble de la écfrasis, su ilusión rota, su oscilación o ambigüedad, es así fidelidad a la condición propia de la presencia lograda en todo decir-hacer excelente. Esto puede suscitar problemas al lector moderno, que quizás busque en el arte una opacidad que disimule el carácter de algo que no deja de ser ficción, mientras que, y precisamente por lo mismo, para el griego constituye el más verdadero ser o el más fascinante aparecer. Tal vez sea por esto que en griego no se trata la obra de arte como un obstáculo entre nosotros y el mundo, sino como la más transparente aparición del mundo en cuanto mundo. Escribe Heidegger a propósito de un poema y una carta de Hölderlin (1981: 162):

Die Kunst ist als das zeigende Erscheinenlassen des Unsichtbaren die höchste Art des Zeichens. Grund und Gipfel solchen Zeigens wiederum entfalten sich im Sagen als der dichtende Gesang.  
Für die Griechen aber ist nun das zu Zeigende, d.h. das von ihm selbst her Scheinende, also das Wahre: die Schönheit.

Manteniendo la ambigüedad de la *mímesis*, el poeta de la *Ilíada* se distancia de sí mismo en cuanto artista mimético; así consigue la misma ambigua posición a la que Píndaro se desplaza distanciándose –dentro de una pretensión común: el *légein-poieîn* excelente– del saber completo de los hijos del sol en virtud de algo que no se nombra sino como restricción y ruptura (recordemos que de la «mayor destreza» sólo se dice que constituye un apartamiento respecto al saber completo de los rodios). El poeta guarda la distancia frente al saber de Hefesto a través de los mecanismos distanciantes que constituyen la consistencia de la écfrasis (cf. desfamiliarización): así como las sirvientas que actúan como «muchachas vivientes» son para en el decir del poeta *semejantes* a «muchachas vivientes», así las pinturas de Hefesto sobre el escudo no pertenecen al mismo plano que las cosas que narra el poeta, sino que se las incluye en el poema a través del cristal de refracción de la obra de arte, es decir, aparecen enmarcadas por el recurso narrativo de la écfrasis, con el doble movimiento que la constituye. La conciencia del marco distanciante por la cual la écfrasis puede interpretarse como un indicio de distancia interna se preserva siempre; sólo por ella podemos hablar estrictamente de una

---

quematizar sin concepto» (lo que comparece en la obra del arte bella) es «anterior» a la validez del discurso en el sentido de que es lo preterido o lo que se subtrae en el «es» de un discurso válido; cf. MARTÍNEZ MARZOA 1987, *passim*, MARTÍNEZ MARZOA 1992a, pp. 43/49.

«puesta en abismo» de la *Iliada*, es decir, podemos aislar un momento vacilante en el que el carácter poético del poema se hace indirecta, refractadamente relevante<sup>74</sup>.

Como hemos dicho (cf. apartado 1.3.1), un dicente excelente no es en Grecia lo que nosotros inmediatamente entendemos como el «poeta»; la palabra ποιητής (que aparece en relación a Homero por primera vez en Heródoto) es el sustantivo de agente del verbo ποιεῖν, el «hacer» en general, «hacer bien» en el caso de un σοφός o un τεχνίτης, no el componer un «poema», para el cual no hay en Grecia de manera obvia un modo específico de designarlo, como tampoco de manera obvia la palabra ποιητής se refiere al poeta, y sí, en cambio, al agente de uno u otro hacer particular. Todo esto estaba en conexión con la no segregación en Grecia de un campo de lo «estético» ni de lo «lingüístico», es decir, con que «ser» no se contraponen a la «belleza» ni «arte» a «verdad» ni «saber» a «conducirse», etcétera. Por otro lado, aunque la palabra *mimesis* no aparezca en Homero, las invocaciones a la musa a través de las cuales la condición excelente del decir se hace relevante esbozaban una noción de saber sin especificidad de ámbito («vosotras sois diosas y estáis presentes y sabéis todas las cosas»: 2.485), noción en la que profundizará el proemio de la “Teogonía” tanto con un verso que en la *Iliada* caracterizaba el saber de Calcante, como con una noción de «verdad» que tal vez sería interesante conectar con lo que hemos dicho sobre el peculiar «hacer aparecer» de la *mimesis*. Nos hemos referido también a la reflexividad del poema que dejaba ver la propia la écfrasis del escudo en cuanto *mimesis* dentro de *mimesis*, reflexividad que en el caso de un poeta como Píndaro tal vez termine conduciendo a la mención de la propia actividad –que no es sino el decir excelente– simplemente como σοφία, y a sí mismo como el σοφός a secas<sup>75</sup>. La autorreferencialidad aparece fugazmente en el proemio de la *Iliada*, donde el poeta habla en cuanto sí mismo, si bien precisamente por la fugacidad de la automención merece en

<sup>74</sup> LATA CZ 1991, p. 387: «Auf indirekte Art verweisen also Ilias und Odyssee tatsächlich unentwegt auf das, “was Dichtung zu Dichtung macht” (cf. Marg). [...] Tatsächlich aber geht das homerische Epos noch einen Schritt weiter (und verrät auf diese Weise den hohen Grad seiner künstlerischen Reflektiertheit): Der Dichter spiegelt Produktion und Rezeption der eigenen Kunst in Form von kleinen Epos-Darbietungen in sein großes Epos (sc. Odyssee) ein. So kann er die Qualitätskriterien seiner Kunst dann doch noch unverhüllt benennen (cursivas mías)». LÉTOUBLON 1983, p. 32: «On ne peut donc pas attribuer la naissance de la littérature réflexive au «nouveau roman», ni même à l'époque classique: la littérature contient des éléments de réflexion dès sa naissance, à en croire les témoignages conservés par la Grèce ancienne. Mais cette réflexion n'est pas présentée chez Homère comme une théorie, elle est seulement pratiquée, ou presque expérimentée, sous un travesti symbolique».

<sup>75</sup> Cf. SNELL 1992, pp. 10s.; FRÄNKEL 1993, p. 275: «Zwar meint im fünften Jahrhundert Pindar oft, wenn er von σοφοί redet, die Dichter, und noch später wird mit σοφός der Philosoph bezeichnet; aber das war nicht immer so gewesen. In der frühen Sprache rühmt das Prädikat die praktische Meisterschaft dessen dem es zuerkannt wird. So wird nicht der Denker σοφός genannt, sondern etwa der Zimmermann, der mit Kunst, Erfahrung und Geschick ein Dach so zu bauen versteht, daß kein Sturm es in Stücke bricht». También Arquíloco (fr. 1 D) se llama así mismo *epistámenos*, es decir, «experto», «sabio», en el «don de las Musas», esto es: en el decir mismo.

Aristóteles ser objeto de alabanzas. Autorrefleja era también la écfrasis del tapiz de Helena, en la que el poema creaba para sí una especie de espejo, una pequeña *mise en abyme* del poema<sup>76</sup>. La écfrasis del escudo de Aquiles es otro mecanismo refractante del poeta (ὁ ποιητής), que aquí asume momentáneamente la figura del artista entre los dioses: Hefesto es aquí el visionario, pero sus visiones no son otras que las del poeta. Se ha dicho a veces que Homero se pinta a sí mismo en el dios artista, que éste es una especie de involuntario *alter ego* del poeta<sup>77</sup>, lo cual concuerda con el carácter metanarrativo de la écfrasis tal y como lo hemos descrito. Así, delimitando la *mimesis* de Hefesto, el poeta de la *Iliada* delimita su propia *mimesis*, manteniéndose de esta forma, como Píndaro en la olímpica séptima, en la «mayor destreza» que reconoce y salva el engaño tendencial de un saber de «lo mismo». Quizás la autoconciencia poética esté en todo decir logrado, también en ese que resulta el más digno de elogios por sostenerse en la ruptura que deja ser las cosas sin tratar de mencionar la ruptura misma. Que la conciencia poética o la metapoética funcione a la vez como delimitación de la propia *mimesis*, es decir, que la *mimesis* se delimite a sí misma, la capacita, en forma de écfrasis, para efectuar eso que hemos llamado una fenomenología de la «obra de arte». La fenomenología consiste en el mantenimiento de la ambigüedad inherente al fenómeno *mimesis*: vemos que el aparecer mimético descubre las cosas, las pone a la luz en su verdad a la vez que las oculta al reconocer que su ser permanece siempre de algún modo más allá. ¿Qué es este «más allá»? No una «cosa en sí» a la que la *mimesis* no alcanza, no un fuera del «decir» y del «hacer», sino precisamente el fondo que permanece como fondo en todo cuidado hacer presente, es decir, el abstraerse que pertenece a la presencia y, por tanto, a la obra de arte en cuanto la más alta y lograda presencia<sup>78</sup>. Los límites de la *mimesis* son así el reconocimiento del abstraerse sin el cual el «todo» de lo que aparece sería él mismo «algo» que aparece, y el ser y la belleza que brillan en la obra de arte, «algo» tematizado sin distanciamientos en la propia obra de arte.

<sup>76</sup> ROISMAN 2006, pp. 9ss..

<sup>77</sup> SCHADEWALDT 1959, p. 352: «Der Dichter hat sich hier gleichsam selbst in sein großer Gemälde hineingezeichnet, er, der als Schöpfer des Heldenepos zugleich der umfassende Welt-dichter ist»; REINHARDT 1961, p. 411: «Wenn es auch übertrieben wäre zu behaupten, in Hephaistos habe der Dichter sich selbst dargestellt wie der Odyseedichter im Sänger Demodokos oder wie Phidias auf der Innenseite des Schildes in der Hand der Parthenos (um von modernen Beispielen abzusehen), so ist doch nicht zu leugnen, daß das gedichtete Kunstwerk auf das Dichten selbst zurückweist, eingegeben und beschwingt durch die geheime Sympathie des Dichters mit dem wunderwirkenden Gott»; MARG 1957, p. 221: «Hephaistos vertritt den Künstler und auch den Dichter». Decimos «involuntario *alter ego*» porque no debemos olvidar que Homero habla de sí mismo sin hablar de sí mismo, es decir, no viola la distancia; nosotros, intérpretes, podemos ver en Hefesto una «figura simbólica de Homero mismo», un doble, pero sin olvidar lo significativo de la falta de «intención explícita del poeta» (cf. LESKY 1967, p. 106).

<sup>78</sup> La «desfamiliarización» justifica la admiración y la consistencia del arte, es decir, ella hace que el arte sea comparecencia del aparecer tanto como del abstraerse.

#### 4.4 Algunas aclaraciones

La presencia de cierta autorreferencialidad en el *épos* homérico se ve confirmada por el análisis de la selección de las imágenes sobre el escudo: en él no sólo hay hombres que trabajan, se unen y discuten entre sí, están también los jóvenes danzantes, la canción del lino en el viñedo y el cantor mismo en el interior del círculo de baile; incluso los espectadores de estas pequeñas obras de arte se incluyen en las pinturas. El fenómeno de la autorreferencia se amplía hasta tal punto que ahí donde aparece la danza final (versos 599-601) de ella no se dice simplemente que es semejante a una danza real, sino que el observador introduce un símil que enfatiza a la vez que desfamiliariza la ilusión mimética mediante el propio recurso narrativo del símil, el cual incluye al observador del hacer de Hefesto no sólo en su calidad de observador, sino en su calidad de dicente excelente, con la distancia interna que esto supone. Recordemos que los símiles son un recurso del poeta para ilustrar la estructura de una situación o suceso del propio poema a través del isomorfismo creado mediante una imagen que se elabora con cierto detalle; así, cuando al final de la écfrasis Océano reaparece en cuanto borde del escudo, la coincidencia o el isomorfismo entre lo representado sobre el escudo (el mundo entero)<sup>79</sup> y el escudo en cuanto obra de arte (verdadera exposición del mundo) se hace patente como tal: Océano rodea el escudo del mismo modo que circunda y delimita el mundo; a la vez, con su mención se desfamiliariza el mundo descubierto en la obra de Hefesto y la écfrasis, la descripción del poeta, termina (versos 607-609)<sup>80</sup>. Esto nos muestra que los tres niveles que distinguimos en la écfrasis (mundo, obra, poema) son en la cosa un solo fenómeno<sup>81</sup>.

<sup>79</sup> De ahí la recurrente idea de que «el escudo es un microcosmos», cf. TAPLIN 1980, p. 224.

<sup>80</sup> La circularidad está presente en los tres niveles: obra (el escudo es redondo), referente (el mundo es una esfera, cf. SCHADEWALDT 1978, p. 54) y écfrasis verbal (la composición narrativa es una *ring-composition*), y es un síntoma más de la autorreferencialidad del poema (cf. LÉTOUBLON 1983, p. 21), pues comporta, como hemos dicho, un triple isomorfismo; así, al final de la écfrasis se hacen presentes: el nivel 1 de la narración primaria, el nivel 2 de la écfrasis y el nivel 3 del mundo vivificado por la écfrasis. La importancia de la presencia del nivel 1 en el cual se insertan los demás es sintomática de que todos los niveles de incrustación los hay por mor del nivel 1 el cual, mientras los subniveles no se independicen y ocupen el entero primer plano del texto, queda iluminado en su consistencia precisamente a través de las incrustaciones. Por otro lado, a diferencia de Platón, Homero no enfatiza que quien trae, por así decir, la incrustación «escudo de Aquiles» es el dios Hefesto, al revés, la inmersión en el hacer de Hefesto hasta tal punto que casi hemos olvidado quién es el que «produce» se busca por mor de la función de la écfrasis como «puesta en abismo» del poema.

<sup>81</sup> BECKER 1990, p. 140: «The ecphrasis describes not only the referent of the work of art, but also the relationship of that referent to the medium of worked metal, the manufacture of the shield, the artisan and his artistry, and the effect of all of this on the viewer of the work (the bard), who experiences and interprets the image. *These forms of attention, which are separated in analysis but blended as one reads the Shield*, can be schematized as follows: referent (represented or proposed

Tal vez sea el momento de hacer explícito que cada vez que en este trabajo utilizamos conceptos de que proceden de la narratología para describir ciertos fenómenos caracterizantes de la estructura de la *Iliada* en ningún caso pretendemos con ello describir unos presuntos principios narrativos universales ni ley alguna del narrar en general ni cualquier cosa que pudiese resultar de algo así como separar la «forma» respecto al «contenido» para probar cómo se ejecutan en ella principios universales procedentes de alguna otra parte y aplicables en principio a cualquier posible decir retrospectivamente calificado de «poético». En paralelo a la cuestión presuntamente «sólo formal» hemos introducido observaciones sobre la secuencia de los contenidos en la *Iliada* y éstos mismos, cuya función implícita era mostrar que la descripción «formal» de la estructura del poema constituye a la vez una descripción de su «contenido», es decir, que acercándonos desde uno u otro lado el fenómeno a observar permanece siempre el mismo. No hay un análisis estructural del poema frente a un análisis de sus «ideas», «conceptos», «valores» o como quiera llamársele a eso que «quedase» si la «forma» fuese desgajada del «contenido». Tampoco hay unos principios «formales» «universales» que, «ejemplificados» en la *Iliada*, tuviesen una especie de sentido autónomo. Sólo hay análisis estructural del poema mismo, y si éste nos dice a la vez cosas sobre «cómo veía el mundo» el dicente que los griegos llamaban simplemente «el poeta», ello se debe a que lo que normalmente se conoce como «crítica de la literatura», «narratología» o «poetología» sólo tiene sentido en cuanto que es atención al fenómeno, observación de la cosa misma, actitud hermenéutica que ciertamente trabaja con diversos métodos y recurriendo a diferentes herramientas, entre las cuales pueden contarse algunas útiles en el teclado conceptual de la narratología, pero que, en todo caso, su sentido reposa en que a) surgen del texto mismo a contemplar y b) a través de ellas el fenómeno (el sentido del texto mismo) se muestra mejor y más claramente<sup>82</sup>. Todo esto comporta que cada vez que en este trabajo hablamos de «narrativa», «paranarrativa», «narrador», etc. con ello no pretendemos sino que el sentido de nuestra discusión conceptual sea la observación de fenómenos que en efecto evidencian algo así como una actitud frente a ciertos asuntos fundamentales, algo así como una determinada visión del mundo o un preciso estar en el mundo, pues el «estilo» (es decir, las marcas y los mecanismos de la composición) es sencillamente el mundo del poema. El sentido de determinar una historia secundaria como parahistoria o metahistoria será tanto más serio cuanto menos de juego nominal haya en ello, es decir, cuanto más se transforme la

---

world), medium (worked metal), creation (the making of the work), source (Hephaestus, the creator), interpreter (the bard)» (cursivas mías).

<sup>82</sup> LATACZ 1991, pp. 409ss., señala como el nuevo planteamiento de los *Iliasstudien* (publicados en 1938) de Schadewaldt precisamente el trabajo con categorías extraídas del texto mismo cuya pretensión es establecer no juicios de valor, sino descripciones funcionales. Él mismo escribe una vez: «Es ging darum, vor der *Ilias* zunächst wieder einmal nur ganz Auge zu werden und statt der verfrühten Hypothesenbildung durch intensive Beobachtung des Beobachtbaren dem homerischen Gedicht seine Eigentümlichkeiten abzusehen und zugleich mit dem auf diese Weise Gesichteten die eigene Sehweise zu korrigieren» (SCHADEWALDT 1950a, p. 10).

nomenclatura en mera herramienta con la que discernir fenómenos en la estructura del poema. Recordemos que el autocrítico y la reflexividad son rasgos fundamentales de la interpretación de textos, pues cuanto más comprendamos que no hay neutralidad, cuanto más conscientes seamos de que una carga de supuestos opera en nuestro acercamiento inmediato al texto, un texto que siempre ya estamos tomando previamente de uno u otro modo, tanto más podremos lograr, si no prescindir de ellos, sí al menos ponerlos entre paréntesis al asumirlos explícitamente como supuestos, pues ocultarlos no es sino una forma de perpetuar su funcionamiento y permanecer, ignorándolos, dependientes, entorpecidos y distorsionados por ellos.

Hemos visto de pasada cuánto decía el poema precisamente allí donde más elusivo y más oscuro era el modo de la presentación, que casi buscaba ser fracaso de la presentación; hemos visto también cómo el grado de distanciamiento y refracción de la paranarrativa era proporcional al grado de problematización del asunto que incluía e, incluso, cómo la retracción del poeta hacia el fondo del poema nos decía no que el narrador homérico es trivialmente “objetivo, imparcial y neutro”<sup>83</sup>, sino que –y sólo por esto las no siempre bien interpretadas palabras de Schiller y Hölderlin<sup>84</sup>– la autorreferencialidad en poesía es la grave cuestión de poner de manifiesto un ámbito respecto al cual no cabe un fuera (o, en todo caso, y siempre muy problemáticamente, sólo un fuera interno), un ámbito que no es ámbito pues es todo, y que precisamente por ello permanece retraído en el fondo, pues su comparecencia comporta a la vez su supresión. Incluso conceptos del tipo «autorreferencialidad» o «reflexividad» sólo pretendían hacer visible el fenómeno por el cual el *egó* de la instancia poética sólo fugazmente y en momentos de conocida oscilación se muestra en el *épos* homérico, y cómo esto formaba figura con el hecho de que sea característico de este género poético el servirse a veces de determinados recursos distanciados que, si describimos con conceptos de nuestra narratología, ello ocurre desde la voluntad de entender fenómenos que forman parte de la consistencia del *épos* como género, fenómenos que son sintomáticos tanto de su carácter de inicio de la historia de los géneros poéticos griegos como de su siempre posición más primaria en el devenir que asociamos con esa «historia». La legitimidad del uso de tales conceptos proviene del modo de su establecimiento: el concepto será tanto más legítimo cuanto más haya provenido su definición del trabajo con el texto y el sumergimiento en el texto; por lo mismo, cuanto más cerca de esto esté su origen, tanto más se dejarán disolver en el puro dejar tener lugar el poema, que es siempre, recordemos, el último y más difícil paso de la interpretación.

De todo esto se desprende también que si al analizar el modo de articulación y presentación de las imágenes sobre el escudo hablamos en algún momento de

<sup>83</sup> DE JONG 2004a, p. 13, p. 15.

<sup>84</sup> En ambos casos se ha malentendido también el significado del concepto poetológico «*naiv*», que, en lugar de tratar de comprenderlo desde el propio uso que hacen Schiller y Hölderlin, suele descartarse inmediatamente en base a su significado trivial, cf. apartado 1.2.1.

una «simetría» en la «composición formal» o de una selección de «los contenidos» «por contraposición», ni la «forma» es ahí algo sin el «contenido» ni éste algo sin la «forma»; ambos son, más bien, parte de la nomenclatura a la que nosotros recurrimos con más o menos suerte para tratar de explicar algo que de suyo no tiene caras, sino que es uno solo fenómeno. Si logramos describir la «forma» de la écfrasis habremos hablado sobre lo mismo que si hubiésemos descrito sus contenidos; así, cuando un intérprete moderno hace notar la composición a modo de «catálogo»<sup>85</sup> de la écfrasis, la yuxtaposición «paratáctica» de las imágenes o las correspondencias «polares» entre subdivisiones de una imagen, estas descripciones «formales» adquieren su pleno sentido precisamente porque las correspondencias, yuxtaposiciones y parejas contrapuestas son el mundo a secas, el mundo que aparece en la presencia cuidada de lo que retrospectivamente llamamos «obra de arte». Si entre día y noche hay yuxtaposición, ésta es algo tanto de la «forma» como del «contenido» o, dicho de otro modo, la observación «formal» de la parataxis en la composición de la écfrasis encuentra su sentido precisamente en que el día se opone a la noche sin que ninguno de los dos prevalezca sobre el otro, sin que el «y» se disuelva nunca. En la écfrasis del escudo de Aquiles la conjunción de los lados que nosotros desgarramos tiene un carácter fundamental y constitutivo, y nos dice que todo esto no sólo no es ni arbitrio ni convención poética, sino que constituye una de las marcas en las cuales observamos que el ser es en griego lo contrario a disolución y aplanamiento, es decir, que en Grecia hay efectiva pluralidad de cosas y efectiva consistencia de cada cosa por lo mismo que no hay una totalidad óptica interpretada como lo verdaderamente ente.

La precisión a propósito del carácter fenomenológico-hermenéutico de todo eso que aparentemente es narratológico no es ajena a lo que hemos dicho sobre la visión del mundo que mencionamos al hablar del arte y el artista o del saber y el sabio. Tal visión se podría introducir también observando la constitución del decir excelente como la de la *pólis* o las artes plásticas; también discutiendo lo especial del principio de notación alfabética a diferencia de otros sistemas de escritura. Esta especial visión no es, por tanto, un producto de la mente de algún sujeto aislado que llamamos el artista, sino una visión que se expresa tanto más visiblemente en la construcción de eso que anacrónicamente llamamos los templos, o en la reunión de la gente para juegos festivos y certámenes atléticos, o en el *agorá* que se abre cada vez que se funda una nueva *pólis*. Debemos asimismo aclarar cuál es el sentido de que en referencia al *épos* hablemos con aparente indiferencia de «poema», «poeta», «narrativa», «narrador», etc. Si nos permitimos alternar la terminología es para evidenciar la inadecuación de la misma y porque, al fin y al cabo, cualquier ascetismo terminológico podría resultar contraproducente. Hablar del *épos* en términos de narrativa tiene tan poco sentido como hacerlo en términos de drama, novela e incluso de poema, de ahí que lo que en realidad carece de sentido sea precisamente la aplicación sin restricciones o previas discusiones de cate-

<sup>85</sup> Relatar las cosas de arriba abajo es *katalégein*, de donde *katálogos*: el decir que no descuida ningún elemento de la hilera de cosas.



gorías que son nuestras. Es cuando nos empeñamos en proyectar *ad hoc* nuestros conceptos que pasamos por alto la consistencia de los propios géneros griegos y entramos en ficticias problemáticas del tipo ¿debemos o no debemos llamar al *épos* «narrativa»? o ¿es posible analizar un «drama» con los conceptos de la «narratología»? La oposición narración-drama es, en principio, nuestra; las variables que intervienen para llegar a nuestra distinción no son las variables que intervienen en la distinción griega de los géneros, algo inmediatamente perceptible en el hecho de que los géneros griegos estrictamente no coexisten, sino que se suceden los unos a los otros. Por otra parte, si quisiéramos distinguir una «drama» de una «narración» basándonos en que el primero se ejecuta y el segundo en principio no, debemos recordar que el criterio «ejecución o no ejecución» aplicado a Grecia nos daría identidad más que diferencia entre *épos*, *méllos* y tragedia: unos y otros se componen para ser ejecutados de una u otra manera, o, dicho negativamente, ninguno de los dos tiene sentido en cuanto mero texto ni es algo encuadrable en algo así como la esfera de lo meramente lingüístico, esfera en la que, sin embargo, se mueven todas y cada una de nuestras distinciones<sup>86</sup>. Si aquí nos permitimos hablar de narrativa y narrador en atención al decir de Homero, lo hemos hecho porque frente a los anacronismos e inadecuaciones del lenguaje apenas hay escapatoria: también cuando decimos el «poeta» y el «poema» no estamos reconociendo terminológicamente que en Grecia no hay «el poema» como una composición meramente «textual», ni tampoco un ámbito separado de lo «estético» donde ubicar el proceder poético, excluido por definición de la legitimidad vinculante que ciertos discursos poseen en la Modernidad. No queremos decir con esto que cualquier terminología sea aplicable porque, al fin y al cabo, todas son incorrectas, sino instaurar una actitud de reserva y un reconocimiento expreso de la necesidad de rodeos que trabajen la mirada del intérprete a la hora de encontrar un camino que permita al poema decir lo máximamente posible eso que tiene que decir. Reconocemos en general aplicabilidad a las herramientas de la narratología, por más que tanto sus distinciones de género como su aparente inconsciencia frente a la distancia Grecia-Modernidad no puedan ser asumidas sin importantes precisiones. No podemos tratar aquí en detalle y de manera general la cuestión de la diferencia de los géneros poéticos griegos, sólo podemos anotar que, en principio, no es la ejecución o no ejecución lo que crea diferencias entre ellos, sino más bien cosas que faltan en la posible consistencia de los posibles géneros modernos. La elección de la ley rítmica, del habla de género, de una cierta selección de los contenidos etc. distinguen una composición del género *épos* de una perteneciente al *méllos*; las

---

<sup>86</sup> Habría que considerar en detalle si los géneros modernos son «géneros» en el sentido de la noción de género que hemos manejado para ciertos textos del *corpus* griego; en principio todo apunta a que no, pues nuestros géneros pertenecen a la estructura moderna, donde hay ya un ámbito de lo específicamente lingüístico en sentido restrictivo, donde no hay, por tanto, la noción de consistencia en el cuidado de todos los aspectos que, siendo indisolubles en origen, nosotros distinguimos, consistencia que define los distintos géneros griegos. El poeta moderno no es un experto en *poieîn* por lo mismo que *légein* no es el decir lingüístico.

variables no se eligen arbitrariamente, sino que la elección de una comporta en principio la de las demás<sup>87</sup>. Que la tragedia es un género griego y nuestras categorías no funcionan con él debido a la alteridad de los mundos lo ponen de manifiesto afirmaciones del tipo *drama is not the only literary genre which, while not narrative itself, does include narratives* (DE JONG 2004: 7). Tal vez lo más adecuado hermenéuticamente sea renunciar a la aplicación de nuestra distinción narrativa-drama para partir del mínimo de que *épos*, *mélos* o tragedia son las distinciones que la cosa misma nos ofrece, percibiendo y asumiendo en ello todas las dificultades de interpretación que habrá de afrontar una descripción hermenéutica de los géneros poéticos griegos, pero sin la pseudodificultad al menos de querer determinar si son narrativa o son drama, o si siendo narrativa incluyen elementos dramáticos o si siendo dramas incluyen elementos narrativos. Manteniendo en pie la reserva y la conciencia de las propias limitaciones nos permitimos el uso de algunas herramientas narratológicas haciendo abstracción en la medida de lo posible del marco teórico que presupone la aplicación anacrónica de sus conceptos. Creemos que la aplicación puede ser legítima y no tiene por qué dar lugar a malentendidos en todos los casos en los que impera el reconocimiento expreso de que el único sentido de esas herramientas es describir una función, no asentar un término. Si en algún momento recurrimos así a distinciones del tipo «narrador primario vs. narrador secundario», «narratario interno vs. narratario externo», etc., ello ocurre únicamente a fin de que la distinción de niveles precise la interpretación, es decir, ocurre con la intención de poner de manifiesto la estructura que determina eso a lo que nosotros sólo tenemos acceso como «texto». Esto nos permite, hablando de los espectadores de una tragedia, servirnos de la expresión «narratarios primarios» en la medida en que con ella sólo se trata de precisar la función de los receptores internos al texto; o también que nos refiramos a Sófocles como «narrador» aunque nada se diga directamente en su voz y aquello que dice no es nuestro ni drama ni nuestra narración. Como herramientas que pretenden ser útiles para el análisis estructural, estos conceptos sólo están ahí para aclarar funciones y estructuras en el texto. Con estas precisiones queremos apuntar a la posibilidad de que al tratar hermenéuticamente la cuestión del «género» al que pertenece la *Ilíada* quizás lo mejor sea recurrir a la propia palabra griega *épos*. Creemos que lo mismo vale para el resto del *corpus* griego, y que algo se adelantaría si, por ejemplo, en lugar de «textos historiográficos» los intérpretes hablasen de *historíe* si lo que quieren describir es lo que hacen Tucídides y Heródoto, que es, por otro

---

<sup>87</sup> Nos referimos con esto a los textos más representativos del género, es decir: la *Ilíada* y la *Odisea* como representativas del *épos*, Píndaro del canto coral, Sófocles de la tragedia, Aristófanes de la comedia. Esto no quiere decir que cada uno de los géneros quede agotado en ello, ni tampoco que haya textos que, enmarcándose en tal o cual género, manifiesten sin embargo algo muy distinto a lo que encontramos como característico de ese género en sus textos más representativos. Así, Parménides escribe su poema según la ley rítmica y el habla de género propias del *épos* para decir cosas que no podríamos encontrar en Homero, paradigma del género. Por otro lado, aquí el forzamiento del *épos* es inherente al tipo de tarea que se está llevando a cabo, a saber: el forzamiento o inadecuación tiene que ver con la articulación de un posible decir ontológico.

lado, lo mismo que en otros contextos se agrupa bajo el título «prosa ática» o «jónica», donde también se incluye a Heráclito o a Anaximandro. Volvemos a lo mismo: sólo en el marco de una actitud hermenéutica hacia los textos puede la narratología salvarse del reproche *Einsicht in die Kompositionsgesetze ist jedoch nicht gleichbedeutend mit Sinnverständnis* (LATACZ 1974: 417). Al que añadimos: sólo habiendo ganado libertad frente a los propios supuestos se puede emprender con verdad la tarea de acercamiento a lo otro, a Grecia. Nada más que por esto la hermenéutica es, primero, fenomenología.



## Capítulo V

Distancias, refracciones y estructura del decir



## 5.1 El sentido del decir excelente y la «filosofía»

Decíamos que *poiēîn* es el operar del dicente experto en el cual tiene lugar un reconocimiento del ser de la cosa, operar que, en cuanto cumplir y llevar a cabo (esto es: habérselas con la cosa) es saber y dejar-ser. En este sentido, todo *poiēîn* es a la vez *légein*: reunir que a la vez separa, separar que a la vez contempla junto, concediendo con ello su lugar a cada cosa; de ahí: contar, exponer, relatar, siendo ambos ni más ni menos que dos huidizos modos de mencionar aquello que siempre tiene lugar sea lo que sea lo que tiene lugar (cf. apartado 1.3.1). Ver la cosa en su estructura interna es verla tal y como es, es decir, en su «belleza», su *kósmos*, su «orden» interno: su ser<sup>1</sup>. En el caso del carpintero o del navegante, el «orden» que comparece es el de la cosa particular: cómo hay que cortar en cada caso la madera o dirigir el barco. Por otro lado, Hefesto era el *poietés* divino cuyo saber-hacer no se restringía a un ámbito de cosas particular, sino que descubría los ámbitos fundamentales del mundo, así como al hombre en su apertura y referencia a éste. El *kósmos* que descubre Hefesto es así la belleza y el orden del mundo, la belleza y el orden a secas. La distancia divina hace visible eso tan simple que los mortales no lo ven en su trato cotidiano con las cosas, si bien lo que no ven está presente en todas partes y presupuesto en cada uno de sus proyectos. Mostrando la juventud junto a la vejez, la paz junto a la guerra, la primavera junto al otoño etc., el artífice muestra a la vez aquello que en su tranquila coexistencia queda atrás: pinta el día para que nos demos cuenta de la noche, la amenaza de la muerte para que reconozcamos la tranquilidad de la vida, etc.. Tener que soportar ambas cosas, la vida y la muerte, la tranquilidad y la amenaza, ser espectadores del sol y la luna y caminar bajo el cielo pisando la tierra, es precisamente eso de «estar de un lado al otro» en la abertura del mundo: el hombre (destacadamente el héroe y el poeta) se sostiene en ese frágil e incómodo lugar desde el cual mencionar el «y» de día y noche, vida y muerte, hombre y dios. Un dicente como Heráclito tal vez omita el «y» para que la mismidad dejada atrás en el tener lugar los opuestos aparezca mejor y más claramente; así el fragmento B 62: «inmortales mortales mortales inmortales»; pero también «lo mismo es viviente y muerto y despierto y durmiendo y joven y viejo; pues esto de un golpe es aquello y de nuevo aquello de un golpe es esto» (B 88)<sup>2</sup>. Lo «común» al día y a la noche se nota porque el día se cambia siempre en noche y la noche en día sin que ninguno prevalezca sobre el otro; «lo

<sup>1</sup> Para la relación de la palabra *kósmos* con estructurar y estructura, y éstos a su vez como un criterio poetológico inmanente en los poemas homéricos, cf. LATACZ 1991, pp. 382ss.. Por otro lado, Heráclito B 124 dice: «Como polvo esparcido al azar (es) el *kósmos*, el más hermoso»; la «belleza» no es nada añadido al «orden»; el fragmento pone a la luz algo que está ya implicado en la palabra misma; en Homero, el *kósmos* que aparece en el contexto militar es el mismo que resume el cuidadoso embellecimiento de Hera, es decir, la palabra que expresa la belleza que debe suscitar el amor y así el engaño de Zeus, cf. 14.170-187.

<sup>2</sup> Traducción en MARTÍNEZ MARZOA 2000a, p. 50.

común» es eso que los «despiertos» (los guardianes que asumen lo no-esperado: B 63, B 27) ven en su vigilia (B 89). El poeta y el pensador se hacen cargo, cada uno a su modo, de «lo común» que resplandece sin mostrarse nunca del todo en la pertenencia del día a la noche y de la vida a la muerte, es decir, en la «mismidad» de lo uno y lo otro. Por esta razón, ellos son *die Sagenderen*: «los que dicen más» (HEIDEGGER 1977a: 315s.), y dicen «más» precisamente eso que hay que decir «con la única pretensión de decirlo» (*einzig um es zu sagen*), esos cuyo canto, que «no pretende nada ni es un oficio», ocurre sólo «raras veces y en el momento justo», en el «a veces» cuando la existencia se muestra como tal, es decir, cuando el ser se abre y llega a ser canto. Este difícil decir «más» distingue al poeta del dicente trivial, pues, si bien el poeta no es sino uno que dice, no todo dicente es poeta, distinción de la que la écfrasis del escudo se hace cargo en tanto que fenomenología de la obra de arte.

En la écfrasis del escudo de Aquiles la descripción del mundo no es una arbitraria selección parcial de unos aspectos frente a otros, sino selección que a la vez es *visión* que presenta eso en lo cual enfáticamente se hace presente a la vez su contrario, visión que descubre la unidad de los contrarios, selección de aquello que con más evidencia manifiesta que en «esto» está a la vez lo «otro»: así, desde el telón de fondo de la boda se destaca la disputa; desde la fatiga del trabajo las delicias del descanso<sup>3</sup>. En la descripción del escudo, los acontecimientos se escogen en virtud de la unidad de los opuestos y de la mismidad del contraste. En la distancia de la obra de arte está, por tanto, eso que posteriormente (y ello no sólo en sentido cronológico) la filosofía reconozca como asunto propio, a saber: «lo mismo» por lo cual el día es día *porque* la noche es noche; «lo común» que subyace a que la juventud *se cambie* en vejez y la tranquilidad en peligro, es decir, el «entre» del conflicto de los opuestos dichos en el decir del poeta. El «qué es» subyacente a la écfrasis es la pregunta por la excepcionalidad de la presencia artís-

<sup>3</sup> SCHADEWALDT 1966, pp. 133s., SCHADEWALDT 1959, p. 369: «Die einzelne Sache, das einzelne Tun ruft seine Widerspiel hervor. Das formt das Denken und Reden der homerischen Menschen. [...] Die ganze epische Handlung steht unter dem *Gesetz der Polarität*, die hier im Bereich der künstlerischen Wirkung auftritt als Kontrast und Kontrapost»; p. 225: «Dies polare Gestalten ist eine Hauptkraft Homers, dem sich überall in seinem Gedicht *im Widerspiel der großen Grundpolaritäten das Sein der Welt erschließt* (cursivas mías)». RIEZLER 1936, pp. 9s.: «Homer trägt in jedem seiner bewegten Bilder durch kleinste, nicht zu benennende, Kleinigkeiten Sorge, daß *alle die ‚Gegensätze‘*, zwischen denen das Menschenleben gespannt ist, *einanderstets gegenwärtig bleiben*, daß dicht neben dem Dunklen das Helle, neben dem Schweren das Leichte, neben dem Mut die Furcht, neben der Pracht die Nichtigkeit stehe – einander unentrinnbar verkettet. Er hat tausend Mittel dafür. Er vermeidet jeden Chorismos der ἐναντία - jede Isolierung der Entgegengesetzten. [...] Homer will nicht nur den schreklicheren Kampf, Rembrandt nicht nur das dunklere Dunkel. Da ist ein letztes Gechautes, das *keinen Namen* hat – Goethes ‚unbekannt Gesetzliches‘, die ‚Physis‘ als Artung des „Seins“ alles Seienden, das da „ist“ [...] dieses letzte Gechaute ist aus Kampf und Frieden, aus Dunkel und Hell unentrinnbar gefügt. [...] Die Nacht dank dem Lichte, daß sie ist. Homer [...] schaut *ein Ganzes*, als dasjenige, wonach das eine wie das andere durchscheinen soll (cursivas mías)». Cf. también FRÄNKEL 1993, pp. 603ss..



tica, o, si se prefiere decir así, la ambigua pretensión de que el decir excelente diga el sentido de su propio decir, y, en ello, se encuentre con la filosofía (cf. apartado 4.2.1). Ahora comprendemos mejor la identidad de la pregunta por la presencia lograda con la pregunta por el mundo, observando a la vez la concordancia de la «forma» de la écfrasis con su «contenido»: qué es la obra de arte, qué es el mundo, qué es el hombre son tres maneras de formular una y la misma pregunta<sup>4</sup>.

Esta imagen pura de la vida la porta el héroe central de la *Iliada* en sus únicas y definitivas batallas; a diferencia de las imágenes de horror que suelen adornar los utensilios de guerra (cf. el escudo de Agamenón) sobre el escudo de Aquiles brillan las constantes imperecederas de la vida humana, no siendo en absoluto casual que la imagen más firme y duradera de la vida aparezca a propósito del mortal que *antes y de otro modo se hunde en el abismo*. La distancia es, también aquí, la condición necesaria para la visión y el entendimiento, y Aquiles, el más fugaz de los héroes, a quien poco le importa la continuación de la vida y puede por ello permitirse tantos brillantes excesos, es precisamente la ruptura inherente a la presencia y al ser mismos, la figura que con su propio destino recuerda que «muerte es cuanto vemos despiertos» (Heráclito B 21), es decir, que el *no-ser* es lo último y definitivo, algo que descubre la claridad de una mirada frente a la cual los engaños cotidianos se derrumban. Contrastando con el héroe lanzado afuera está la multitud de hombres y mujeres que no han abandonado la tierra en busca de lo más alto, sino que, ajustados al orden de la *díke*, viven sus vidas en los límites de claras y ordenadas formas. Sólo contra el telón de fondo de la vida presentada en el escudo la apuesta de Aquiles es comprensible; sólo como negación y renuncia a la tranquila vida feliz adquiere su destino alguna figura. Esta es la razón de que su apuesta tenga la forma de una encrucijada, y ello porque la vida breve y brillante sólo adquiere su justo perfil si se la contempla contra el telón de fondo de su opuesto, opuesto que aquí –y esto es lo radical y excepcional de la apuesta de Aquiles– no es cualquiera ni es trivial, sino aquello en lo cual siempre ya estamos y aquello de lo cual nunca podemos del todo desprendernos<sup>5</sup>. La identidad presencia-ocultamiento (recordemos que Aquiles es la ruptura en cuyo substraerse aparece el mundo y eso que el mundo deja atrás) está en la base de la consonancia entre la fenomenología de la muerte y fenomenología de la belleza que suenan en la pareja Aquiles-Hefesto: si Aquiles es el mortal más bello cuya referencia a aquello que consiste en pura confrontación y disonancia se plasma en su

<sup>4</sup> RIEZLER 1936, p. 1: «Die Anfänge der griechischen Philosophie liegen der Trennung von Subjekt und Objekt voraus. Noch für Platon ist in einem letzten Fragesinn die Frage nach der Seele zugleich und in eins die Frage nach der Welt». A esto apuntábamos al decir cosas como que el hombre consistía en la pura apertura o brecha del mundo, o que su esencia era su existencia.

<sup>5</sup> SCHADEWALDT 1959, pp. 369s.: «Selbst die heldische Größe des Achilleus wäre nicht ganz, wenn ihm auf seinem Wege nicht einmal die Lockung des bloßen Glücklichseins naheträte und ihm statt seines schwarzen erkauften Ruhms ein zufriedenes Dasein im Genuß seiner Güter daheim verhielte».

muerte pronta, Hefesto es el lisiado entre los dioses cuya referencia a aquello que consiste en pura confrontación y disonancia tiene plasmación en su capacidad para producir cosas bellas.

La pregunta del pensador que dice «lo contrapuesto con-viene» (Heráclito B 8), «lo diferente concierta consigo mismo» (B 51), «el camino arriba abajo (es) uno y el mismo» (B 60), etc. es la misma pregunta que rige el decir del maestro en decir, si bien su exposición de algo así como una respuesta no sucede en una frase compacta y, en cierta manera –precisamente la adecuada a la naturaleza de eso de lo que se trata–, escurridiza u oscura, sino más bien en la propia figura del poema. A pesar de la diferencia de direcciones el camino es uno y el mismo. Tanto es así, tanto consisten filosofía y poesía en la misma ruptura, que ahí donde la filosofía empieza a constituirse como tal no creemos casualidad la reaparición de mecanismos distanciantes que se remontan al origen de la poesía griega, es decir, al *épos* homérico. La necesidad de los mecanismos distanciantes se debe a la propia naturaleza de lo preguntado: si *lo mismo uno y común* es algo así como el «abismo» o el «umbral»<sup>6</sup> que, haciendo aparecer al día como día y la noche como noche, jamás aparece él mismo como tal, todo intento de nombrarlo conduce de algún modo a la destitución de su carácter limítrofe, de su estatuto de precisamente *uno y común*; en otras palabras: el «Urquell der Gegensätze» (cf. nota precedente), que no es nada, es in-decible; por eso la fidelidad a la cosa misma que conectábamos con el decir homérico, que respeta el estatuto del *lo mismo uno y común* al no mencionarlo ni darle nunca un nombre, sino dejando que sea la condición misma del poema, el carácter «poético» del poema, su única transparencia y luminosidad, así como su lucha interna (cf. Heráclito B 53, 80: «lo común» es πόλεμος, contraposición), el sustraerse que deja ser la presencia de las cosas. Si se trata de hacer comparecer, y precisamente en cuanto tal, *lo mismo uno y común* (tarea «poética» tanto como «filosófica»), la mención y el nombrar deben evitarse o, en todo caso, someterse a estrictas refracciones (Homero)<sup>7</sup>. Si en algún momento se pretende articular una estrategia que no sólo lo haga comparecer, sino que también lo diga de algún modo, entonces el decir deberá consistir únicamente en o reves-

<sup>6</sup> FRÄNKEL 1993, p. 605: «Hesiod spricht von der ‚Schwelle‘ zwischen Nacht und Tag und von einer ‚Schwelle‘ zwischen Nichtsein und Sein als dem *Quellpunkt* der positiven Welten. Nach Anaximander ist der Urquell der Gegensätze, aus dem sie entspringen und in den sie wieder einkehren, ein ‚Unbegrenzt-Unbestimmtes‘. Nach Heraklit sind die Gegensätze die zwei Seiten *eines selben* (cursivas mías)». Hesíodo utiliza la palabra χῶος para referirse a la abertura que deja ser Tierra, Tártaro y Éros como las tres originarias entidades que no pueden remitirse a nada anterior, es decir, que se remiten a χῶος: la hendidura, la brecha.

<sup>7</sup> RIEZLER 1934, p. 19: «Was diese Denker vergeblich zu sagen ringen – Heraklit in den Rätselworten, deren Bruchstücke nur verstümmelt und mißdeutet überliefert sind, Parmenides in den Gesichten, die uns ein Unsagbares zu schauen befehlen, gespiegelt in einer Phänomenologie der Natur, deren Scheinwesen die Göttin der Wahrheit im Verborgenen durchwaltet: Homer schaut und kündigt es, indem er es ‚scheinen‘ läßt, ohne es zu sagen. [...] So mag uns denn Homer helfen, Heraklit zu verstehen».

tirse totalmente de múltiples mecanismos distanciantes que destruyan a la vez que produzcan la mención de ese *lo mismo uno y común* (Platón).

## 5.2 Paradigmas, referencias oscuras y dualidad de planos

En el apartado 4.1.2 mencionábamos algunos ejemplos de narrativas insertadas que clasificamos según las funciones de la inserción en la narración primaria. El estatuto especial de estas narrativas tenía que ver con su relativa exterioridad respecto a la narración principal, aunque no siempre esa exterioridad tenía el mismo carácter ni era requerida por las mismas razones. El tipo de narrativa incrustada más o menos inocente era aquella con función paradigmática: los relatos paradigmáticos se ubican en el interior de los discursos, ubicación que implica ya de entrada un cierto segundo nivel respecto a la *dihégesis* «simple» del poema. Se dice que la incrustación de un relato en el discurso de una figura tiene función paradigmática cuando sirve a un determinado propósito, sea exhortar, consolar o disuadir respecto a una u otra cosa (cf. la «función argumento» del paradigma). La historia de Níobe es de este tipo: Aquiles pretende que Príamo ponga fin al exceso de dolor aceptando el banquete, y con este objetivo cuenta qué le pasó una vez a Níobe. Respecto a la ubicación de la parahistoria en el interior del discurso de una figura hay que señalar varias cosas: 1. la historia incrustada aparece en el texto como una unidad independiente –lo cual se nota en la *ring-composition*<sup>8</sup>–, la cual, en virtud de esa exterioridad respecto al relato principal, puede actuar como una especie de ventana hacia mundos alejados del tema del poema (es decir, contiene una «fábula» independiente de la «fábula» primaria)<sup>9</sup>; 2) por otro lado, si bien las historias secundarias tienen sentido por sí mismas, este sentido es siempre parcial, pues su inclusión (y, por ende, su presencia en el poema) sólo resulta comprensible desde la estructura de la situación del caso en el poema en su conjunto: de esta estructura depende en última instancia el sentido de la paranarrativa. La incrustación de historias en discursos nos confronta así con el problema de la estructura unitaria de la *Ilíada* y el modo peculiar de realizarse esta estructura.

Que la desvinculación de las parahistorias como unidades independientes incrustadas no es arbitraria queda patente en la forma misma de la parahistoria: decíamos que el modo de narrar la parahistoria introducía una cierta estructura con el fin de generar una especie de paralelo respecto a la situación de la narrativa primaria, situación sobre la cual el narrador secundario pretende intervenir de uno u otro modo. Ahora bien, ¿cómo podemos describir el efecto de la parahistoria? Por de pronto, la propia terminología escolar nos da una pista: las historias secundarias son calificadas de «paradigmáticas» o «ejemplares» por cuanto el hablante busca reflejar el efecto pretendido en un espejo, es decir, busca producir un paralelo que muestre la viabilidad o necesidad de su exhortación, consuelo, disuasión

<sup>8</sup> DE JONG 2004b, p. 21: «Embedded narratives are clearly marked off as independent units through the use of ring-composition»; GAISSER 1969, pp. 3ss.; WILLCOCK 1964, p. 391.

<sup>9</sup> SCHWINGE 1991, p. 488: «Den Exkursen am nächsten kommen als Elemente, die zum *In-sich-Abgeschlossensein* tendieren, die Erzählungen in Reden von Personen der Handlung, da auch sie den Hörer *in eine andere Welt* gegenüber der vertrauten Erzählwelt versetzen (cursivas mías)».

etc.. El reflejo se produce a causa del pretendido isomorfismo entre la situación del caso y la historia generada como espejo<sup>10</sup>; teniendo en cuenta esto podemos decir que las parahistorias no incluyen meramente en el poema historias dadas de antemano, disponibles en alguna suerte de tejido mitológico subyacente, sino algo muy distinto: ellas nacen desde la situación del caso y en vistas a la situación del caso. Este carácter peculiar de las parahistorias apunta a ciertos problemas relativos a qué es el «decir» y qué el «tiempo» en la Grecia arcaica, pues, si bien estas historias casi siempre introducen enfáticamente algo que nosotros identificamos con «el pasado», un análisis cuidadoso del modo de su presentación nos dice que ahí no se trata de la línea del tiempo que yace justo antes de «ahora mismo», es decir, ahí no hay nada que se parezca a nuestra noción obvia del tiempo abstracto. El enfático «una vez» que a veces introducen estas historias no es invocación del pasado, sino precisamente ubicación en la distancia, precisamente un modo de demarcar la incrustación como distancia frente al relato principal. La forma de presentar estas historias tiene poco en común con las reminiscencias del pasado de nuestras novelas, por lo que, si entendemos la relación entre la parahistoria y la historia principal como una función representable como  $f: A \rightarrow B$ , en un paradigma nunca  $A$  es el pasado y  $B$  el presente, sino justamente a la inversa: el presente (esto es, la situación del caso) es el que invoca, crea y da sentido al pasado: el *porvenir* eso que hace posible algo así como un *ya sido*. La introducción enfática de eso que nosotros sólo podemos entender como «el pasado» no es ningún recuerdo ni una evocación del lado muerto de la línea infinita de «el tiempo», sino más bien un recurso para distanciar la narración de modo que sea posible, precisamente por la distancia, un paradigma especular respecto a la situación del caso, la que de verdad importa<sup>11</sup>. Esto explica que ahí donde nosotros creemos detectar

<sup>10</sup> ANDERSEN 1987, p. 474: «The paradigmatic use of myth entails the application of mythical precedent to illustrate, understand or affect a situation; in the last case, the paradigm may be used for exhortation or dissuasion. *Essential to the paradigmatic function is a certain similarity or analogy*, as in the case of Meleager and Achilles, or of Niobe and Priam [...]. The paradigms establish a relationship between past and present (and future) through a set of similarities (cursivas mías)».

<sup>11</sup> Ya hemos cuestionado nuestra noción obvia de presencia (y esto se relaciona con nuestra noción obvia de tiempo como tiempo del «ahora») hablando de la *psykhé* y la completud del poema (cf. Introducción y apartado 1.3.1). En atención a las historias secundarias apuntamos ahora que la relación de las figuras de la *Ilíada* con el «tiempo» no se entiende sin más desde nuestra concepción ordinaria del tiempo; para ellas no hay sometimiento a un *was es eigentlich geschah*; hay presencia, presente, y las referencias a un «ya sido» son también referencias a lo que vendrá. Por lo mismo, no hay una versión «correcta» del pasado, ni una actitud historiográfica como la nuestra. Cf. WILLCOCK 1977, pp. 29ss; AUSTIN 1966, p. 408: «The past intrudes into the present only when it can serve as paradigm»; ANDERSEN 1990, p. 41: «It is my belief that there never was a “standard” version that the poet could rely on and the audience keep in mind»; p. 42: «In absence of written records what we may call “the historical dimension” (which is very much present) has (sc. the past) no autonomous medium. [...] There can be no recourse to an indisputable, immutable source for “how it really was” and, more importantly, no need is felt for a definitive version of the past because no use can be made of it. [...] For all of them we may say that the past is embedded

desajustes, contradicciones e inconciabilidades entre historias incrustadas no se trate en realidad más que la pura función de la parahistoria en cuanto relato situado en la distancia. Por esta distancia la parahistoria puede ejercer de ventana hacia otros mundos, a la vez que introducir el paralelismo buscado en función de la situación del caso<sup>12</sup>. Si nos empeñamos a ultranza en proyectar nuestra línea del tiempo o nuestra torpe y anacrónica categoría «mitología» sobre estas historias es probable que no comprendamos nada<sup>13</sup>.

Tenemos que la situación del caso genera la historia y exige su ubicación en algo así como «el pasado» a fin de lograr, a través del isomorfismo, una determinada orientación o efecto. La presunta manipulación *ad hoc* no es estrictamente manipulación alguna, sino la pura función de la parahistoria; además, ¿qué sería ahí lo manipulado?, ¿no presupone ya esta idea la proyección del subyacente tejido narrativo que no funciona como tal en la Grecia arcaica y clásica? Más arriba aludíamos a cierta esencial no consumación en la presentación de algunas historias secundarias que, por eso mismo, no eran narraciones consumadas; se trataba más bien de fugaces referencias a algo que por alguna razón de fondo había que dejar sumido en la oscuridad, algo que tal vez era tanto más presente cuanto más oscuramente tenía lugar la referencia a ello. Hemos comentado la alusión a cierta historia oída muchas veces que Aquiles no relata, pero cuya elusiva mención basta para recordar el especial derecho de Tetis frente a Zeus. A diferencia de lo que ocurre en un paradigma, aquí el «pasado» no entra enfáticamente para generar una estructura común con la situación del caso, a no ser que entendamos por situación del caso el poema en su conjunto. Es cierto que Aquiles quiere que Tetis vaya al Olimpo y suplique a Zeus que interceda a su favor, pero la desconexión de la historia de la función paradigmática queda en parte confirmada por el hecho de que en la conversación con Zeus no podamos decir con certeza que la historia está siendo en efecto aludida: la sola presencia de Tetis basta para que Zeus sepa qué hacer con independencia de cualquier historia. La divergencia de la fugaz referencia a Briareo frente a, por ejemplo, la historia sobre Níobe no hace sino confirmar

---

in the present». RICHARDSON 1990, pp. 102s.: «Most of the information about the past given by the narrator comes to us in snippets, and when it does occur in story form, it is usually presented in a context that is not so much concerned about the past as about the present. [...] The narrator's references to the past have a greater bearing on the present than on the past».

<sup>12</sup> SCHWINGE 1991, p. 496: «Die Erzählungen in Reden der Personen der Handlung sind bereits dadurch intensiver in die Handlung eingebunden, daß sie eben von Personen dieser Handlung selbst gegeben werden. Wenn die Perspektive, in der die Personen sie notwendig geben, dadurch gebildet wird, daß sie mit der Erzählung *etwas Bestimmtes erreichen wollen*, ist die Erzählung naturgemäß noch besonders eng mit dem Kontext verwachsen. Das ist der Fall vor allem in der *Ilias*, in der die Erzählungen nahezu durchgängig, wenn auch mit unterschiedlicher Intensität, *als Paradeigma fungieren*, also der Parainese oder Warnung dienen (cursivas mías)»; WILLCOCK 1977, p. 47, n. 2: «words are chosen to suit the situation in which they are spoken, not to conform to objective facts».

<sup>13</sup> EDMUNDS 1997, p. 415, en referencia a *L'Invention de la Mythologie* de Marcel Detienne; WILLCOCK 1964, p. 391; MARTÍNEZ MARZOA 1994, *passim*.

la búsqueda no consumación narrativa: el detalle que un caso gesta cierto paralelismo con la situación de Príamo es precisamente lo evitado en la lejana historia aludida por Aquiles. En Austin leemos sobre la divergencia de actitudes en la narración de unas y otras historias (1966: 404):

A justification of the integrity of the digressions must start with an appreciation of the two contrasting styles of narrative in Homer. The one is that which Auerbach has analyzed so well, in which all details, however trivial or incidental, are included and nothing is omitted or left unclarified. The other is a casual, allusive and elliptical way of presenting information. What is particularly curious in the *Iliad* is that for all the importance of the Trojan War as the essential milieu of the quarrel between Agamemnon and Achilleus, it is always referred to in the latter oblique style, while legends and myths which have nothing to do with de War are told in leisurely digressions of ample detail.

Oblicuidad, reticencia y elusividad en la presentación –es decir, prohibición de la extensión y del detalle–, responden a lo problemático de hacer presente en el poema el fondo sobre el cual se apoya<sup>14</sup>. Así como la figura central permanece, por su centralidad misma, ausente en gran medida del primer plano del poema, así tampoco el fondo dado supuesto se transforma en algo presente en el poema. La ausencia está de nuevo en relación con la esencialidad del asunto: si la cuestión de la fuerza de Tetis sólo se menciona de pasada es porque al poema en su conjunto subyace la cuestión por la cual la claridad olímpica tiene un lado oscuro. Porque el sentido de todo cuanto se dice radica en ese fondo dejado atrás, la no-mención, la no-tematización y el no-agotamiento son solidarios del simple tener lugar el poema. Si siguiendo cierta terminología moderna volvemos a llamar (cf. apartado 1.3.2) a este transfondo «tono» o «temple de fondo» (*Grundton, Grundstimmung*), diríamos que la oscura referencia a Briareo hace sonar la *Grundstimmung* del poema sin convertirla en otra cosa, sin incluirla en el plano donde se busca el detalle y se extiende la narrativa, el plano que llamamos la «apariencia» (*Schein*) o el «carácter artístico» (*Kunstcharakter*) del poema. Por esto el modelo de análisis estructural al que pertenece dicha terminología comporta señalar que en el poema épico la «apariencia» es *naiv* mientras que el «tono de fondo» es *heroisch*, donde tener un «tono de fondo» *heroisch* es la posibilidad (y la razón) de la *Präcision und Ruhe und Bildlichkeit* de la «apariencia», es decir, la posibilidad de tener un *ausführliche, stetige, wirklichwahre Ton*<sup>15</sup> en cuanto «carácter artístico», y esto

<sup>14</sup> AUSTIN 1966, p. 411: «There is a certain direct simplicity in the narrative which hides the obliquity of the style, the style which marks the important by evading the explicit statement and glances instead on all the circumferential details».

<sup>15</sup> El tono *naiv* se define en los fragmentos de Hölderlin «Ein Wort über die Iliade» y «Über die verschiedenen Arten, zu dichten»; en éste último se hace el salto (tras un vacío en el texto) desde la descripción de caracteres a la descripción de tonos. En todo caso, la simplicidad, puntualidad, ingenuidad, la permanencia en lo acostumbrado, la determinación, el equilibrio, la claridad y la

precisamente por lo mismo que la «clara presentación» es posible ahí donde el «fuego del cielo» (también *Energie und Bewegung und Leben*) es lo originario.

Las incrustaciones son una estrategia para situar en la distancia algo que por una u otra razón no puede pertenecer sin más a la narración primaria. En las parahistorias con función paradigmática la distancia era solidaria de la producción de un espejo que hiciese visible la comunidad de estructura. En el caso de las historias no consumadas –entre ellas la de Briareo, pero también la fugaz alusión al derrocamiento de la generación de los titanes por Zeus en la historia engañosa que Hera cuenta a Afrodita para obtener sus encantos (cf. 14.200-210; 274, 279)–, la distancia se requiere en virtud de aquello mismo a lo que se pretende dar visibilidad: no una situación de la «apariencia» del poema, sino algo relacionado más bien con el «fondo» dejado atrás. Parahistorias, historias no consumadas y referencias oscuras son constitutivas de la estructura de la *Ilíada* en tanto que articulación de dos planos con dos tonos correspondientes y no intercambiables; o dicho de otro modo: hay incrustaciones precisamente porque dos planos de distinto carácter constituyen la completud del poema. Tener en cuenta estos mecanismos de distanciamiento es esencial tanto a la contemplación de la figura del poema como a la asunción de sus contenidos, de modo que decir sin más que Homero habla de Níobe significa saltarse los mecanismos y obviar que el narrador decide incrustar en el discurso de una de sus figuras una narración que habla sobre Níobe. Asumir los contenidos sin atender a los mecanismos distanciantes es abandonarse a la misma tendencia de lectura que convierte a Platón en platonismo al borrar los múltiples niveles de mediación a través de los cuales un determinado contenido es presentado en el diálogo. En la misma línea va la necesidad de reserva respecto a cualquier modo de reunir en un conjunto narrativo único eso que en el poema son sólo fugaces y oscuras referencias, cuya inclusión está además mediada por mecanismos distanciantes. Tratar de formar un complejo narrativo cronológico que explique la cuestión esencialmente no-dicha de la deuda de Zeus con Tetis es proceder contra el espíritu del poema además de malversar su consistencia y sentido<sup>16</sup>. En la *Ilíada* no hay nada parecido a una «historia de los dioses» como parte integrante del «mito»; cada alusión a un conflicto divino por el cual Zeus nunca dejará de ser deudor de algo antecedente es todo lo contrario de un elemento fijado en un complejo preexistente, homogéneo, disponible y cronológicamente ordenable. Las oscuras alusiones y las intersecciones de historias hay que entenderlas, primero, desde la contemplación de la *forma* misma del poema, lo cual tiene cier-

---

atención a lo real son las notas distintivas tanto del carácter como del tono «naturales». Estas características, resumidas en el último fragmento en la frase «Der ausführliche, stetige, wirklichwahre Ton», son a su vez captadas en el fragmento «Das lyrische dem Schein nach...» con los adjetivos «Präcision», «Ruhe» y «Bildlichkeit» (FHA 14/369).

<sup>16</sup> SLATKIN 1991, p. 14: «For a clearer understanding of Homeric poetics we need to see that the exclusion of such traditional mythological material, or its displacement into more or less oblique references (rather than overt exposition), including its subordination within digressions, is a defining principle by which the *Iliad* demarcates its subject and orients the audience toward its treatment of its themes».



tamente que ver con discernir una «apariencia» de un «tono de fondo», así como atribuir cierto tono a cada uno de los extremos; segundo, recordando que no es posible algo así como un decir cero antes del cual no habría nada, es decir, recordando que siempre ya hay otros decires y otros tejidos narrativos precedentes, cuya comprensión requiere de nosotros poner lo máximamente posible entre paréntesis la línea del tiempo y la continuidad narrativa. Algo así podría llegar a ser observación fenomenológica; lo otro quizás sólo la caza de un fantasma.

Anotábamos dos elementos a tener en cuenta en el análisis de las parahistorias: independencia y cohesión. Es el momento de decir que estos dos polos son extrapolables a la *Ilíada* en su conjunto. La independencia de las unidades narrativas incrustadas en los discursos de figuras se nota en ciertos modos de composición, entre los que citábamos la *ring-composition*, es decir, la vuelta de la narración sobre sí misma. Tal independencia tenía, sin embargo, ciertos límites, pues el sentido completo de la paranarrativa lo hay sólo por su inclusión en el conjunto de la situación narrativa primaria, es decir, por la coherencia global del poema. Estos dos aspectos son, en efecto, característicos de la estructura del poema, que tiende a producir unidades narrativas cerradas e independientes (episodios, escenas; digresiones, genealogías, catálogos...) con sentido de suyo<sup>17</sup>. No puede dejar de reaparecer la palabra «geométrico» para describir este tipo de composición que maneja unidades separadas y autónomas; no puede tampoco faltar la «parataxis» para identificar el modo de secuencia de esas unidades, ni el recuerdo de la práctica secular de los aedos durante los «siglos oscuros» previos a la composición y escritura de la *Ilíada* hacia la segunda mitad del siglo VIII a. C.. Recordemos que «geométrico» y «parataxis» pretendían describir el trato cuidado de cada cosa que dice el poema, y quizás no sea demasiado exagerado hablar de cierta tendencia a exponer cada cosa relatada como si ella fuese de suyo un pequeño poema. Teniendo en cuenta la prehistoria secular de la actividad profesional de los cantores se comprende (aunque sólo parcialmente, genéticamente) el peso poético de cada uno de los versos. Lo que aquí nos interesa es que «paratáctico» y «geométrico» son dos modos de referirse al peso, el cuidadoso engarce, la cerrazón, la autonomía de las partes y, por ello, la belleza de cada elemento que constituye el poema. Esto se relaciona con lo que a propósito de Hefesto y el arte decíamos sobre la irreductibilidad del ser griego: que cada cosa sea irreductible no significa sin más que todo a lo que se nos ocurriese llamar cosa sea lo que un griego reconociese como cosa irreductible; irreductibilidad quería decir más bien tener una figura

---

<sup>17</sup> Sobre los catálogos escribe REINHARDT 1961, p. 244, n. 1: «Kataloge brauchen nicht durch die Handlung gefordert, in der Sache begründet zu sein. Sie sind repräsentativ, bringen zur Anschauung; Namenzauber belebt die Gruppe. Sie brauchen nicht vorzubereiten, nicht späteren Zwecken zu dienen, sie bedürfen keiner anderen Rechtfertigung, sie sind an sich zu schätzen, zu genießen. [...] Um dem Achill die versprochenen Geschenke zu überbringen, versammelt Odysseus um sich sieben der jungen Helden (19.238ff.). Die angeführten sieben Namen dienen lediglich dazu, die Würde der Handlung zu erhöhen; auch von ihnen wird „kein Gebrauch gemacht“. Auf ungleich höherer Stufe gilt dasselbe vom Nereiden-katalog (18.39ff.)».

unitaria, consistente y bella, contar con eso que Aristóteles llama «unidad viviente». La irreductibilidad se observa tanto en el modo de conectar los contenidos del poema (parataxis y sello geométrico), como en sus técnicas de composición (*ring-composition*) y de modo especialmente visible (y tal vez por ello para nosotros especialmente confuso) en la vinculación de cada cosa con los dioses (cf. aquello de que algo es un regalo del dios cuando efectivamente es lo que es, cuando cumple su fin). En este sentido puede decirse que, de manera general, las historias en la historia están por todas partes, no sólo en la forma de las específicas parahistorias en discursos, sino en pequeñas digresiones sobre objetos, anécdotas y genealogías de héroes que brillan antes de desaparecer, y símiles y sueños que traen la verdad desde algún otro lado. La *Ilíada* hace aparecer la belleza a propósito de cada cosa de tal manera que en ella se cumple eso de que no sólo el conjunto, sino cada elemento, precisamente por ser historia y no elemento, es relevantemente bello.

Las unidades bellas por sí mismas son partes constitutivas de una única estructura unitaria. También Aristóteles (“Poética”, 1451a 24ss., 1459a 30ss.) alaba a Homero por haber compuesto su poema «en torno a una sola acción», bien delimitada espacial y temporalmente, la cual se «despliega» en «episodios» que son imprescindibles, es decir, episodios que no resultan de una concatenación arbitraria, sino que crecen conjuntamente con la estructura (cf. son «apropiados» o «convenientes»: οἰκεία)<sup>18</sup>. Que las marcas específicas de género y las condiciones

---

<sup>18</sup> SCHWINGE 1991, p. 499: «Ob man im Hinblick auf sie (sc. Ilias und Odysee), was in gewissem Sinn durchaus legitim ist, von Addition (bzw. additiver Reihung) oder Parataxe von Szenen spricht, es wollen einem die erzählerischen Einzelstücke einfach nicht als wirklich unzusammenhängend und beliebig austauschbar erscheinen». Cf. HEUBECK 1958, p. 126, sobre la relación «todo-parte» en la estructura de la *Ilíada*, así como el papel de la «técnica de escenas» en la cohesión del todo y las partes: «Die addierbaren, vertauschbaren und auswechselbaren Bauglieder des alten Epos sind zu etwas völlig Neuem umgeschaffen; sie sind zu integrierenden Bauteilen des Großepos, zu lebendigen Gliedern eines lebendigen Ganzen geworden – Gliedern, die sich nicht mehr amputieren, nicht mehr beliebig versetzen, vertauschen oder vermehren ließen. Diese Metamorphose der vorhomerischen „Kettenglieder“ zu neuen Gebilden, deren ganzes Wesen in einer einzigartigen, nur für Homer charakteristischen Synthese von Eigenleben und Funktion aufgeht, steht in einem innerlich notwendigen Zusammenhang mit dem Übergang von mündlicher zu schriftlicher Epik», pp. 129s.: «Die von der Kritik oft beanstandete Disharmonie zwischen Einzelbild und Gesamtablauf, zwischen der Fülle des Akzessorischen oder als akzessorisch Empfundenes und dem Gerüst des unabdingbar Notwendigen und Konstitutiven, zwischen der relativen Selbständigkeit und dem unbestreitbaren Eigenleben der Teile einerseits und den Ansprüchen des Ganzen auf die Funktionsaufgabe dieser Teile andererseits – diese Disproportion ist nicht das Ergebnis nachträglichen Stückens, Verfugens und Ineinanderschiebens, dessen Genesis man mit dem Mitteln der Analyse zu Leibe rücken kann, sie ist vielmehr das Ergebnis der Grenzsituation, in die das Epos durch die Tat Homers gestellt ist». Cf. también SCHADEWALDT 1966, pp. 72s., sobre el carácter cerrado y, sin embargo, la carencia de inteligibilidad total y autónoma del canto 11: «Ein geschlossenes Ganzes ist die  $\Lambda$ -Schlacht, kein Bruchstück, gegen das rohe Gewalt sich verging. Allein, dieses formal vollkommene Ganze ist doch kein solches, das für sich allein da sein kann, das auf sich selber steht. Es ist unvollkommen

especiales del surgimiento de la *Íliada* nos impidan ver esa unidad no quiere decir que en ella no haya una estructura unitaria; la unidad es de hecho lo mismo que su belleza, así como el fundamento por el cual Aristóteles compara su estructura con la de un «animal viviente», algo que también hace para explicar en qué sentido es unitaria una tragedia. Interesa conectar las palabras que Aristóteles emplea para decir «estructura» con todo lo que hemos dicho en relación al reconocimiento del ser de la cosa en el saber-hacer del artesano o, lo que es lo mismo, con el aparecer enfáticamente la cosa en la visión del que relevantemente *ve*. Latacz (1991: 382) escribe a propósito de esta conexión:

In der 'Poetik' hat Aristoteles ‚Struktur‘ hauptsächlich mittels der griechischen Wörter σύνταξις und σύνθεσις ausgedrückt, häufig in Kombination mit dem Genitiv-Attribut τῶν πραγμάτων (‚Die Zusammenfügung der Handlungseinheiten‘), verbal auch in der Form συνιστάναι τὰ μέρη (τοῦ ἐνὸς καὶ ὅλου). Die Verwendung dieser Bild-Ebene des ‚Setzens‘, ‚Zusammensetzens‘ war damals durchaus nicht neu. Sie war seit langem vorbereitet durch dichtungstheoretische Reflexionen der Dichter selbst (...). Neben dieser in allen Sprachen naheliegenden Metapher aus dem Bereich des handwerklichen Fertigen – speziell des Mauerns, Bauens, Zimmerns (*struere, construere, structio, constructio, structura*; τιθέναι, συντιθέναι, ἰστάναι, συνιστάναι, πυργοῦν, ἰδρύσασθαι, ἀραρίσκειν, ἀρμόζειν, τεκταίνεσθαι; *fügen, bauen, aufbauen, Aufbau, Bauformen* usw.) – steht im Griechischen (ähnlich im Lateinischen, z. B. *lucidus ordo* Hor. a. P. 41: ‚durchsichtige Anordnung‘) seit altersher eine Übertragung aus dem Bereich des Militärischen: es handelt sich um die Begriffsfamilie κόσμος, κοσμεῖν. Obwohl die mit diesen Wörtern ausgedrückte spezielle Begrifflichkeit für das Selbstverständnis Homers als Dichter von Großstrukturen eine entscheidende Rolle spielt, ist sie bisher in der Forschung kaum ausgewertet worden. Das Versäumte soll im folgenden nachgeholt werden.

La estructura de una cosa es su reunión interna, su ensamble, su trabazón: σύνθεσις (verbal συντίθημι). La écfrasis del escudo describe a Hefesto «poniendo» (ἐτίθει: verso 541) la tierra y el viñedo de oro. «Poner juntas las partes» (συνιστάναι τὰ μέρη) de una cosa es «ordenarla» (κοσμεῖν), reconocer su «orden interno» (κόσμος): su ser, su belleza. A la vez, el «poner juntas las cosas» (σύνθεσις τῶν πραγμάτων) constituye la auténtica tarea del poema. Latacz recoge un ejemplo que evidencia este «traslado de lo artesanal a lo poético»: So-

---

seinem Wesen nach, so wie ein Vorbau zu gleicher Zeit ein geschlossenes Ganzes und doch eben nur dienendes Glied des Bezirkes ist, zu dem er den Zugang gibt [...] Und die Größe der Dichters war es, dem Gesang die tiefe Schönheit zu verleihen, die ihm aus seiner Aufgabe im Ganzen der *Ilias* erwuchs und sich doch nicht in dieser Aufgabe erschöpft»; y también p. 160: «Und während das selbständige ‚Einzelgedicht‘ im Wesen von der ‚Episode‘ des Großepos verschieden ist, greifen Gesamtplan und Episoden-Technik im Gefüge des Epos notwendig ineinander».

lón habría caracterizado sus decires como «poner un orden de palabras» (frg. 2, 2: κόσμος ἐπέων θέμενος)<sup>19</sup>. Por todo lo dicho en el apartado 4.2, el desplazamiento en el uso del complejo semántico «poner, componer; orden, estructura» en relación a la «poesía» no es sino el desplazamiento subyacente a que haya un sabio o artesano que se ocupe no de un ámbito particular de cosas, sino de algo así como el todo en el que cada cosa es cosa, es decir, el desplazamiento del saber-hacer de Hefesto y del poeta desde el paradigmático saber del carpintero o el navegante. Hemos apuntado a la gravedad de este desplazamiento aludiendo a un hacer aparecer no el ser o la estructura de esta o aquella cosa particular, sino el ser, el ajuste, la estructura de las cosas en general, el «orden» a secas, algo que a su vez relacionábamos con la necesaria ambigüedad de la *mimesis*, ambigüedad por la cual el problemático hacer-aparecer (*poiêîn*) el ser mismo tenía que ser necesariamente la comparencia del no-ser: en el aparecer mimético las cosas eran-y-no-eran las cosas; por lo mismo, la obra (*érgon*) se entregaba en todo caso a un fondo impenetrable, la presencia lograda era inagotable, es decir, se substraía en una profundidad (cf. apartado 4.3). La gravedad de la pretensión mimética la anota Aristóteles localizando eso que distingue a todo decir logrado: la *Ilíada* y la *Odisea* son logros poéticos por concentrarse en y poner de manifiesto una sola estructura o un único orden interno, es decir, por hacer comparecer la reunión o articulación de «las cosas» (*tâ prágmata*), que, en efecto, el poema «pone» y «compone» en el sentido de que las lleva a presencia (*poiêî*). Estas conexiones refuerzan el hecho de que observar la estructura de la *Ilíada* es verdadera tarea hermenéutica y no proyección retrospectiva de uno de nuestros conceptos: es la propia *Ilíada* la que nos obliga a hablar de estructura y reconocer una estructura (cf. LATACZ 1991: 387); y, como no hay estructura sin estructurante, la unidad de la *Ilíada* misma nos obliga a reconocer (sin que esto implique decir nada sobre la persona de Homero) la unidad de la instancia poética de la *Ilíada*, cuya retracción justificaba los elogios en Aristóteles.

La correspondencia entre las unidades bellas por sí mismas y la unidad de estructura tiene que ver con el fenómeno de la incrustación de relatos secundarios en la medida en que es la unidad de estructura, el girar el poema «en torno a una sola acción», lo que obliga unas veces a situar fuera y otras a renunciar a la narración de cosas que no pertenecen sin más a la estructura de la acción principal<sup>20</sup>. Las historias incrustadas resultan esenciales para incluir en la narración de la «cólera de Aquiles» todo aquello que no forma parte imprescindible de la estructura de la sola acción, como alusiones a sucesos de los orígenes de la guerra (cf. por ejemplo, la narración de Odiseo sobre el portento en Áulide en el canto segundo), excursos sobre figuras como Heracles<sup>21</sup> o la más compleja referencia a la historia de Meleagro; mucho más difícil sería explicar por qué sucesos esenciales como la

<sup>19</sup> También Parménides (B 8, 52) llama al decir de la diosa (al que indistintamente se refiere como *mûthos* y *lógos*) un orden de palabras: κόσμος ἐμῶν ἐπέων.

<sup>20</sup> AUSTIN 1966, p. 406.

<sup>21</sup> SCHWINGE 1991, p. 497; TREU 1968, pp. 20/24; GAISSER 1969, p. 2.

caída de Troya o la muerte de Aquiles, pero también la deuda de Zeus con Tetis o el rapto de Helena, son temas esencialmente no elaborados, esencialmente no presentables. Veíamos que la necesidad de las parahistorias era tanto más urgente cuando no sólo se pretendía incluir algo exterior a la propia unidad temática del poema, sino cuando se buscaba mostrar el fondo de sentido del poema, es decir, el fondo que acudiendo a cierta terminología de Hölderlin llamábamos la *Grundstimmung* del *épos*. La estructura de la *Ilíada* es así lo mismo que según esa terminología se reconoce como el «espíritu» (*Geist*) del poema: aquello que media entre la «apariencia» y el «temple de fondo», aquello por lo cual en el poema épico la «individualidad del carácter» explica el «tono natural» y la «moderación», o dicho de otro modo, aquello por lo cual la «posición firme» del poema es el «individuo». El «espíritu» es la mediación por la que todo recibe su sentido, de ahí que le sea tan necesario al poeta cierta retracción, y al héroe (el «individuo») cierta ausencia de la «apariencia» del poema («Über die verschiedenen Arten, zu dichten», FHA 14/132):

Hätte Homer seinen entzündbaren Achill nicht so zärtlich sorgfältig dem Getümmel entrückt, wir würden den Göttersohn kaum noch von dem Elemente unterscheiden, das ihm umgiebt, und nur, wo wir ihn ruhig im Zelten finden, wie er mit der Leier sein Herz erfreut und Siegsthaten der Männer singt, indessen sein Patroklos gegenüber sitzt und schweigend harret, bis er den Gesang vollendet, hier nur haben wir den Jüngling recht vor Augen.

Homero consigue mantener puro el «entre» de los extremos en tanto que aparta al centro de la mirada, es decir, no aparta la mirada del centro (en los fragmentos sobre Aquiles se dice explícitamente que Homero ha colocado al joven «en el centro»), sino que la mantiene constantemente sobre él al retirarlo del foco simple de la visión; sólo así consigue persistir en la justa tensión de lo contradictorio, en la disolución de la disonancia. Justo antes dice el texto de Hölderlin:

er (sc. der Künstler) müßte sich einen festen Standpunct wählen, und dieser ist jezt das Individuum, der Charakter seines Helden, so wie er durch Natur und Bildung ein bestimmtes eignes Daseyn, eine Wirklichkeit gewonnen hat. Aber eben diese Individualität des Charakters geht nothwendiger weise in Extremen verloren.

En otras palabras: porque de lo que se trata es ante todo de la *unidad* de estructura, de persistir y sostenerse (*halten, verweilen*) en el *espíritu* del poema, por eso el épico es «tan absolutamente moderado». Si el «Hauptpunct» del poema es la «individualidad», la «realidad» (*Wirklichkeit*) y la «existencia determinada del carácter», el poeta debe cuidar extremadamente lo otro, esto es: la clara y tranquila presencia de cada cosa, la «ingenuidad». La ausencia de Aquiles coincide así

no sólo con la presencia del mundo en su detalle (recordemos lo dicho sobre la vida en el escudo), sino también con la posibilidad de distinguir lo específico y esencial de su figura (a saber: el constituir la «posición firme» del poeta), distinción posible si el poeta lo «deja (a la vez) retraerse» (FHA 14/81). Si Aquiles representa en cierto modo la unidad de la estructura de la *Ilíada*, si «todo parte preminentemente del héroe y de nuevo retorna a él» (FHA 14/131), si todo lo demás, caracteres y situaciones, se dirige a los momentos «wo er in seiner höchsten Individualität auftritt», entonces Aquiles tiene que desaparecer precisamente para que su «individualidad» (su «espíritu») «se comunique» a todo lo que le rodea, es decir: sólo si Aquiles *no*-está puede, en efecto, estar en todas partes.

### 5.3 Distanciamientos internos: alusión al diálogo platónico

Cuando no se trata de hacer sonar el umbral del día y la noche, ni de hacer comparecer en su ocultamiento el «lo mismo» «uno y común» en el que consiste la clara presencia óptica, sino también de pensarlo, ha de ocurrir en principio algo parecido a lo siguiente: teniendo en cuenta que tematizar o pensar o hablar expresamente de algo comporta inevitablemente que el algo en cuestión se quede de alguna forma en vilo, en suspenso, comporta que de algún modo se interrumpa o paralice su tranquila presencia –la cual radica precisamente en la atematicidad, en la posibilidad de servirse de ello sin prestarle expresa atención–, el pensador que emprenda el intento de escuchar o atender o plegarse enfáticamente a lo «uno y común» ha de elaborar estrategias que permitan un pensar que sea a la vez la frustración del dejar en vilo, es decir, estrategias que muestren la imposibilidad o peligrosidad de dejar en vilo precisamente eso cuyo estatuto es el de «uno y común»; el pensador tiene, por tanto, que trabajar contra sí mismo, poner constante freno a su dinámica interna, freno por el cual, sin embargo, puede decirse que el pensador se pliega en efecto a «lo mismo» «uno y común». Por otro lado, hemos visto algunas estrategias narrativas de la *Iliada* que funcionan en provecho de un buscado situar en la distancia; veámos también que posibilidades de distanciamiento más o menos inocentes cohabitaban con posibilidades más extremas y significativas en relación a la estructura unitaria del poema, en la cual profundizamos recurriendo a cierta terminología de Hölderlin. Alertamos además frente a una interpretación de mecanismos distanciantes del tipo «en tiempos antiguos», «antes» (πάλαι, πρόσθεν, cf. por ejemplo 9.524, 527), en términos cronológicos modernos, optando por describirlos como modos a través de los cuales se constituye un «fuera» que arroja determinada luz sobre el «dentro» de la situación narrativa del caso (es decir, lo remoto distante orienta la situación del caso). Dijimos a propósito de qué podía subyacer al hecho de presentar una historia como «muchas veces oída» o «ya sabida» que la ubicación en el pasado no era apelación a algún tipo de situación efectiva, como si de hecho alguna vez esa historia hubiese sido materialmente dicha en algún otro lugar, sino que más bien concordaba con el carácter siempre ya supuesto del contenido introducido por el «muchas veces», el cual estaba ahí precisamente para enfatizar la esencial anterioridad del contenido, anterioridad que hacía necesario el encuadre distanciante de la historia<sup>22</sup>. Vimos también que la écfrasis podía en ocasiones actuar como un recurso para producir distanciamiento, con la especialidad de que ella introduce no un relato, sino una

<sup>22</sup> Describir la alusión a Briareo como una analepsis externa, atendiendo a su definición narratológica estándar (cf. p. e. DE JONG, NÜNLIST 2004, p. XV), podría prestarse a malentendidos o, al menos, oscurecer la cuestión de la no factualidad de la historia aludida. Por otro lado, enfatizar el origen remoto de una historia es un recurso distanciante homérico conservado y modificado por Píndaro tanto como por Platón que debe ser tenido en cuenta siempre y cuando pretendamos interpretar seriamente qué es lo que dicen tanto Píndaro como Platón, cf. PFEIJFFER 2004, p. 221.

obra de arte en su condición de obra de arte (cf. *mímesis*); también anotamos que las posibilidades de este recurso son llevadas al extremo en la écfrasis del escudo de Aquiles, que asociábamos por ello con el fenómeno de la distancia interna (o también: un *metá* interior al relato), y sobre la cual todavía tendremos cosas que decir.

Estos mecanismos narrativos enraizados en Homero se preservan en la historia del decir griego, si bien no se dejan nunca intactos, sino que se los transforma en consonancia con el género poético del que se trate, de manera que cuando, por ejemplo, Píndaro da al comienzo de una oda la forma de un símil homérico, el símil no sólo hace notar el transfondo poético del *mélos*, es decir, el «estar primero» el *épos*, sino que expresa aquello por lo cual el *mélos* no es *épos*, es decir, enfatiza la distancia de Píndaro frente a Homero al preservar modificando uno de sus recursos poéticos más característicos. Como es sabido, el símil es uno de los más especiales recursos de distanciamiento en el diálogo platónico; también en él se trata del símil que acompaña a la poesía desde Homero, así como de las posibilidades internas de tal recurso poético; sin embargo, el modo peculiar de su presencia en el constructo del decir platónico requiere explicaciones separadas ya no sólo sobre qué pasa en Homero con los símiles, sino principalmente sobre qué pasa en el diálogo para que el símil homérico se introduzca en él de una manera y con una función específicamente platónicas. Antes de aproximarnos brevemente a la cuestión de qué posibilidades inherentes al símil están detrás de la apropiación de este recurso por parte de algunos dicentes relevantes griegos tenemos que aclarar ciertas marcas exclusivas del diálogo.

Es recurrente empezar una discusión sobre Platón anotando que en los diálogos todo aparece mediado por la voz de alguno de los personajes, o que el narrador no dice nada en propia voz<sup>23</sup>. Con esto se quiere decir no tanto que el «autor» no está (algo irrelevante desde el punto de vista del análisis estructural), sino que más bien se hace referencia al hecho de que en el diálogo ningún contenido puede ser atribuido a un narrador primario, es decir, al hecho de que desde el principio falta la voz propia de un narrador cuya presencia es, sin embargo, inseparable de cualquier tipo de construcción poética<sup>24</sup> y, por tanto, tiene que estar también de algún modo en el diálogo, aunque este modo sea precisamente el no-estar. En el apartado 4.1.1 decíamos que tanto Aristóteles como Platón detectaban a propósito del *épos* homéricos un doble proceder poético: fuese *mímesis* o *dihégesis* la palabra que designase la poesía en general, en ésta eran distinguibles dos modos de presentar los acontecimientos según la presencia de una o más voces narrativas: las «partes entre discursos» eran exposición del poeta: *dihégesis* «simple» en la que el narrador no «llegaba a ser otro»; los discursos, en cambio, eran exposición compleja: el narrador exponía, pero «llegando a ser otro», es decir, integrando en el nivel de la *dihégesis* «simple» otra voz e instaurando así el plano de lo que en aquel lugar de “La república” era caracterizado mediante la palabra

<sup>23</sup> MORGAN 2004, p. 359.

<sup>24</sup> DE JONG 2004b, pp. 1s..



*mímesis*. Texto de narrador y texto de figuras (*dihégesis* «simple» y *mímesis*) constituyen, por tanto, las dos situaciones narrativas básicas del *épos*. Sobre esta base pueden producirse ulteriores complicaciones, por ejemplo cuando un texto de figura incluye en su interior una narración; entonces decimos que la figura que habla es un narrador secundario, «externo» cuando no ha presenciado o participado él mismo en los acontecimientos que relata, e «interno» cuando ha sido protagonista o testigo de lo presentado por esa narración. En el paradigma de Meleagro, Fénix era un narrador secundario externo, pues no había presenciado ni participado en los acontecimientos en torno a Calidón; las largas narraciones de Néstor sobre su juventud son ejemplos de un narrador secundario interno; en la historia de Briareo Aquiles alude a Tetis como la narradora interna que en las casas del padre habría relatado «muchas veces» la historia que él sin embargo no relata, sino a la que sólo alude (quien decidiese considerarlo como un narrador secundario externo tendría por de pronto que señalar al menos que trata de un narrador problemático). La situación narrativa fundamental en los diálogos de Platón es el texto de figura, es decir, eso que hemos llamado *mímesis* o *dihégesis* compleja: el narrador primario no dice nada por sí mismo, sino que todo en el diálogo es dicho a través de las voces de determinadas figuras que pueden llegar a convertirse en narradores secundarios que pueden a su vez evocar las historias de otros narradores secundarios, externos o internos, que a su vez pueden incrustar o no en su narración la voz de otros narradores, de modo que aquello que se dice queda ubicado en un complejo de narrativas incrustadas cuyo efecto es sin duda un cada vez mayor distanciamiento en función de una cada vez mayor escala de mediaciones. El esquema de las sucesivas incrustaciones puede recorrer, teniendo como punto de apoyo el primer narrador secundario, los varios narradores secundarios externos sucesivamente encadenados hasta llegar a un presunto narrador secundario interno, es decir, a uno que efectivamente había presenciado la historia que unos han ido contando a otros haciendo eco de lo que otro había dicho o presenciado. Algo así ocurre en el encuadre de “El banquete”<sup>25</sup>. La radicalidad de estos distanciamientos internos al diálogo aumenta en la medida en que a las narrativas incrustadas, ya por sí distanciantes, se les añade el factor de la sospecha y la duda: el narrador secundario pone en duda al narrador secundario que le precede, a la vez que menciona omisiones y parciales olvidos. En la cadena «haber escuchado algo por

<sup>25</sup> MORGAN 2004, pp. 364s., LÉTOUBLON 1983, pp. 29ss.. El diálogo está vehiculado por las palabras de Apolodoro a un narrador desconocido acerca de su reciente encuentro con Glauco (que ya sabía del tema por Fenice) y el relato que a éste ha contado. Apolodoro mismo conoce el contenido de tal relato por Aristodemo, quien había acompañado a Sócrates al pretérito banquete en casa de Agatón. Éste es, pues, el primer enmarque distanciante de los posteriores discursos para encomiar a *éros* (son, por tanto, discursos sobre un acontecimiento pretérito narrados por Aristodemo a, entre otros, Apolodoro, que a su vez los narra ahora, si bien oblicuamente). En el interior de este encuadre distanciante se sitúa otro sobredistanciamiento: cuando llega su turno, Sócrates no sostiene un discurso propio, sino que se pone a contar el que una vez escuchó de una presunta Diotima de Mantinea, por lo que el discurso de ésta –y, así, el centro de gravedad del diálogo– resulta afectado por múltiples mecanismos distanciantes.

parte de alguien» la problematización del relato va en aumento a la par que se acumulan los narradores. La *mímesis* (y con ella la ambigüedad) es así extrema: cada narrador pretende hablar *como* el narrador superior en la escala habría en efecto hablado; pero: tan extrema es la *mímesis* que en cierta manera se anula.

En la medida en que no hay propiamente texto de narrador, los distanciamientos introducidos, entre otras cosas, por la incrustación sucesiva de narrativas, por eso de las «muñecas dentro de muñecas»<sup>26</sup>, se produce sobre la base de algo que ya es de por sí una distancia, a saber, la distancia dialógica. Son, pues, «sobredistanciamientos intradialógicos»<sup>27</sup> que explotan las posibilidades inherentes al principio «el narrador primario no dice nada», es decir, que juegan con que la situación de partida es ya en sí misma un desdoblamiento y una mediación. En los diálogos no hay un nivel 1 (no vemos la última muñeca), como sí ocurre en la *Iliada*; todo está en el marco del nivel 2, con la importante peculiaridad frente a la tragedia y la comedia de que ese nivel 2 lo hay no para ser ejecutado según las indicaciones de un poeta que dispone, sino para ser leído, por lo que no hay lugar para indicaciones del tipo gesto y movimiento que evidencien en cierto grado la presencia de un narrador primario. Otra diferencia, esta vez frente a la comedia, es que el nivel 2 del diálogo platónico deja atrás no sólo al narrador primario, sino también a los narratarios primarios (que por eso se los llama narrador y narratario «cubiertos»)<sup>28</sup>, es decir, a los lectores del diálogo; la comedia sí incluye apelaciones explícitas a los espectadores (apóstrofes a los narratarios), y también el *épos* contenía ciertos elementos que indirectamente delataban en el texto la presencia de los receptores del poema. En el diálogo, en cambio, tanto el narrador como el narratario quedan siempre más allá.

Acabamos de aludir a las posibilidades inherentes al símil en virtud de las cuales dicentes posthoméricos podían reinventarlo para la estructura de su decir. Recordemos (cf. apartado 1.2.2) que un símil homérico consiste en la articulación de una imagen compleja a propósito de algo perteneciente al relato principal; las expresiones «así como» o «como cuando» señalan que se va a introducir algo de fuera, es decir, marcan el comienzo de una distancia frente al plano básico del relato. La imagen describe en extensión y detalle una secuencia de elementos siguiendo algún tipo de esquema, mientras que la cosa de la cual la imagen es imagen a menudo aparece meramente indicada o cuanto más poco elaborada, pues el sentido del símil es precisamente que la cosa que presenta el «así» quede definida por cuanto comparte la estructura que articula la imagen. Decimos que entre las dos partes constitutivas del símil se da efectivamente una relación comparativa en vistas a la comunidad de estructura (el isomorfismo) sin la cual no podría perci-

<sup>26</sup> HGK, *Prolegomena*, p. 169.

<sup>27</sup> MARTÍNEZ MARZOA 1996, especialmente pp. 47/63.

<sup>28</sup> Hemos presentado razones que permiten reconocer en el narrador homérico un cierto grado de «overt narrator»: «(sc. overt narrators) who refer to themselves and their activity» (DE JONG, NÜNLIST 2004, p. XVII) que no es, naturalmente, el grado de apertura y autorreferencia de las odas de Píndaro.

birse la semejanza o la coincidencia que el símil resalta. El recurso del símil (re- recordemos: una de las cristalizaciones del decir excelente) sirve así para presentar mediatamente una cosa, para decir sobre ella algo sin a la vez decir algo sobre ella; para hacerla comparecer como ella misma en tanto que es semejante a otra cosa. Cuando se ilustra el estrépito de los hombres que se reúnen en la asamblea mediante la descripción de la salida tumultuosa de las abejas de una roca (2.87ss.), sobre el carácter interno de ese ejército se dice indirectamente algo que el narrador tal vez no diría refiriéndose a él sin más. El símil sirve así para mostrar sin decir algo sobre algo, esto es, funciona como un recurso distanciante frente a la mención directa. El poeta muestra aquello que no dice sobre la masa del ejército en una cadena de símiles a través de la cual se hace perceptible el significado de fondo de la escena de la llamada «prueba» de Agamenón, a saber: la inconsistencia interna de la masa, pero somos nosotros quienes lo decimos en estos términos, no el poeta. En la propia forma del símil está supuesto el que éste es un recurso específicamente poético que permite hablar de algo sin a la vez hablar de ello, es decir, él mismo comporta el reconocimiento de que se está hablando en efecto de ese algo. Que el símil es un recurso para mostrar sin decir está, por tanto, en la propia forma del símil, en la propia articulación «como cuando-así», de manera que la presencia misma del símil nos alerta de que se está poniendo en marcha de un recurso de distanciamiento.

Lo específico del empleo del símil por Platón es, primero, que aquello de lo cual la imagen es imagen, aquello que resulta distanciado a través del símil, es en sí mismo ya un distanciado, es decir, está afectado por esos «sobredistanciamientos intradialógicos» mediante los cuales a la distancia inherente al diálogo se le suma otro marco distanciante dentro del cual se narra algo así como una historia, que, precisamente por estar afectada por la doble distancia, puede ser narrada con cierta libertad de inadecuación, pues el corregimiento de la inadecuación está dado por la propia ubicación en el interior de los marcos distanciantes; segundo, lo especial del recurso distanciante del símil es que él mismo hace notar la distancia, es decir, él mismo exhibe que estamos alejándonos de la cosa para poder decir algo de ella, y precisamente algo que, como en el caso del símil homérico, tal vez no podría ser dicho de otro modo que mediante la refracción comparativa del símil. ¿En qué radica en el caso del diálogo platónico la necesidad de recursos distanciantes? En Homero veíamos que enmarcar algo en una distancia tenía que ver con la naturaleza misma de lo enmarcado: la deuda de Zeus con Tetis era una de esas cuestiones siempre ya supuestas que no podían formar parte del *Schein* del poema; con el «muchas veces oída» se enfatizaba el carácter ya supuesto, y la elusividad de la referencia no hacía sino sugerir que algo es esencialmente forzado cada vez que uno pretende aludir a la pretérita deuda de Zeus con Tetis. Así, los enmarques son necesarios cada vez que el poema tiende a mencionar su propio fondo de sentido, fondo que suena y tiene lugar a lo largo del poema en cuanto fondo siempre ya supuesto, es decir, tiene lugar dejando paso a la presentación clara y moderada de las cosas que, en efecto, excluye tematizar algo así como la relación Zeus-Tetis. Por lo mismo, la «prehistoria» de los dioses no aparece en la

*Iliada* nada más que en oscuros trazos; por esto también la fuga de Helena y el juicio de Paris sólo en elípticas referencias y a través de especiales estrategias narrativas emergen en el primer plano del poema. Presuposiciones tan graves y decisivas no son tematizadas porque, de algún modo, lo determinan todo, y – recordemos – lo central es siempre a la vez lo ausente; con esto conectaba también la dualidad de planos en la estructura del poema y la presencia de ciertas estrategias narrativas que median entre ambos.

También ahí cuando la trama, la secuencia misma de los contenidos o el acontecimiento mismo del poema, son proyectados en cuanto tales dentro del propio poema, ciertos mecanismos distanciantes afectan a la inclusión de tal manera que ellos no tengan lugar en el mismo nivel que los demás contenidos: el paradigma de Meleagro, incrustado como historia en el discurso de Fénix, representaba indirectamente la trama entera del poema. Por otro lado, la mención de la increíble deuda de Zeus con Tetis quedaba desplazada a una remota historia escuchada muchas veces que ni siquiera se vuelve a contar; también la mención de la guerra en Troya, el bastidor del poema, aparecía incrustada en la écfrasis de la tela de Helena, cuya figura era sintomática de cierta dimensión siempre dejada atrás que la conecta con *éros* y la belleza. No de otra manera coincide la presencia del marco distanciante con la naturaleza de la distancia en el diálogo platónico: la historia inadecuada de la que la imagen desplegada en el símil es imagen tiene que ser a su vez un distanciado en cuanto que el diálogo se entrega a su «vocación metadialógica»<sup>29</sup>, es decir, cada vez que dentro del diálogo se busca decir eso que en el diálogo no se dice porque simplemente acontece, a saber: la cuestión ontológica, la diferencia *eîdos*-cosa. La historia inadecuada es un recurso para sobredistanciar lo metadialógico de modo que la marcha del diálogo no se desbarate, sino que continúe haciendo acontecer aquello que hace acontecer. Los recursos sobredistanciantes, entre ellos la incrustación sucesiva de relatos en relatos (cajas en cajas, muñecas en muñecas), son un modo de mostrar el sentido del diálogo sin por ello anularlo, son, por tanto, una manera de mostrar aquello que no se dice precisamente porque es lo que está ya aconteciendo: un modo de incluir lo metadialógico sin por ello colapsar la marcha del diálogo, un modo de articular un decir que es a la vez un decir ontológico. En otras palabras: la *forma* del diálogo es coherente con que en Grecia la cosa todavía sea consistente, todavía contenga en sí la cuestión ontológica, es decir, la divinidad que frustra cada intento de fijar positivamente el *eîdos*; de ahí que la *forma*, es decir, la distancia (y distancias), no sea sino el *contenido* mismo del diálogo: el saber dialógico o dialéctico.

Desde estas consideraciones debería plantearse un análisis serio de ciertas estrategias de distanciamiento y refracción que han conducido a algunos intérpretes a hablar de algo así como un «pudor» sáfico, pues, como acabamos de ver fugazmente a propósito de Platón, comprender las marcas «formales» de un decir es lo mismo que comprender el asunto del que tal decir se ocupa. Intentaremos una aproximación a estas estrategias distanciantes en apartados posteriores.

<sup>29</sup> MARTÍNEZ MARZOA 1995, pp. 102/109, MARTÍNEZ MARZOA 1996, pp. 62s..

#### 5.4 Apunte sobre la belleza de las historias secundarias

Nos hemos referido a la estructura unitaria de la *Ilíada*, donde estructura era lo mismo que síntesis, sistema, composición, es decir, la «sola acción» bien delimitada y siempre mantenida ante los ojos aun cuando historias de otro tipo extiendan la narrativa en otras direcciones. Desde este punto de vista decimos que a la «sola acción» que determina la estructura del poema se subordina funcionalmente cada una de sus partes, reconociendo un posible elemento «hipotáctico» precisamente en su «novedoso» planteamiento unitario (cf. REICHEL 1990: 151). Suele suponerse que la *Ilíada* se distingue por su estructura de sus predecesores poéticos, que probablemente componían oralmente en hexámetros dactílicos unidades de mayor o menor extensión sobre distintos temas, pero que –suponemos– no habrían tenido una unidad estructural con el grado de complejidad que observamos en la *Ilíada*<sup>30</sup>. Podemos decir que el planteamiento de la *Ilíada* es unitario en la medida en que la unidad de la «sola acción» es aquello que el poema hace propiamente acontecer, es decir, la sola acción determina el camino del poema. Cómo es la unidad del poema ha de explicarlo un análisis estructural del mismo, el cual debe tener en cuenta la manera según la cual el «todo» está presente en cada una de las «partes», o, lo que es lo mismo, cómo teniendo por tema un único episodio claramente acotado la *Ilíada* se las arregla para ser un gran poema que, desplegando la «sola acción» en episodios mediante determinadas técnicas narrativas, versa sobre la entera guerra frente a Troya.

Recordemos que el presupuesto tejido narrativo, dado por conocido, que subyace a la *Ilíada* emergiendo ocasionalmente en parahistorias, digresiones o referencias oscuras –que en efecto tienen que ver con su enraizamiento en la tradición prehomérica de composición poética oral– no debe pensarse como un tejido canonizado, fijo e inmóvil<sup>31</sup> (de ahí que tampoco quepa hablar de manera estricta de poemas «más viejos» «conservados» en la *Ilíada*), sino como un repertorio fluctuante de decires previos cuyo dominio forma parte de la competencia profesional del aedo tanto como el dominio del sistema de fórmulas o la competencia en el habla de género. Además de la explicación genética de la presencia de otros tejidos narrativos en la *Ilíada* hemos hablado de la función estructural, sincrónica, de la incrustación de las historias –función a la que pertenece la narración de un relato familiar desde el espíritu de la situación del caso–, a la vez que señalábamos su carácter de unidades cerradas y con significado de suyo. Así, las historias secundarias nos muestran algo más sobre el sello geométrico de la *Ilíada*: cuando dijimos que en el pequeño trozo se hacía presente lo mismo que en el todo, cuando sugerimos en el paradigma de Meleagro el todo está en la parte, ello no quería

<sup>30</sup> Cf. HEUBECK 1974 y 1958, sobre la *Ilíada* como un nuevo tipo de *épos*, cf. apartado 1.3, sobre la unidad de la estructura de la acción de la *Ilíada* y la *Odisea* frente a la unidad externa de otros poemas épicos en referencia a la “Poética” de Aristóteles.

<sup>31</sup> DNP s.v. *Mythos* I, A.

decir sino que el decir excelente dice cada cosa de tal manera que en las pequeñas unidades se ve lo mismo que en la gran unidad que es el poema; que la belleza es la misma en ambos casos. ¿Qué quiere entonces decir que la trama de la *Ilíada* está sugerida a pequeña escala en el paradigma de Meleagro? La trama del poema es un tramo estructural con un movimiento concreto, y precisamente esto porta lo que podríamos llamar el «significado» del poema; el significado ha de estar en la parte tanto como en el todo, ha de estar en cada detalle, si bien no siempre resulta inmediatamente visible. La frase de Welcker citada por Schadewaldt (1966: 141s.) apuntando algo así como que la belleza de la *Ilíada* se hace completamente comprensible en la narración de Meleagro no dice sino que en la narración de Meleagro el poema proyecta una visión global sobre sí mismo, que ahí tiene lugar una *mise en abyme*, y que con *mise en abyme* interpretamos algo más que un mero recurso formal en sentido restrictivo, algo muy concreto que tiene que ver con el modo de visión peculiarmente griega. Eso de que el «todo» está en cada una de las «partes» se relaciona con lo que hemos dicho a propósito de la parataxis, así como con la irreductibilidad de cada cosa, su ser y belleza irreductibles. El poema es un mundo completo, y así como en el mundo están en cada cosa cielo y tierra reflejados, presupuestos, así como en el hecho de que la cosa sea está supuesto el albergarse el ser en la tranquila presencia de la cosa, con lo que este albergar nos dice de su carácter inquietante y de su irreductibilidad, así en cada pequeña narración está también el mundo entero del poema. Los tramos no son, pues, tramos, sino unidades completas. Por eso cuesta poco ver la belleza de la *Ilíada* en la sola pieza sobre Meleagro, no sólo porque ahí se refleja el todo de manera más visible, sino porque es verdad que ahí hay belleza, y que es esencial que haya belleza. Por otro lado, el carácter de espejo de la historia Meleagro concuerda con su posición en la estructura del canto noveno: la historia se localiza en el punto nuclear, en el centro del tríptico de discursos, es, por tanto, el centro espejo del todo, lo más íntimo que no muestra ya esto o aquello, sino algo relacionado con el poema en su conjunto. Esto guarda una cierta relación con los mecanismos distanciantes en la estructura del diálogo platónico, así como con todo lo que hemos dicho a propósito de la oblicuidad y atematicidad de ciertos asuntos que, por su gravedad, no emergen nunca en la apariencia del poema.

Interpretando esto genéticamente hablaríamos de la actividad aédica prehomérica y la competencia de los aedos, de la condición de Homero como poeta enraizado en esa tradición oral y no como un poeta de escritorio, y tal vez esto ilumine en cierto sentido la presencia de tantas pequeñas historias engarzadas en el todo del poema, por más que esta interpretación no agote, ni siquiera descubra, el sentido de su presencia en el poema. Desde un punto de vista estructural, aludiríamos de nuevo al desdoblamiento de dos planos narrativos, cada uno con su distinto carácter, y tendríamos que matizar que el repertorio de canciones aparece en la *Ilíada* muy mediata y discriminadamente, por lo que no es lo mismo decir que antes de Homero habría algo así como un poema sobre el favor que Zeus debe a Tetis que decir que había un poema sobre las hazañas de Tideo o de Néstor; en todo caso, si los hubo, ello no resuelve el problema de la diferente presencia que

cada una de esas historias tiene en el poema, problema relacionado con lo que hemos dicho sobre la diferencia entre un paradigma y una referencia oscura. Asimismo, podríamos apuntar al papel de esos decires subyacentes —que, en efecto, nos hacen recordar la tradición secular de los aedos como profesionales del canto improvisado— en relación con qué pasa en la poesía posthomérica; entonces nos llama por de pronto la atención el hecho de que las cuestiones siempre ya supuestas que en Homero permanecen latentes en un segundo plano pasan a ser cuestiones a explicar, a explicar contra el espíritu del poema homérico. De todos modos, el «ir contra» el espíritu del poema no es sino la necesidad de todo proyecto poético de *corregir el viejo decir*<sup>32</sup>, una corrección, revisión o crítica que obedece al carácter internamente conflictivo de eso de lo que se ocupan poetas y pensadores, que debe ser desconsolidado una vez consolidado<sup>33</sup>, pues sólo así se mantiene en pie el escurridizo estado de la cuestión, cuestión que no es otra que la propia historia de los géneros poéticos griegos. Así, por ejemplo, las historias sobre Zeus y la generación antecedente que en la *Ilíada* permanecen preteridas en el segundo plano del poema emergiendo tan sólo a través de cuidados mecanismos distanciantes son en Hesíodo ya algo a narrar con cierto detalle. La inagotabilidad de los decires subyacentes que soportan el poema no forma, pues, un tejido mitológico fijo, disponible e igualmente tematizable del cual el poeta tome una u otra cosa, sino que conecta tanto con la belleza de cada parte en el decir excelente como con la decisión poética de tratar los decires ya conocidos de una u otra manera<sup>34</sup>. Por último apuntar que, precisamente porque lo que comparece en el poema, en la parte y en el todo, es algo que hemos designado como la «belleza», y teniendo en cuenta lo que sobre ésta hemos dicho en conexión con la irreductibilidad del ser de cada cosa y del ser como el «lo mismo» que, ocultándose, da sentido a la presencia irreductible de las cosas en el poema, es legítimo insistir aquí de nuevo en el hecho de que el poema hace comparecer algo que es *lo mismo* para todo, y que esto es un problema, problema que está en la mención del propio decir en la invocación a la musa del proemio, y que no es sino la gravedad de que en Grecia se haga relevante algo cuya relevancia es a su vez su propia pérdida, relevancia

<sup>32</sup> Píndaro lo dice explícitamente en la olímpica primera, verso 36, y en la séptima, verso 12. Cf. MARTÍNEZ MARZOA 1995, pp. 31/33.

<sup>33</sup> En esta dirección debe interpretarse la llamada «crítica a los mitos». Cf. DNP s.v. *Mythos* V, D: «Die grundsätzliche Kritik an der mythischen Tradition setzt in dem Moment ein, in dem die poetischen Erzählungen Homers und Hesiods feste Gültigkeit erhalten» (cursivas mías). Por otro lado, la conflictividad del decir de los poetas y el pensar de los pensadores radica en tratar de apuntar a eso que sólo comparece escapándose, por eso el carácter epagógico de la pregunta ontológica, que se pone en camino hacia eso que no alcanza sino como pura distancia y ruptura.

<sup>34</sup> Cf. LATACZ 1988, pp. 168ss., sobre las «Um-interpretation und Neuedeutung» dentro de una «Grundkonstellation» o *oíme* de la canción «guerra troyana». Hemos tratado de sugerir que la «mitología» como agrupación de materiales pertenecientes a diversas tradiciones de género en un único tejido narrativo es un fenómeno básicamente helenístico, cf. OCD s.v. *Mythology*, DETIENNE, 1985 (por ejemplo p. 74: «la visión de un tejido mítico homogéneo es extraña a la realidad griega arcaica»); MARTÍNEZ MARZOA 2006, pp. 58s..

anómala que sugeríamos también a propósito del principio de notación alfabética como intento de análisis estructural de la «lengua», análisis que hacía relevante la lengua en su conjunto, es decir, la presencia, el hacerse presente esto como esto y aquello como aquello, etcétera.



## Capítulo VI

### En torno a la écfrasis del escudo de Aquiles (II)



## 6.1 Entre cielo y tierra

Retomamos la écfrasis del escudo de Aquiles preguntando en qué otros sentidos podemos tomarla como un momento vacilante de distancia interna. Se trata de ver más exactamente qué fenómeno es aquí susceptible de ser caracterizado como un *metá* («entre», «más allá», «después») interior al poema, como una distancia interna; es decir: el fenómeno consistente en la referencia a eso mismo que está ya ocurriendo o en la relevancia de aquello en lo que ya se está. Decimos que la écfrasis del escudo de Aquiles puede tomarse como una metanarrativa no porque diga expresamente eso que en el poema acontece, que no lo dice, sino porque hace surgir un reflejo de lo que el poema es en cuanto poema, o también: por constituirse ella misma en un reflejo en el que acontece lo mismo que acontece en el poema. En otras palabras: el *metá* no se atribuye a la écfrasis porque tematice el acontecer del poema, sino porque produce un paralelo especialmente marcado en el cual se percibe de un solo golpe eso que la *Ilíada* es en conjunto. Algo semejante ocurre en los símiles, donde la inaccesibilidad de un fenómeno a la mirada se salva mediante la presentación de una imagen desgarrada del tejido de la narración principal. Así, la legitimidad del empleo de la preposición *metá* en relación al interludio de la écfrasis se basa en que el sentido último del paralelo es llamar la atención sobre el poema en cuanto poema; es decir, el «meta» de «metanarrativa» se justifica porque al describir la producción de Hefesto «nosotros» vemos la producción del poema homérico. La écfrasis es «para nosotros» uno de los vacilantes momentos de comparecencia de eso que en el conjunto del poema ocurre pero no se dice, eso que por dar sentido a la presentación se retrae del plano de lo que «aparece». No diciendo en alguna otra parte, sino dejando acontecer lo mismo de otro modo, la descripción del escudo de Aquiles es oscilante mostración de lo que el poema no dice porque lo da por supuesto, a saber: su carácter o condición de poema.

El mundo dentro del mundo, el «fuera» dentro del poema, es decir, la écfrasis del escudo de Aquiles empieza con el verso:

ἐν μὲν γαῖαν ἔτευξ', ἐν δ' οὐρανόν, ἐν δὲ θάλασσαν

Tierra, cielo y mar dibujan los límites del campo de fuerzas en los cuales se despliega la vida de los hombres. Este campo de fuerzas está situado en el centro del escudo quizás porque el todo que delimitan estas tres palabras es lo más íntimo e interno, algo así como el corazón del mundo.

«Tierra» se dice en Homero χθών, γῆ y (γ)αῖα; también mediante la forma adverbial χαμαί, algo así como «a tierra» o «al suelo», y ἄρουρα, que designa también la más específica tierra de labor. El sustantivo ἐπιχθόνιος, algo así como «que camina sobre la tierra», es un modo usual de referirse al hombre que, como Zeus dice en una ocasión a Hera, mora en asentamientos situados bajo el sol y el

cielo estrellado, es decir, es aquel ser terrestre y *no* celeste (4.44s.). En 5.441s., Apolo recuerda así a Diomedes su condición de mortal:

ἐπεὶ οὐ ποτε φῦλον ὁμοῖον  
ἀθανάτων τε θεῶν χαμαὶ ἐρχομένων τ' ἀνθρώπων  
puesto que nunca del mismo linaje  
son los inmortales dioses que los hombres que marchan sobre la tierra.

Cuando alguien quiere enfatizar el hecho de vivir puede decir como Aquiles (1.88):

οὐ τις ἐμέο ζῶντος καὶ ἐπὶ χθονὶ δερκομένοιο  
nadie, mientras yo viva y tenga vista sobre la tierra<sup>1</sup>

Los que pisan la tierra y sobre ella ven la luz del sol la llaman «la que a muchos nutre» (πολυβότειρα: 3.89), y de ella también dicen que «hace brotar vida» (φυσίζοος: 3.243, 21.63). El adjetivo φυσίζοος, epíteto de la tierra, puede interpretarse<sup>2</sup> como un compuesto del verbo que significa «crecer, brotar, surgir, llegar a ser»: φύομαι<sup>3</sup>, y el sustantivo ζωή, algo así como «vida», es decir, la visión de la luz sobre la tierra. Crecer es abrirse y romperse, es lucha; por este doblez uno que quiere morir pide que «se abra» la tierra: χάινω, que significa «abrirse» o «entreabrirse» en el sentido del inglés *yawn* y el alemán *gähnen*, es decir, separarse descomunadamente, como una boca que bosteza; de ahí sustantivos como χάσμα y χάος: abertura, grieta, herida, abismo, bostezo<sup>4</sup>; es decir, invoca la grie-

<sup>1</sup> El καὶ es epexeagético. Schadewaldt traduce el verso así: «Niemand, solange ich lebe und auf Erden blicke»; HGK, I, 1: «nicht wird (sc. jemand), solang *ich* lebe und das Licht auf Erden sehe».

<sup>2</sup> Cf. LSJ s.v., RICHARDSON 1993, *ad* 21.63. Otro epíteto de la tierra es ζείδωρος, «dadora de trigo», reinterpretado (LSJ s.v) también como «dadora de vida».

<sup>3</sup> En ciertas formas, el verbo (φύω) significa algo así como «hacer surgir, hacer crecer, producir», mientras que otras significa «crecer, surgir, brotar». El sustantivo formado a partir del sufijo que generalmente designa función (-σις) aparece por primera vez en la *Odisea*, 10. 302ss., cuando el dios Hermes muestra a Odiseo la planta, desde la raíz a las hojas, esto es: en su constitución, su crecimiento, indicando esa virtud oculta con la que éste podrá resistir la magia de Circe, cf. MARTÍNEZ MARZOA 1974, pp. 168/171, MARTÍNEZ MARZOA 1990a, pp. 87/90.

<sup>4</sup> La palabra χάος, que significa «abertura», «brecha», «abismo», ha aparecido en nuestra exposición en referencia a Hesíodo, donde aparece por primera vez, y lo hace en sentido marcado. A la palabra χάος llega Hesíodo en la «Teogonía» (versos 116ss.) desde la pregunta por algo así como qué fue lo primero que hubo o llegó a ser, es decir, desde lo que luego se conocerá como la pregunta por la primera ἀρχή, la pregunta originariamente filosófica no «qué cosas son», sino «en qué consiste ser», no «qué entes hay», sino «en qué consiste el haber». El «haber», esa primigenia cavidad que precede a la precisa de las cosas, es, ciertamente, el espacio vacío entre cielo y tierra, la negación de lo ente de la que, precisamente por ello, puede llegar a ser todo ente; no casualmente cuando se vuelve a pensar lo mismo sobre lo mismo se da con una palabra de forma negativa: ἄπειρον en Anaximandro es también esa nada que deja ser todo.

ta que lo trague, el abismo que lo hunda (τότε μοι χάνοι εὐρεῖα χθών: 4.182). Perder el suelo bajo los pies o que el suelo se abra es morir; morir es hundirse en la tierra, que oculta y tiene a los muertos: así es el deseo de Helena hacia Paris: ὡς κέ οἱ αὖθι / γαῖα χάνοι (6.281s.). Y de su propio haber muerto dice el alma de Patroclo (23.78s.):

ἀλλ' ἐμέ μὲν κήρ  
ἀμφέχανε στυγερή, ἥ περ λάχε γιγνόμενόν περ  
pero la muerte  
me ha engullido, la terrible, la cual me tocó en parte al nacer.

Cuando un héroe es vencido en la batalla puede, como un álamo, caer desplomado «al suelo» mientras la noche le oculta en su sombra (4.482s.):

ὁ δ' ἐν κονίησι χαμαὶ πέσεν αἴγειρος ὡς  
ἢ ῥά τ' ἐν εἰαμενῇ ἔλεος μεγάλοιο πεφύκει  
Y él cayó a tierra, en el polvo, como un álamo  
que ha crecido en la parte baja de un gran pantano

Y en 5.308-310:

αὐτὰρ ὁ γ' ἦρωσ  
ἔστη γνύξ ἐριπῶν καὶ ἐρείσατο χειρὶ παχείῃ  
γαίης· ἀμφὶ δὲ ὄσσε κελαινὴ νύξ ἐκάλυψε  
entonces el héroe se  
quedó quieto, desplomado de rodillas, y se apoyó con la pesada mano  
en la tierra; y los ojos le cubrió por ambos lados la negra noche.

En la tierra –la que los nutre, la que hace surgir vida– se apoyan los hombres al morir. Ella es el umbral y la bisagra, la puerta que se abre y se cierra. Ser terrestres, dice Apolo, es la condición de los mortales, su distintivo frente a los dioses (cf. 5.440-442, 21.464-466). La tierra es el «aquí» del *Hiersein* y *das Hiesige* de todo *gewesen zu sein*<sup>5</sup>. Arrojar a un hombre al suelo es así confrontarlo con su condición terrestre, su condición mortal, por eso Apolo se queja del exceso de Aquiles con las palabras (24.54):

κωφὴν γὰρ δὴ γαῖαν ἀεικίζει μενεαίνων  
pues la insensible tierra desfigura con su rabia

Apolo exhorta al «pudor» (αἰδώς) hacia el ajuste y la justicia, hacia la alternancia de abrirse y cerrarse que la extralimitación violenta. En este verso se equipara «ajuste» a «tierra» porque la tierra es el destino hacia el que los hombres

<sup>5</sup> Rilke, *Duineser Elegien* IX.

son retornados, así como la voz que anuncia los peligros de la unilateralidad: no casualmente las Erinias viven bajo tierra, caminando en la oscuridad (cf. 19.87), velando porque los excesos tengan su justo castigo (cf. 3.278). En las profundidades del subsuelo están también las moradas de Hades, el reino de las sombras, bajo el cual se oculta todavía el abismo, el neblinoso Tártaro (cf. 8.13-16). Y también sobre la tierra se vierten las libaciones para los muertos (23.200). Desde el saberse entregado a la tierra, Aquiles, el no terrestre, se dice a sí mismo al ver acercarse al en otro tiempo vendido Licaón (21.54-64):

ὦ πόποι ἦ μέγα θαῦμα τόδ' ὀφθαλμοῖσιν ὄρωμαι·  
 ἦ μάλα δὴ Τρῶες μεγαλήτορες οὖς περ ἔπεφνον  
 αὐτίς ἀναστήσονται ὑπὸ ζόφου ἠερόεντος,  
 οἷον δὴ καὶ ὄδ' ἦλθε φυγῶν ὑπο νηλεῆς ἡμαρ  
 Λῆμνον ἐς ἠγαθήην πεπερημένος· οὐδέ μιν ἔσχε  
 πόντος ἀλὸς πολιῆς, ὃ πολέας ἀέκοντας ἐρύκει.  
 ἀλλ' ἄγε δὴ καὶ δουρὸς ἀκωκῆς ἡμετέροιο  
 γεύσεται, ὄφρα ἴδωμαι ἐνὶ φρεσὶν ἠδὲ δαείω  
 ἦ ἄρ' ὁμῶς καὶ κείθεν ἐλεύσεται, ἦ μιν ἐρύξει  
 γῆ φυσίζοος, ἦ τε κατὰ κρατερόν περ ἐρύκει.  
 ¡Oh, ciertamente un gran prodigio éste que veo con los ojos!  
 Pues en efecto los troyanos, de gran corazón, a los cuales maté,  
 de nuevo se alzarán desde de la oscuridad neblinosa,  
 como ciertamente también éste marchó escapando al día sin piedad,  
 una vez vendido en Lemno, la muy sagrada. Y a él no detuvo  
 la superficie del gris mar, que a muchos retiene obligados.  
 Pero venga, también la punta de la lanza, la nuestra,  
 pruebe, para que yo vea en mi pecho y aprenda  
 si del mismo modo también de allí se marchará, o más bien le retendrá  
 la tierra, la que hace brotar la vida, la cual incluso al fuerte retiene.

Aquiles ironiza sobre la posibilidad de «aprender» si realmente los muertos resurgen de las profundidades del Hades (el *allí*) igual que Licaón ha regresado de su antiguo paradero; preparando la exhortación a la muerte que Licaón abrazará con las manos extendidas, Aquiles recuerda que la imposibilidad de regreso tras la muerte, el carácter ineludible y definitivo de la muerte, es también el destino del bello y fuerte, es decir, de sí mismo. La única *philía* que resta para Aquiles es ésta: la comunidad de la muerte. Pocos versos después Licaón yace extendido mientras su sangre humedece la tierra.

La tierra es el escenario de cada una de las actividades de los hombres, pero también el lugar de proyección de otros espacios distintos: al amanecer la estrella de la mañana «declara la luz sobre la tierra»: φώς ἐρέων ἐπὶ γαῖαν (23.226); cuando el sol se hunde en Océano «arrastra la noche oscura sobre la tierra, la que dona vida»: ἔλκον νύκτα μέλαιναν ἐπὶ ζείδωρον ἄρουραν (8.485s.). Sombra y claridad –noche y día, dos espacios– se esparcen sobre todo lo terrestre, que ha

de soportar tanto la extrema luz solar como la impenetrable oscuridad de la noche. Aquí se juega el doble juego de la  $\phi\upsilon\sigma\iota\varsigma$ ; su pulsión; la alternancia de la claridad del día con el ocultamiento de la noche, el «entre» de entre el cielo y la tierra. A la vez, el cielo y los astros son los constantes compañeros de la vida humana, los que señalan a los hombres el tiempo de brotar y de extinguirse; ellos les indican lo esencial de su existencia, el rojo amanecer y el pálido crepúsculo. Al cielo se extienden las manos de los que se quejan, y al cielo conducen los vientos el humo de los sacrificios humanos (cf. 8.552), un humo que atraviesa el espacio vacío que les separa a la vez que comunica con los dioses, los que moran en la pura y clara lejanía celeste: Zeus es  $\tau\eta\lambda\acute{o}\theta\iota \nu\alpha\acute{\iota}\omega\nu$ , «el que habita a lo lejos» (16.233); por esta lejanía los dioses son  $\acute{\iota}\sigma\tau\omicron\rho\epsilon\varsigma$ , observadores de las vidas humanas. Respecto a los fenómenos celestes dice Hölderlin en una versión del poema *Griechenland*<sup>6</sup>:

Alltag aber wunderbar zulieb den Menschen  
Gott an hat ein Gewand.

Y en el comienzo de un poema tardío<sup>7</sup>:

Was ist Gott? unbekannt, dennoch  
Voll Eigenschaft ist das Angesicht  
Des Himmels von ihm.

El vestido de los dioses son los astros: lo cotidiano-inexplicable, eso simple y cercano que, pasando desapercibido por su familiaridad, resulta en el fondo –y precisamente en tanto que *vestido* (es decir: lo extraño) *del dios*– lo más lejano, *desconocido*, para los terrestres. El cielo es cotidiano-pero-prodigioso *zulieb den Menschen*, es decir, el cielo es cielo en cuanto actúa hacia la tierra, en cuanto cielo de la tierra. Por esta reciprocidad los dioses son también los que «hacen señales» ( $\sigma\eta\mu\alpha\acute{\iota}\nu\epsilon\iota\nu$ ) y envían «portentos» ( $\tau\acute{\epsilon}\rho\alpha\iota$ ) a los hombres (cf. 2.308, 324); por esa reciprocidad también el cielo tiene sus límites y las Horas custodian sus puertas (8.393). El cielo es el amplio espacio de los astros porque es el ámbito del «aparecer, mostrarse, lucir, brillar» ( $\phi\alpha\acute{\iota}\nu\epsilon\sigma\theta\alpha\iota$ ), el ámbito de Zeus, el éter, el fuego del cielo<sup>8</sup>. Por esto la tormenta, el rayo, la lluvia, el trueno, las estrellas, el día y la noche son *para* los hombres y son algo *del* cielo.

Los dedos rosados de la aurora se extienden también sobre la superficie del mar, cambiando sus brillos y resplandores; a diferencia de la consistencia de la tierra, el mar es un cierto borrarse los límites, una pura inmensidad de la cual, precisamente por lo inmenso y lo lejano, no puede brotar nada; el mar es estéril:  $\acute{\alpha}\tau\rho\acute{\upsilon}\gamma\epsilon\tau\omicron\varsigma \pi\acute{o}\nu\tau\omicron\varsigma$  (15.27). Su violencia contra las rocas es la imagen que en

<sup>6</sup> HÖLDERLIN 2001b, p. 125.

<sup>7</sup> HÖLDERLIN 2001b, p. 135. Cf. HEIDEGGER 1981, pp. 194s..

<sup>8</sup> Por esta razón, una narración del origen del mundo es idéntica (cubre el mismo ámbito) que una narración del origen de los dioses, es decir: la cosmología es teogonía.

una ocasión ilustra la inflexibilidad de la cólera de Aquiles (16.34s.). Y en los versos 18.35-49 la inmensidad del dolor de Aquiles hace emerger de las grutas submarinas al séquito fúnebre que corteja el grito de Tetis. Los treinta y tres nombres de las Nereides entrelazan en forma de catálogo los múltiples aspectos y fuerzas del mar: los colores, la espuma, el silencio y la quietud, el movimiento y las olas, sus dones, sus islas...<sup>9</sup>; y sobre la extensión sin contornos del mar se pierde la mirada de Aquiles humedecida por las lágrimas (1.348-350). El viaje por mar no es otra cosa que el desarraigado proyecto en el cual los aqueos se han embarcado para destruir Troya, y es precisamente el mar la distancia que los separa de la «propia tierra de los padres» en la que ya no morirán. La disonancia de los espacios se sostiene, sin embargo, en la simple pertenencia: los bramidos del mar hacen eco del resonar de la tierra igual que ésta lo hace del trueno del cielo; estos seres primordiales (que son a la vez dioses) se relacionan entre sí como un fuego que, viniendo del cielo, prende la tierra hasta que ésta quede de nuevo cubierta por mar. Estos seres primordiales a los que inútilmente tratamos de acogernos perpetúan su existencia a otras escalas, inmensas, tan elevadas que un hombre no podría resistirlo. Seres protagonistas en Hesíodo, que tal vez malverse su inmensa primordialidad al tematizar sus nombres, y ello tal vez porque los nombres mismos los empequeñecen de algún modo, no hacen del todo justicia a su inmensa lejanía. Los tres ámbitos del mundo son, pues, espejos múltiples de un centro que no aparece él mismo en la pintura, pero sostiene la triplicidad situada en el centro del escudo, en el lugar más íntimo, pues, como decíamos, el centro es aquello que no está precisamente por estar en todas partes. El espacio *entre* ellos, el aire y la distancia, sólo es dado a los dioses, que lo recorren en sus idas y venidas a la tierra desde el cielo (cf. 8.46), y al cual, sin embargo, se someten. Este recorrido – además del vuelo de los pájaros y sus intérpretes – es el único testimonio directo del «entre» en cuanto «entre», lo cual responde a la misma fidelidad a la cosa misma que en Homero observamos respecto a casi todos los asuntos, pues ¿acaso puede aquello que media todo con todo no ser sino él mismo algo in-mediató, infinito en el sentido de esa hendidura o grieta que vemos en las palabras *χάος* y *χάσμα*? La figura del héroe, terrible fruto de dios y mortal, muestra con su destino (no con palabras ni con nombres) la tensión de muerte y belleza cuyo lazo forma el centro de gravedad de todo el poema.

El verso siguiente de la écfrasis:

ἠέλιόν τ' ἀκάμαντα σελήνην τε πλήθουσσαν

continúa la pintura del mundo en el mundo y, así, la ilusión mimética que hace aparecer cada cosa reconociendo a la vez su ser: aquí el sol y la luna (nótese que los adjetivos no hacen sino enfatizar esa ilusión<sup>10</sup>). En el verso siguiente hay un verbo, *στεφανόω*, que pudiera sugerir no sólo ilusión mimética, sino también

<sup>9</sup> Cf. SCHADEWALDT 1959, p. 249.

<sup>10</sup> BECKER 1995, pp. 102ss..



«desfamiliarización», esto es, distancia frente a la ilusión mimética, des-ilusión y consciencia de la *mimesis* en cuanto hacer aparecer que a la vez no hace aparecer. Recordemos que la desfamiliarización no era en este caso consciencia de la ficción del arte, sino más bien un énfasis de su verdad, de modo que no olvidar la condición mimética del sol y las estrellas no es sino una forma de admirar la destreza del descubrir artístico de Hefesto. Desfamiliarización e ilusión mimética se reconocen también en los tiempos verbales: la marca de presente aparece allí donde el referente de la imagen, la cosa que la *mimesis* hace aparecer, es elaborado sin atención a su condición mimética; los aoristos y pretéritos son marcas temporales de las acciones de Hefesto, marcas que recuerdan el estatuto artístico del sol, la luna y las estrellas. La inmersión en la *mimesis* ocurre en los versos:

ἢ τ' αὐτοῦ στρέφεται καί τ' Ὠρίωνα δοκεύει,  
οἷη δ' ἄμμορός ἐστι λοετρῶν Ὠκεανοῖο

Primero se dice que «ella», la Osa, «observa» a Orión —en cada caso, como ocurre en la vida, en un constante momento repetido—, y luego se explica qué es lo particular de esta constelación, cuál es su modo de ser: «sola, *es* la única sin parte de los baños de Océano». El movimiento oscilante de la *mimesis*, entre ilusión y desfamiliarización, rige cada paso de la écfrasis del escudo, recurso narrativo que tematiza no tematizándola la distancia inherente a toda relación con la belleza, descubriendo así la ambigüedad inherente a eso que retrospectivamente llamamos «arte».

## 6.2 Transgresión, ley y *pólis*

El cuadro siguiente se abre con un verso en el que convergen todos los puntos de vista constitutivos de la consistencia de la *écfrasis* (cf. apartado 4.3):

ἐν δὲ δύω ποιήσε πόλεις μερόπων ἀνθρώπων  
καλάς

Las partículas anafóricas ἐν y δέ recuerdan el escudo como la metálica superficie sobre la cual Hefesto hace aparecer (ποιήσε), en este caso, δύω πόλεις. En *enjambement*, el adjetivo καλάς trae la ambigüedad: las ciudades son igualmente «bellas» como ciudades que como presencia artística de ciudades, presencia que a su vez acontece en el poema sólo a través de la mirada del observador que la describe, es decir, del poeta que dice los descubrimientos del hacer de Hefesto. En el adjetivo «bellas» se concentra el prodigio de la *écfrasis*, la convergencia entre la cosa, la *mímesis* de la cosa y la observación (distancia) de la *mímesis* de la cosa; el adjetivo «bellas» se refiere de modo inmediato a un *ver*, sea el descubrir del artista o el observar del poeta –que son, en realidad y como sabemos, un mismo descubrir y observar, una misma y única distancia, por lo cual cabe decir que, en el adjetivo «bellas», lo que brilla es la ausencia de la cosa (referente de la *mímesis* y así de la descripción), ausencia por la cual la ilusión mimética se rompe o, lo que es lo mismo, es puesta contra ciertos límites<sup>11</sup>–. A la vez, lo que se pone de relieve como una fenomenología del arte es que esta distancia constitutiva de la mirada artística no es nada más que la pura presencia de las cosas, si bien en el nivel en el que éstas son admiradas como «bellas», esto es, en la ilusión mimética del arte, allí donde las cosas, trasluciendo su consistencia y la irreductibilidad de su ser, dejan ver un fondo invisible, un rehusarse en la propia presencia artística. La presencia artística de la cosa, aludida en palabras del tipo «asombro» o «belleza», concentra los distintos niveles que nosotros distinguimos en el análisis del recurso narrativo de la *écfrasis*; desde esta presencia especial que acabamos de llamar «artística» –remitimos al apartado 4.2.2 para las necesarias precisiones sobre el «arte» en Grecia– nace la entera presentación del mundo en la *écfrasis*, por lo que podemos decir que eso que llamamos la cuestión ontológica subyace, bajo una u otra forma, a cada una de las imágenes desplegadas sobre el escudo. No casualmente se ha relacionado la descripción del escudo de Aquiles con el primer estásimo de “Antígona”, en el cual está subyacente la misma cuestión ontológica: la pregunta por qué es el hombre y qué el mundo. La visión que soporta estas preguntas es el propio decir del poeta; quien de él arranca las preguntas es el filósofo, y de nuevo decimos: la filosofía *brota de* la poesía, ambas recorren la misma distancia, pero en direcciones contrapuestas. La visión que suscita esta

<sup>11</sup> BECKER 1990, p. 142: «Attention to the medium and the mediator could remind the audience of the absence of the referent, thereby breaking the illusion».

pregunta decisiva es omniabarcante en el sentido de que ve ambos lados y soporta ambas cosas; no da la espalda a nada, sino que mantiene la clara mirada y la delimitación justa. Quien ve ambas cosas no puede, al descender la mirada, ver sino «dos ciudades» y en ningún caso una sola, ver las dos caras de las ciudades, y verlas de tal modo que, como en el caso del cielo y la tierra y del día que se cambia en noche, ambas caras sean, cada una, exposición del todo, es decir, sean eso que a veces se llama «contrarios fundamentales»<sup>12</sup>: la ciudad en paz y la ciudad en guerra, el tiempo de la juventud y del amor junto al tiempo de la vejez, la sabiduría y la decisión, ambos tránsitos en el interior de la ciudad en paz. Así también en cada uno de los cuadros en la medida en que en cada uno está el todo, en cada uno está subyacente la cuestión ontológica. Escribe Reinhardt (1961: 407) respecto al escudo de Aquiles y la pregunta ontológica en “Antígona”:

Was ist der Mensch? Gestellt wird diese Frage zum Beispiel im ersten Stasimon der Sophokleischen Antigone. Da wird allerdings über „Grundlegendes“ reflektiert: Nichts ist unheimlicher, er überschreitet seine Grenzen, mit seinen Schiffen spottet er des Meeres, mit seinen Pflügen quält er der Göttinnen heiligste, die Erde, er macht sich zum Herrscher über die Tiere, erfindet Sprache, Siedlung und gemeinschaftswilligen Geist, höher und höher steigt er empor, bis er in seiner Herrlichkeit an die Entscheidung zwischen Recht und Unrecht stößt...

La pregunta por el hombre es la misma que la pregunta por el mundo porque el mundo es el espacio abierto que mora el hombre y, el hombre, sólo exposición y arrojamiento a ese espacio en el que *es* cada cosa que es. Permanecer entregado y expuesto a esta abertura, atravesarlo todo y dar con nada, es lo más *unheimlich* de lo ente, y ello porque la abertura misma es lo *unheimlich*, lo no familiar, lo que se escapa, lo no ente. Porque el hombre no es en el fondo nada «que es» –porque el «alma tan profundo λόγος tiene» (Heráclito B 45)–, la pregunta por su ser comporta la pregunta por el ser mismo, pregunta que no sólo es un fracaso entre otros, sino el origen y la razón de todo fracaso: no ser esto ni aquello, sino consistir en el ser mismo es la raíz de la monstruosidad y el carácter inquietante de ese problemático ente que llamamos, a falta de un nombre mejor, el hombre. Atravesar *de un lado al otro* el ámbito de la existencia es lo mismo que atravesar la entera dimensión de la presencia de las cosas, la abertura de luz y oscuridad en la que cada cosa recibe su ser. Que este recorrido se haga de la mano del «más inquietante» de los entes comporta la posibilidad de que en la propia presencia de las cosas se muestre de algún modo la ruptura –*Unheimlichkeit*– que ella misma deja atrás: así, cuando se describe el tranquilo trabajo de la tierra, inexpresamente se dice lo insólito del ser que trabaja la tierra; cuando se describen las dos πόλεις, a la vez se nota el terrible supuesto, la terrible decisión que precede al que haya en efecto un asentamiento del tipo πόλις, la «Siedlung» y el «gemeinschaftswilliger Geist»

<sup>12</sup> SCHADEWALDT 1959, p. 363.

que precipita al hombre a la más alta cuestión y decisión, a la alternativa de justicia e injusticia. Es cierto que la écfrasis del escudo no formula la pregunta τί δέ τις, como Píndaro en la octava oda pítica (verso 95), ni aparece en él ninguna caracterización explícita del ἄνθρωπος, como en “Antígona” y en la respuesta que sigue a la pregunta de Píndaro, sino que se habla simplemente de mujeres y hombres, jóvenes y ancianos inmersos en diversas actividades; no obstante, puede decirse que la écfrasis responde en cierta manera a la pregunta, no formulada, en qué consiste el ser del hombre, y lo hace en el momento cuando Aquiles ha resuelto hundirse antes y de otro modo en el abismo; tampoco aquí deja de sonar la pregunta por la relación entre la llamada «decisión de Aquiles» y la écfrasis del escudo, relación que tal vez consigamos pensar, si no suficientemente, sí con más exactitud y profundidad.

En esta especie de proyecto poético del ser del hombre que es la écfrasis del escudo de Aquiles<sup>13</sup>, tras los cielos que cubren mar y tierra se abre la primera pintura, la primera posibilidad humana. Se trata de una imagen de unión: el canto de boda (ὑμέναιος: verso 493) suena mientras las novias son extraídas de las habitaciones y conducidas a la ciudadela entre sonidos de flautas y celebraciones de banquetes. Las invisibles mujeres salen de sus casas y desde el umbral de las puertas contemplan asombradas el espectáculo de la marcha nupcial. Es la imagen que canta la juventud y el nacimiento presupuestos en el acontecimiento que pone a la novia a la luz de las antorchas. Se trata del trayecto –de las habitaciones a la cámara nupcial, de la casa del padre a la del novio– determinante de la vida femenina al que Safo dedica algunas de sus canciones, para cuya comprensión no nos bastarían tal vez todos los preparativos a fin de entenderlos «con mundo»<sup>14</sup>. No es aquí el lugar para comentar esta escena con detalle; sólo podemos recordar que un acontecimiento tal hizo de Andrómaca la Andrómaca del poema, la mujer oculta en el interior de la casa, marcada por ese segundo nacimiento que es la boda para una mujer, hasta tal punto que por él Andrómaca experimentará su primera muerte en la contemplación de su futuro como viuda de Héctor.

El reverso de la boda de los jóvenes es la reunión por la disputa. Aquí no se unen los géneros en comunidad, sino que es la comunidad la que se une en disputa. Hemos dicho (apartado 2.1.1) que la palabra ἀγορή significa primariamente «reunión», «asamblea», y sólo más tarde pasará a designar el lugar de la reunión, el espacio vacío en el interior de una πόλις. No podemos dar por supuesto que aquí se trate ya del espacio vacío en el medio, la marca distintiva de la *pólis* griega de la que Heródoto habla desde los ojos de Ciro<sup>15</sup>, aunque sí es cierto que lo que tiene lugar εἰν ἀγορῇ, tanto aquí como en otros lugares de la *Ilíada*, es la razón

<sup>13</sup> HEIDEGGER 1983, p. 164, dice que en el primer estásimo de “Antígona” «es sich nicht um eine Beschreibung und Abschilderung der Bereiche und des Gehabens des Menschen handelt, der unter anderem Seienden auch vorkommt, sondern um den dichterischen Entwurf seines Seins aus den äußersten Möglichkeiten und Grenzen».

<sup>14</sup> SCHADEWALDT 1950, pp. 32ss.; SCHADEWALDT 1989, p. 163.

<sup>15</sup> Cf. MARTÍNEZ MARZOA 1999c.

por la cual habrá en efecto un espacio vacío en cada *pólis*. Eludiremos un comentario detallado del contenido de la disputa para centrarnos en los aspectos que tienen que ver con la posterior identificación del proyecto *πόλις* con precisamente ese espacio vacío, ese decisivo reunirse y encontrarse los unos con los otros que escenifica cierta distancia interna<sup>16</sup>.

Primer trazo distintivo: la disputa confronta a dos varones que, cada uno por su parte, quiere hacer valer algo frente al conjunto de la gente, es decir, frente a la comunidad en su conjunto (cf. versos 499s.). Segundo trazo: para velar por la igualdad de la confrontación se convoca a un ἴστωρ que se «tome el límite» (πεῖραρ ἐλέσθαι: verso 501). Es sabido que el sustantivo ἴστωρ es un nombre de agente derivado de la raíz Ϝδ-, la misma del verbo que traducimos por «ver» (ἰδεῖν), en griego el verbo para decir «saber» (οἶδα). La palabra ἴστωρ designa a alguien que «ve», alguien que «sabe», con la posibilidad añadida de expresar cierto matizado saber que consiste en «estar en camino hacia el saber»<sup>17</sup> (matiz que introduce a su vez cierta peculiaridad frente al saber paradigmático del carpintero). De la particularidad del saber del ἴστωρ son testimonio estos versos de la écfrasis, pues aquel capaz de «tomarse el límite», es decir, de discernir según justicia y rectitud, no sabe sobre uno u otro asunto, sino que «sabe» a secas, «ve» a secas, de ahí que el complemento tan general «tomarse el límite», que puede aludir a algo así como la capacidad de discernir de suyo la cosa. Lo que dicen los versos siguientes a la mención del ἴστωρ refuerza la noción de un «ver» crucial: en torno a un «círculo sagrado» (verso 504: ἱερῶ ἐνὶ κύκλῳ) se sientan los γέροντες. Un γέρων (plural: γέροντες) no es simplemente alguien que ha llegado a ese tiempo de vida que llamamos la vejez, sino alguien que ha alcanzado lo que la vejez puede traer consigo: el «mirar hacia delante y hacia atrás» que Menelao espera de Príamo en contrapartida a «los sentidos» de los más jóvenes, que «oscilan o penden del aire» (cf. 3.109s.); también la recta justicia y sabiduría cuya figura intrapoética es Néstor, el anciano experimentado capaz de aconsejar y mediar en los conflictos. En el interior del círculo se sostiene el «ver» decisivo que dicta y encuentra justicia (δικάζω, δίκη: versos 506 y 508), que por esto no es un círculo cualquiera, sino un «círculo sagrado». Que tras este aparentemente apaci-

<sup>16</sup> Aunque el tema excede los propósitos de este trabajo, debemos insistir en que la relación de la *Ilíada* con la *pólis* (y la historia de la *agoré* no es sino la historia de la *pólis*) consiste en algo más que la aparición intermitente en el poema del fenómeno «reunión». Ya hemos sugerido que en la propia *Ilíada* en cuanto decir excelente, en cuanto primer momento en el fenómeno historia de los géneros griegos, está encerrada la misma pretensión que define el proyecto *pólis*, es decir, el proyecto de hacer relevante el *nómos*.

<sup>17</sup> SNELL 1992, pp. 59ss., pp. 62s.: «Die Bedeutung von ἴστωρ müßte man sich dann so entstanden denken, daß es nicht nur nach dem „Sehenden“ auch den „Wissenden“ bezeichnet hätte, sondern sogar den, der das Wissen sucht»; «Am wahrscheinlichsten ist vielmehr, daß ἴστωρ auf ἴστωρ „Schiedsrichter“ zurückzuführen ist, dessen Amt es dann gewesen wäre, die Augenzeugen zu verhören und dem Tatbestand nachzuforschen. [...] Das Substantiv ἴστωρ bezeichnet bei Herodot, wo wir das Wort zuerst treffen, noch deutlich das Verhören von Augenzeugen».

ble sentarse los ancianos en torno al círculo sagrado en busca de justicia una transgresión queda atrás podríamos ilustrarlo desde un símil por cuyas marcas especiales se ha tomado a veces como una interpolación<sup>18</sup>. Veamos mediante el símil qué queremos decir apuntando a que el «círculo sagrado» guarda tras de sí insolencia y transgresión (16.384-393):

ὡς δ' ὑπὸ λαίλαπι πᾶσα κελαινὴ βέβριθε χθῶν  
 ἡματ' ὀπωρινῶ, ὅτε λαβρότατον χέει ὕδωρ  
 Ζεὺς, ὅτε δὴ ῥ' ἄνδρεςσι κοτεσσάμενος χαλεπήνη,  
 οἱ βίη εἰν ἀγορῇ σκολιάς κρίνωσι θέμιστας,  
 ἐκ δὲ δίκην ἐλάσωσι θεῶν ὅπιν οὐκ ἀλέγοντες·  
 τῶν δέ τε πάντες μὲν ποταμοὶ πλήθουσι ῥέοντες,  
 πολλὰς δὲ κλιτῦς τότ' ἀποτμήγουσι χαράδραι,  
 ἐς δ' ἄλλα πορφυρέην μεγάλα στενάχουσι ῥέουσαι  
 ἐξ ὀρέων ἐπικάρ, μινύθει δέ τε ἔργ' ἀνθρώπων·  
 ὡς ἵπποι Τρωαὶ μεγάλα στενάχοντο θεούσαι.  
 Y como bajo una tempestad toda la oscura tierra se vuelve pesada  
 en un día otoñal, cuando el agua más violentamente vierte  
 Zeus, cuando, rencoroso contra los hombres, se comportase duramente,  
 los cuales con violencia en la reunión disciernen curvas leyes  
 y conducen hacia fuera la justicia sin cuidarse de la mirada de los dioses,  
 para ellos todos los ríos se llenan fluyendo,  
 y los torrentes hienden muchas laderas,  
 y contra el mar purpúreo gimen inmensamente al fluir  
 desde la cima de los bosques, y desaparecen las obras de los hombres,  
 así de inmensamente gemían al correr las yeguas troyanas.

El símil introduce la imagen de una tempestad cuya violencia señala hacia Zeus como el dios que desencadena tempestades; la violenta tempestad se cobra así pago de la violencia de los hombres que, habitando la tierra, han emprendido algo por cuya gravedad el rencor del dios más alto estalla en lluvia. Desde la visión elevada del dios los mortales aparecen como (versos 387s.):

οἱ βίη εἰν ἀγορῇ σκολιάς κρίνωσι θέμιστας,  
 ἐκ δὲ δίκην ἐλάσωσι θεῶν ὅπιν οὐκ ἀλέγοντες·

La insolencia de los mortales se juega en el intento de «reconocer» las «leyes» en el ámbito donde comparece la «asignación» o la «parte» o el «ser» de cada uno, es decir, en el lugar vacío que escenifica el «reparto» dejado atrás: la ἀγορῇ. Discernir en tal espacio señalado las «leyes» (θέμιστας) no sólo no ocurre sin violencia, sino que la violencia es inherente a la pretensión misma de sacar

<sup>18</sup> Cf. JANKO 1994, *ad* 16.384-393. Otro símil donde la lluvia de Zeus disminuye las «muchas bellas obras de los hombres» lo encontramos en 5.87-93.

a la luz algo tan decisivo como la «justicia», es decir, el juego mismo en el que cada uno se encuentra ya; la violencia es, por tanto, lo mismo que la insolencia implicada en todo intento de reconocer algo que es permanecer oculto. La violencia se plasma en el carácter curvado de las «leyes» o «sentencias», pues las *θέμιστας* son precisamente las leyes que se dejan discernir, fijar y plasmar, no la ley profunda o la ley misma (*δίκη*), la cual es, por definición, no-escrita e inescrible, es decir, es substraerse, de modo que todos los necesarios pero insolentes intentos de reconocerla y formularla (de «decirla»: 18.508) son sólo eso, intentos, y sólo siendo intentos pueden constituir a la vez de algún modo la comparecencia de la cosa misma, pues a la ley profunda, es decir, a la *δίκη* y no ya a las *θέμιστας*, le pertenece quedar siempre ya atrás, y ello no sólo en la tranquila y aproblemática situación en la que el intento no se produce, sino justamente allí donde se apuesta por reconocerla y hacerla presente, es decir, allí donde el hombre se expone al peligro y el intento de «arrancarla afuera» fracasa, acaba en ruina. De este modo, la expresión «conducir la *δίκη* hacia fuera» (verso 387) no expresa sino el «dentro» que corresponde a la *δίκη* misma, esto es, su siempre guardarse en un esencial ocultamiento. La ira de Zeus es la señal de que tiene lugar el intento de ir más allá de la opacidad para apostar por la transparencia; la evidencia de que hay *ἀγορή* y hay *θέμιστας*<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> No creemos que la ira de Zeus sea la respuesta a unas leyes mal discernidas; aquí no se trata de una equivocación *de facto* del que discierne, sino del problema implicado en que tenga lugar un intento de «decir» (poner a la luz, exhibir, reconocer) lo más exactamente posible la *dike* misma. Sólo así se explica eso de «decir la justicia más recta» de 18.508: la alternativa es recta/torcida, o también justa/injusta, en la medida en que por «justo» se entiende una mayor capacidad de exposición de la *dike* que, ella misma, no comparece nunca como tal, que no es, por tanto, ningún disponible «modelo precedente» al cual debiesen ajustarse las sentencias de los jueces; en otras palabras: la ira la hay porque en la reunión la *dike* resulta siempre violentada precisamente en la medida en que se trata de exponerla, esto es, es violencia en este sentido específico de violencia-necesaria que estamos presentando. En este sentido toda ley discernida es torcida por el mero hecho de haber sido discernida; el error es así *de iure*, la legítima consecuencia de apostar (con todos los costes) por exhibir la *dike*, y no, como se ha dicho, un «darle la espalda». Tampoco creemos que sea hermenéuticamente posible leer en este pasaje algo así como la oposición de un ámbito de la violencia frente a otro de la justicia (cf. LÓPEZ MELERO 1989, p. 125: «los dos términos (sc. *δίκη* y *βίη*) definen las dos posibles esferas de actuación de los jueces, indicando que en esa ocasión que evoca el símil se han apartado de la de la *δίκη* para actuar en la de la *βίη*»), sino más bien al contrario: sólo por la *βίη* acontece el intento de aproximarse a la *δίκη* (cf. el posible valor instrumental de *βίη*). Volvemos así a encontrarnos con que la «fuerza» no es en Grecia el dominio arbitrario, sino una capacidad especial y sobresaliente, que puede expresarse en lo que nosotros calificaríamos de violencia física, si bien lo esencial es su conexión con el exceso, cuya cara más lúcida nos la expone precisamente este pasaje. Por otro lado, si tuviésemos que situar en este contexto la palabra griega *nómos*, ésta quedaría más bien del lado de la *dike* que de las *thémistas*, si bien no porque algo lo separase de la *phýsis*, sino precisamente por lo contrario; tampoco hay, pues, motivo evidente para leer el pasaje como una primera formulación de la escisión «derecho natural» vs. «derecho positivo».

La imagen del símil continúa diciendo que los que «arrojan la δίκη hacia fuera» lo hacen «sin tomar en consideración la mirada de los dioses». La «mirada» (ὄπις) es tanto lo que se suele llamar el «castigo» o la «venganza» como el «favor» o el «cuidado» de los dioses, es decir, ὄπις es la mirada que unas veces acoge y otras rechaza. Los dioses son la visión antifamiliar y desarraigante que expulsa de la trivial presencia cotidiana de las cosas, de ahí que la experiencia del dios sea el asombro, que, por otra parte, coincide con la experiencia de lo que llamamos lo «bello». Como espectadores lejanos, sus figuras introducen lo extraordinario y desacostumbrado en lo ordinario y acostumbrado. Siendo los que miran, los dioses portan lo otro en lo familiar, son los mensajeros de lo terrible y desarraigante; por eso son también οἱ δαίμονες<sup>20</sup>. La tormenta que abre el símil es una con la aparición de lo divino que sustenta y a la vez aleja lo ordinario; la mirada divina es descuidada cuando lo que se pretende extraer a la luz es lo más divino de todo, el «ajuste» o la «trabazón» (δίκη) de la cual dioses y hombres obtienen su ser. La mirada del dios comporta el desarraigo en el arraigo, desarraigo que expulsa fuera el ajuste o el engarce algo que jamás puede ser expulsado del todo, por eso tal intento comporta descuidar el resplandor de los dioses, cuyo lugar originario es el desapercibido habitar la presencia cotidiana y familiar de las cosas. La ambigüedad de la mirada del dios como, primero, presencia de lo extraordinario de lo ordinario, y, segundo, como reajuste de lo extraordinario en lo ordinario (es decir, como sanción o castigo) es la ambigüedad de la ὕβρις como desmesura que pone a la luz a la vez que hunde y arroja al suelo. La caída y el castigo constituyen la otra cara de la lucidez que hace visible la acción del dios: Zeus se comporta dura, severa, difícilmente, es decir: disminuye y empequeñece: χαλεπαίνειν es μινύθειν: deshacer y echar abajo los ἔργα ἀνθρώπων: obras, trabajos, producciones, proyectos y asuntos humanos. Los dos verbos se acoplan el uno con el otro cerrando algo así como un círculo; la figura del castigo se dobla sobre sí misma mostrando cómo la sanción es memoria para aquellos que, en su lúcida y atrevida pretensión, a la vez han olvidado algo. La tempestad que destruye las obras de los hombres es así la señal que, viniendo de Zeus, expone a los mortales lo insoportable y difícil (χαλεπός) de abandonar el camino seguro de lo ente para desviarse hacia algo así como la pregunta «en qué consiste ser», es decir, la dificultad de extraviarse de lo ordinario hacia lo extraordinario, pues (14.417): χαλεπὸς δὲ Διὸς μέγαλοιο κεραυνός. Hasta aquí el símil.

La transgresión que acompaña al encontrar justicia aparece en la ciudad en paz en su estatuto subyacente, es decir, quedando atrás y fundando el orden de la *pólis*. Contrastada con la escena de la boda y la unión de los jóvenes, la imagen en el círculo sagrado expresa la ascensión progresiva del hombre hasta el lugar donde «die Entscheidung zwischen Recht und Unrecht» es inevitable. Como hemos visto, una decisión tal recae en manos de la especial mirada del ἴστωρ, el que relevantemente «ve». Ilustraremos brevemente la interpretación homérica de la transgresión que implica que tenga lugar algo del tipo πόλις desde una alusión genea-

<sup>20</sup> HEIDEGGER 1982b, pp. 149/155.



lógica que conecta con algunas de las cosas que hasta aquí han ido surgiendo. Nos referimos a la digresión sobre Tlepólemo en el llamado Catálogo de las Naves.

Los versos 2.653-670 introducen el contingente rodio en el contexto de la presentación de la coalición común reunida por los Atridas para recuperar a Helena<sup>21</sup>. A la tipología del catálogo pertenece el que a propósito de determinados héroes se introduzca algún tipo de alusión genealógica más o menos extensa. La anécdota sobre Tlepólemo es llamativa ya a este nivel, pues excede bastante las dimensiones usuales en el catálogo de una alusión de este tipo. Un examen en profundidad de la anécdota requeriría un largo rodeo; aquí nos concentraremos en la pregunta por el sentido de las llamadas «alusiones genealógicas» en la medida en que ellas nos permiten comprender qué se entiende por «héroe» en la *Ilíada* y qué pueda tener ello que ver con la existencia de una *pólis*.

La entrada del contingente rodio comienza con la mención de Tlepólemo, hijo de Heracles, pues él es quien «conduce» o «guía» a los «excesivos» rodios (verso 653). Esta es la situación dada del contingente de los rodios; ahora bien, ¿qué ocultan o qué dejan atrás los habitantes de la isla de Rodas?, ¿de dónde proceden?, ¿qué subyace al brillo excesivo que los hace héroes destacados? El patronímico de Tlepólemo contiene el camino de la respuesta, y es por aquí por donde empieza la genealogía y alusión a lo subyacente a la heroicidad de los rodios. La mención genealógica empieza retrayéndonos al nacimiento de Tlepólemo, nacimiento que es a la vez el comienzo de su parte y que contiene ya la constitución de su destino. Tlepólemo es fruto de la unión de Astioque y el pretérito y extraordinario Heracles<sup>22</sup>; quizás por tenerlo precisamente a él como padre, Tlepólemo comete un crimen contra lo familiar que lo expulsa de la comunidad de heraclidas a la que pertenece. Habiéndose quedado sin comunidad, Tlepólemo se fue «huyendo por mar» (verso 665), pero, «errando y padeciendo dolores» (verso 667), llegó a la isla de Rodas; él y la gente que con él huyó «habitaron» la isla, y fue sobre ellos que Zeus «derramó indecible riqueza» (verso 670). La alusión genealógica ilumina en qué consiste la insolencia de los habitantes de la isla de Rodas: ellos provienen precisamente de las consecuencias del acto criminal de un hijo de Heracles, es decir, provienen de eso que pasó a propósito de alguien que

<sup>21</sup> En cuanto pausa introductoria, el Catálogo de las Naves nos separa del tiempo de la historia sugiriendo otros espacios y tiempos diferentes; aquí, la primera reunión de los ejércitos que se aliaron en una sola empresa común. Esta sugerencia no es, sin embargo, lo determinante del catálogo, cuya función es preparar adecuadamente (es decir, en atención al plan estructural del poema) el primer choque de aqueos y troyanos en el tiempo del poema, choque cuya importancia requiere esta cuidada y extensa pausa introductoria. En otras palabras: lo decisivo no es que la presentación de los ejércitos sea anómala en el noveno año de guerra, sino que más bien resulta necesaria para la puesta en marcha del poema. El mismo problema nos sale al encuentro en la así llamada «vista desde el muro», donde la presentación de los principales líderes aqueos tiene sentido no cronológico, sino estructuralmente, es decir, en vistas al momento narrativo en el que nos encontramos, cf. apartado 7.2.1 sobre la «actualización» de los primeros estadios de la guerra en el canto tercero.

<sup>22</sup> Cf. WILLCOCK 1995, pp. 118/122 y pp. 167/168, para las variaciones de la historia en la séptima oda olímpica de Píndaro.

acabó siendo expulsado de la comunidad, perdió las raíces, experimentó la errancia y padeció dolores; ése fue a la vez el que llegó desde fuera a la isla en la que ahora los rodios se han establecido «ordenados en tres partes» (verso 655), es decir, el que se ha quedado sin comunidad es a la vez el capaz de fundar comunidad<sup>23</sup>. Su morar no es sin embargo trivial, sino que goza del favor de Zeus, es decir, los rodios habitan la isla habiendo ganado la lucidez que comporta haber perdido las raíces. Esta es la especie de segundo nacimiento que hace de Tlepólemo el héroe que es.

El brillo de los héroes tiene su origen en la distancia o la ruptura frente a lo familiar y lo cercano; la figura poética de ello es frecuentemente un crimen, pero hay variaciones. Una especialmente interesante es la que Glauco narra a propósito de su ancestro Belerofonte. La considerablemente detallada parahistoria que narra Glauco con la intención de responder la pregunta de Diomedes «quién eres tú» (verso 6.123) nos puede servir para iluminar lo no desarrollado por la anécdota en relación a Tlepólemo precisamente por estar implícito en su procedencia de Heracles. El movimiento de la historia empieza aludiendo a la belleza destacada de Belerofonte (versos 156s.):

τῶν δὲ θεοὶ κάλλος τε καὶ ἠνωρέην ἔρατεινῆν  
ὤπασαν  
a él los dioses belleza y virilidad encantadora  
concedieron

Pero, tal vez por esto, Zeus le doblegó, es decir, por su fuerza y belleza destacada Preto le expulsó de la comunidad (verso 158). En su belleza como causa de su marginación profundiza la historia de Preto y su esposa: Antea se enamoró locamente de Belerofonte; éste, sin embargo, por su belleza y fuerza, es decir, por su inteligencia (verso 162), rechazó sus propuestas, lo cual motivó una estrategia de Antea para hacerlo morir; alguna razón inhibe sin embargo a Preto de matar a Belerofonte, que por ello es enviado fuera, a Licia, con la intención de que sea el propio padre de Antea quien asuma hacer eso que cierta inhibición prohíbe a Preto. Una vez en Licia, más estrategias buscan la muerte de Belerofonte; cuando éste resiste todas las pruebas y acaba con todos los obstáculos el padre de Antea no puede sino reconocer el transfondo divino de la excelencia de Belerofonte (verso 180); al final acaba renunciando a las estrategias y lo integra en su círculo familiar dándole a su hija como esposa y asignándole una «parte». Hasta aquí la presentación de eso que más interesa a Glauco: exhibir su procedencia de un ser tan espléndidamente destacado como Belerofonte; sin embargo, ni siquiera Glauco puede dejar de mencionar el lado oscuro del que destaca tanto que a través de

<sup>23</sup> En la séptima oda olímpica (verso 30), Tlepólemo es un *oikistér*, esto es: el «fundador» de las tres *pólis* de la isla de Rodas. Así, la transgresión se oculta tras el establecimiento de una *pólis*, y ello porque la transgresión no es sino la distancia –la lucidez del fuera– que permite reconocer eso que hace a la *pólis*, a saber: el *nómos*.

él la divinidad se reconoce. Evitando aquí el detalle, Glauco dice (versos 200-202):

ἀλλ' ὅτε δὴ καὶ κείνος ἀπήχθετο πᾶσι θεοῖσιν,  
 ἦτοι ὃ κὰπ πεδίον τὸ Ἀλήϊον οἶος ἀλᾶτο  
 ὄν θυμὸν κατέδων, πάτον ἀνθρώπων ἀλεείνων  
 Pero cuando ya también aquél se hizo odioso a todos los dioses,  
 entonces él por la llanura Aleya vagaba, solo,  
 devorando su corazón, evitando la senda de los hombres.

El vuelco desde la presunta reintegración de Belerofonte en la comunidad licia a este «ser odiado por todos los dioses» tiene seguramente que ver, si prescindimos de explicaciones extratextuales, con lo mismo que le expulsó una vez de Argos, a saber, su belleza y fuerza destacadas, ellas mismas regalos de los dioses. El vuelco es el mismo que hace de Tlepólemo un criminal en la medida en que el brillo de Heracles se corresponde con el de Belerofonte, y el paradero del linaje maldito de Heracles, por de pronto Tlepólemo, con el paradero de los hijos de Belerofonte y éste mismo. El vuelco se concentra de nuevo en la noción de no tener asiento alguno ni lugar fijo al que agarrarse que aquí aparece enfáticamente en eso de «erraba solo a través de la llanura Errancia», es decir: erraba en el errar mismo, no en alguna otra parte, sino en el puro ninguna-parte, pues, sin ciudad ni lugar de pertenencia, todos los caminos son iguales: al final, Belerofonte se desvela como un desarraigado, y el desarraigo como una especie de castigo específicamente griego. La abundancia aniquila –a Tántalo, a Níobe–; la riqueza arde –la de Príamo, la de Agamenón–; los destacados en fuerza y belleza son los que a la vez cometen una transgresión que comporta castigo y pérdida; experimentar esta pérdida es «errar solo» y «padecer dolores», pues perder el ligamen con lo familiar y lo cercano es perder todo posible ligamen; no hay nada habitable al margen de lo familiar y lo cercano: ellos definen lo habitable, de manera que ser expulsado de ello es quedarse en ninguna parte, ser un errante en la llanura de la errancia.

El desierto de Belerofonte es en el fondo el destino propio de las imágenes de las grandes figuras del pasado, el reflejo de lo «elevado-existencial» en el cual las figuras del poema se contemplan a sí mismas. Si sus destinos son recordados por las figuras del poema es porque suenan como graves cantos de advertencia, es decir, ellos les guardan, o les ofrecen la posibilidad de guardarse, de permanecer inexpertos ante el peligro de igualarse con los dioses<sup>24</sup>. De lo fundamental y origi-

<sup>24</sup> El castigo al exceso de Belerofonte, aludido pero no desarrollado en la historia de Glauco, es en la séptima oda ístmica de Píndaro la insolencia de pretender alcanzar las moradas celestes. Píndaro alude a la historia de Belerofonte y Pegaso para ilustrar el pensamiento fundamental acerca de la distancia que separa la nulidad de la condición mortal de la plena permanencia divina. Por otro lado, en su primer discurso Diomedes recordaba (versos 130-140) los peligros de equipararse con los dioses aludiendo al destino de Licurgo, quien, por querer disputar con los celestes, padeció también la extrema separación de los mismos, recibiendo de ellos ceguera y una muerte pronta. De

nario de estos seres excesivamente amados por los dioses valen las palabras de Hölderlin sobre la frigia Níobe, con la cual Antígona (versos 823-833) se compara a sí misma de un modo paralelo a como Aquiles pretende con ella iluminar el destino de Príamo. Sobre el canto de advertencia contenido en la imagen de Níobe escribe Schadewaldt leyendo las decisivas notas de Hölderlin a “Antígona” (1960: 665):

Und als ein «wüstgewordenes Land, das in ursprünglicher üppiger Fruchtbarkeit die Wirkungen des Sonnenlicht zu sehr verstärkt, und darum dürre wird», erscheint ihm der tragische Mensch, der, weil sich zu sehr dem Göttlichen geöffnet hat, unschuldig schuldig an dem Göttlichen verbrennt<sup>25</sup>.

A través de Tlepólemo vemos la transgresión que precede a la fundación de toda *pólis*; la historia de Belerofonte nos ayuda a entender mejor qué subyace a la transgresión de Tlepólemo. En ambos casos, los héroes destacados, Tlepólemo y Glauco, tienen como precedente la experiencia de la ausencia de raíces a la que conduce la extrema abundancia en la que se delata la peligrosa cercanía a la divinidad. Decimos peligrosa porque lo divino es lo próximo a la vez que lo lejano, lo íntimo a la vez que lo ajeno; esta duplicidad tiene que ver con el hecho de que el ser sea ocultarse, es decir, tenga carácter de supuesto y que, por tanto, transparentarlo, hacerlo manifiesto, comporte finalmente la no instalación derivada del haber transgredido el límite, de no haber guardado la distancia. Por eso, porque la presencia del dios es muerte, el destino de Belerofonte es vagar en la pura vagancia, o, lo que es lo mismo, termina en la desvinculación y la locura. La experiencia del desarraigo está también en el fondo de la lúcida mirada de ἵστωρ: quien ha de mediar y ver bien entre las partes tiene que ser capaz de situarse en cierto modo en ninguna parte.

---

Níobe, marcada por el estigma del padre, Aquiles dice que quiso «igualarse» con Leto, por lo cual fue castigada por Apolo, su hijo (24.605-607). Estos relatos microscópicos reflejan lo mismo que el poema en su conjunto, pues ya sabemos que Aquiles, el brillante hijo de una diosa, tiene como fondo ser *okúmoros*, es decir, también en su caso se cumple que el acoplamiento de dios y hombre se purga en separación, en ruina, lo cual es lo mismo que el hecho de que, al final, habiéndose quedado solo, se capte a sí mismo en la ya plena presencia de la muerte pronta.

<sup>25</sup> Níobe es hija de Tántalo, Belerofonte es nieto de Sísifo, quien, junto a Ixión y otros, son algo así como arquetípicos violadores de la ley que de Zeus recibieron castigo a fin de que sirviesen como ejemplo de los peligros que comporta el olvido de la distancia que separa a mortales de inmortales. Leyendo a Hölderlin conecta SCHADEWALDT 1956b, p. 764, la «tragedia» de estas figuras con la órbita excéntrica de los cometas, que describe así: «sich immer mehr beschleunigende Bewegung, gesteigertes Lebens, Begeisterung, Erwärmung, je mehr der Komet der Sonne, die ihn als Gott regiert, entgegenstürzt. Dann aber ein notwendiges Herumgerissenwerden, notwendig gesetzliches Sich-Entfernen in die kalten, dunklen Unendlichkeiten des leeren Raumes in immer mehr ersterbender Bewegung. Diese Tragik, nach der wir, wie Hölderlin einmal sagt, «in aller Unschuld verderben müssen», ist auch die Tragik des Tantalos [...] Sie ist die Tragik der Niobe». Cf. también SCHADEWALDT 1952b.

Junto al orden de la πόλις pintado en estas dos imágenes, Hefesto ve también la posibilidad de su peligro. Que el riesgo es inherente a la propia πόλις se observa a nivel textual en la falta de las marcas transicionales típicas en el despliegue de la écfrasis: sin acudir a ellas, el poeta nos mantiene en la misma corriente de ilusión mimética que introducía la ciudad en paz; esto es, no desfamilia-riza todavía el proceso de producción del escudo, tampoco a Hefesto ni la obra, sino que persiste en la misma pintura de la πόλις que, como hemos visto, tiene que ser la pintura de dos πόλεις. Como se trata de «dos» en el sentido de las esencialmente «dos», de la esencialmente dual o con dos caras, la «otra ciudad» (verso 509: ἑτέρην πόλιν) es por ello la ciudad sitiada, expulsada del orden y acechada por el peligro. Junto a la seguridad de la una ha de estar la amenaza de la otra, pues nada hay que esté exento de peligro, y menos la vida de una πόλις. Por otro lado, la muerte que se juega en la guerra no es una posibilidad entre otras, sino la última y definitiva con la que siempre ya tiene que habérselas el ser que, desde el comienzo de este apartado, ha resultado ser el más *unheimlich* entre lo ente.

### 6.3 Ritmos y tiempos<sup>26</sup>

Decíamos que el mecanismo distanciante de la écfrasis permitía visualizar en el interior mismo del saber-hacer que es el poema algo así como la cuestión «en qué consiste» la propia presencia excelente, la presencia especialmente cuidada. Contemplamos (apartados 4.2, 4.3) la posibilidad de interpretar la écfrasis del escudo de Aquiles como una respuesta a la pregunta «en qué consiste» o «qué es» esa presencia especialmente cuidada que retrospectivamente calificamos de presencia «artística». La pregunta por «qué es» lo que en el decir cuidado acontece pudo, en esta línea, ser considerada como la directriz implícita de la écfrasis del escudo de Aquiles. Rechazábamos el intento de discernir en la presencia artística algo así como una «forma» abstraible de un «contenido», pues discernir en el poema estructuras compositivas y mecanismos «formales» no era sino discernir *qué* decía el poema; recordábamos también que eso que llamamos «el poema» no es en Grecia un subproducto sesgado de un presunto decir normativo o una presencia normativa de las cosas, sino, al contrario, el decir en el cual las cosas aparecían enfáticamente, transparentando su ser (su belleza), es decir, donde las cosas aparecen más verdaderamente que en el caso de cualquier decir trivial. Así, a través del mecanismo de la écfrasis el poema puede, distanciándose de sí mismo permaneciendo sin embargo en sí mismo, incluir una cierta poética del poema o, si se prefiere decir así, incluir dentro del poema la oscilación o el «fuera» del mismo en cuanto que ésta (éste) es lo presupuesto por el propio mecanismo de la écfrasis. Llamábamos a esa oscilación lo «metapoético» del poema. La distancia que supone incluir en el poema la propia retracción del poeta permite no sólo que la estructura de la écfrasis sea vista como análoga a la estructura del mundo del poema, sino también que la capacidad misma del poema de decir enfáticamente el mundo sea introducida como tal en el propio poema. Observamos en cada caso una especie de salto o fisura que, en lugar de trabajar en detrimento de ella, enfatiza la condición poética tanto del escudo forjado por Hefesto como del poema que lo describe. A nivel del texto mismo estos saltos y mediaciones son visibles de distintas maneras, pero es esencial que sean visibles, pues a la consistencia de la écfrasis pertenece el que la descripción del escudo oculte a la vez que exhibe su condición de «obra de arte», pues sólo así se preserva el equilibrio entre ilusión y ruptura, engaño y desfamiliarización, esto es: la consistencia de la *mímesis*. Todo el artificio de la consistencia está también en la escena que sigue a la descripción de las dos ciudades, con la cual se introduce el tema del trabajo de la tierra por ese extraño ser que llamamos hombre, una escena que abre paso a una ordenada visión de tiempos y lugares que no hace sino insistir de nuevo en la condición de más *unheimlich* a la que ya hemos aludido.

<sup>26</sup> «Tiempo» es aquí *ῥῶρη*, que habitualmente se traduce por algo así como «estación», por tanto, un tiempo finito, un lapso, trecho o intervalo. De las *ῥῶραι* dice un fragmento de Heráclito (B 100): «Las horas, que portan todo».

La descripción empieza (verso 541) con las marcas transicionales comunes: la presencia implícita de la obra y el artífice, un verbo que recuerda que estamos asistiendo a la producción (en el sentido del alemán «Hervorbringen») relevante del mundo, y la cosa del caso que comparece en esa esfera de especial producción: esta vez una tierra de barbecho surcada por numerosos trabajadores que vienen y van, soportando el esfuerzo del trabajo con la esperanza de una dulce recompensa al final de cada tramo superado. Se trata del paciente trabajo y del trabajoso comienzo, el primer inicio donde nada hay todavía sino una profunda y vacía nueva tierra que promete el fruto tras el crecimiento. Y esto es lo que quería decir eso de que en cada opuesto está presente el todo, es decir, eso de que la écfrasis se rige por algo así como la presencia de contrarios fundamentales: en el inicio, donde todavía no se muestra nada más que la oscuridad indistinta de la tierra, está, sin embargo, el florecimiento de los frutos, el presentimiento de la cosecha. La inclusión de la copa de vino es testimonio de ello; su dulzura recuerda a los labradores cuál es el final y la meta del duro trabajo; así avanzan y se mantienen «deseosos de llegar al final del profundo barbecho» (verso 547). En cada parte está presente el todo<sup>27</sup>. Si hay algo así como una «ley» reconocible en la *Ilíada* es precisamente que cada trazo y cada gesto concentran en sí la profundidad de todo el problema, y esta, por así decir, economía de la esencialidad constituye tanto la *inagotabilidad* de la interpretación como la *coherencia* del propio poema. La ley de «el todo en cada parte», «lo esencial se muestra en cada cosa», es la otra cara de que en la *Ilíada* aparezca siempre lo mismo sobre lo mismo y girando en torno a una sola cosa que, sin embargo, siempre se escapa. Helena, Agamenón, Aquiles: desde su primera intervención, sean gestos sean palabras, sabemos quiénes son, vemos su entera figura; y en un tiempo breve, por ejemplo el lapso que ocupa el canto tercero, contemplamos las causas de la guerra que dura ya diez años las unas engarzadas con las otras en la oblicua presentación de ciertas figuras, en sus gestos y en las situaciones narrativas. Para ver lo esencial no se necesita un despliegue diacrónico, todo está a la vez en un solo instante.

---

<sup>27</sup> Recordemos que esto es también así por lo que se refiere al plan global de la *Ilíada*, que no pierde en coherencia a pesar de la autonomía de los episodios que constituyen el poema. Sobre la concomitancia de la independencia de las partes con su integración funcional en un gran planteamiento unitario, cf. HEUBECK 1958, pp. 124s., que escribe lo siguiente a propósito de la escena de Héctor con Andrómaca: «Kein Zweifel, daß dieses Bild „Hector in Troia“ vor allem seinen Wert in sich selbst trägt und wenig von seiner Schönheit einbüßt, wenn wir es aus dem Zusammenhang des Ganzen gelöst betrachten. Aber es kann ebensowenig zweifelhaft sein, daß dieser friedlichen Szene aus Troia eine ganz bestimmte Aufgabe im Rahmen des Epos zugewiesen ist: Sie zeichnet Hektor im häuslichen Bereich [...] Ja noch mehr: Die Erinnerung an das Idyll aus Troia soll uns nicht verloren gehen, wenn wir Hektor im wechselvollen Wogen des Krieges draußen im Feld kämpfen, siegen und fliehen sehen, bis dann schließlich im 22. Gesang das Bild von Abschied der beiden Ehegatten wieder schrecklich lebendig wird: in der Szene, wo Andromache Zwiesprache mit dem toten Hektor hält. Nur dem, der noch im X die Abschiedsszene des Z in lebendiger Erinnerung bewahrt, enthüllt sich das beziehungsreiche Spiel des parallelen, gegenläufigen und konvergierenden Linien in seinem ganzen Reichtum».

Al movimiento «de aquí para allá» de los trabajadores se opone el instante deseado, cuando se les tiende por fin una copa de dulce vino. Ya aquí, en lo minúsculo, está la ley de la *écfrasis*, la visión que soporta lo uno tanto como lo otro sin omitir ni dar la espalda a nada, la visión que se pliega a lo esencial, y esencial es precisamente lo que porta en sí el todo. El trabajo y la pausa, el movimiento y la quietud, la penuria y la fiesta confluyen en el momento en que las manos reciben la copa tendida, que contiene, desde este punto de vista, una auténtica mirada sobre el todo. Como se presiente en la escena de labranza, la tierra da sus frutos y el tiempo de la cosecha llega tras la espera. Los versos 550-560 describen la parcela de tierra (*τέμενος*) en la que unos hombres siegan con hoces mientras otros atan los montones. Los niños se unen al trabajo, y a lo lejos se prepara un banquete y un sacrificio, la ocasión en la que los hombres ceden (abandonan su predominio, su unilateralidad) ante los dioses. Están también las mujeres, la preparación del alimento y la sombra que una encina proporciona. En medio de todo esto goza en silencio el «rey»<sup>28</sup>, el centro de todo este mundo de actividades simples y esenciales que, como en la escena de labranza, pronostican otros tiempos y albergan en sí otros momentos: de nuevo el trabajo y el banquete están el uno por mor del otro, y otra vez la cosecha es el consumo y éste de nuevo la labranza. Los distintos tiempos son variaciones de lo mismo, y el conjunto –lo mismo– es algo tan esencial que de él apenas cabe decir nada.

La abundancia y fecundidad del viñedo es el último estadio no sólo del proceso de vendimia, sino del ciclo entero de los tiempos: al principio, la pura oscuridad de la tierra, ahora, el peso del fruto que colma las cestas. Atrás queda el esfuerzo del trabajo de los hombres, el penoso comienzo, ahora son los jóvenes los que, despreocupadamente<sup>29</sup>, portan el fruto por el camino, y este instante de pleni-

<sup>28</sup> Aunque las traducciones suelen recurrir aquí a la palabra «rey», debemos recordar (cf. apartado 2.4, nota 83) que se trata de un anacronismo; en la *Ilíada* la palabra *basileús* por lo general suele referirse al estatuto de los héroes destacados, de los cuales el primero es Agamenón, pero su significado primario es el ilustrado en estos versos, a saber: el propietario y dirigente de una hacienda con todo lo que a ésta pertenece; la vida del «rey» próspero en una hacienda próspera es dibujada por Odiseo en la embajada a Aquiles al dar la relación de los regalos. Sobre la palabra *témenos*, que significa algo así como la parte de tierra asignada, de donde la «hacienda», la «tierra», cabe recordar el episodio sobre Belerofonte narrado por Glauco en el canto sexto, donde la palabra aparece junto con otras definiendo el papel del «rey»; el complejo *timé-témenos-témnein-basileús* tiene cosas que decir sobre en qué consiste primariamente el reconocimiento para un griego, así como qué quiere decir eso de que cosas como el reconocimiento o la muerte tengan en la poesía griega presencia física, materialidad o sensibilidad (cf. Introducción).

<sup>29</sup> Con «despreocupadamente» estamos pensando en la expresión *ἄταλά φρονέοντες* del verso 567, teniendo en parte presente el adjetivo *ἄταλάφρων* en 6.400, donde aparece describiendo la niñez del hijo de Héctor y Andrómaca, es decir, la pensamos desde algo así como la inconsciencia ligera de la infancia, que todavía no ha alcanzado la firmeza y pesadez en principio propias de la madurez. Esta interpretación puede sostenerse tanto si la palabra se considera un compuesto del adjetivo *ἄταλός* («joven, jovial») y *φρονέω* («pensar, proyectar»), o bien *ἄταλά-* se considera una formación negativa desde el verbo *τλάω* (cf. KIRK 1985a, p. 212 refiriéndose a Leumann)



tud y abundancia trae consigo cantos y bailes. Los versos que cierran la secuencia de los tiempos (569-572), tras la rotura de la tierra y las formas de cosecha, son ya sólo fiesta. Así, eso que tímidamente empezaba con la copa tendida y continuaba con sacrificios y banquetes bajo la encina, es ahora un claro y manifiesto goce en la consumación, el testimonio de la pura copertenencia: el proceso ha terminado, y por eso puede sonar la forminge y elevarse una voz entonando el bello lino.

Tras los tiempos vitales, entrelazados los unos con los otros, la écfrasis se desplaza a otro cuadro diferente que, sin embargo, refleja lo mismo que los demás. Si antes veíamos dos ciudades, una en paz y la otra en guerra, y dentro de la ciudad en paz veíamos la discordia frente a la unión, ahora, en los márgenes del río, donde pace el ganado y vigilan los pastores, un mundo doble vuelve a aparecer: tras la plácida imagen del río y los oscilantes juncos y antes de la pradera en la que tranquilamente pacen unas ovejas, irrumpe de pronto el peligro inseparable de esta parcela de vida, pues los márgenes que los animales domésticos necesitan para ser son también un lugar disponible para lo salvaje. Todavía más lejos, más allá de los bordes del río, «el famoso cojo hizo un pasto» y una «bella garganta» en la que las ovejas pacen solas (versos 587s.); sobre esta última escena y su contraste con la actividad y el movimiento característico de todas las demás escribe Marg (1957: 209s.):

Jede der Menschenszenen ist durchsetzt und getragen von Verben der Bewegung; das Sitzen, Stehen oder Liegen, als Kontrast, bestätigen es. (...) Ein Bild macht eine Ausnahme: die Schafherde, auch wegen der Kürze auffällig, und weil hier Menschen nur dadurch sichtbar gemacht sind, daß Ställe, Hürden und Hütten da sind. (...) Jedoch das Bild sitzt im Zusammenhang: Behausung wie im ersten Bild der Hochzeitszüge, Frieden, wie dort; im Kontrast zu der überfallenen Rinderherde, wie das Hochzeitsbild zu Rechtsstreit und Belagerung kontrastiert. Ruhe, nach der Bewegung der Rinderherde, vor allem vor dem Reigen. Schließlich: in der Knappheit so etwas wie ein Verlieren in der Landschaft, daher nichts Näheres mehr, kein Mensch zu erkennen, nur dies Andeuten der weißen Schäflein auf den Hängen (588). Ein Zwischenstück, eine Pause vor dem vollen Schluß. (...) Was besagt das Heraustreten der Bewegung? Man sieht zu, wie die Menschen sich regen. Sie sind auch alle so voll Eifer, wollen etwas, haben etwas vor. Auch dies macht die Ausnahme der Schafherde nur deutlicher.

En la soledad del taller en el Olimpo la mirada del dios, desconectada del acontecer terrestre en la llanura de Troya, se pierde en la lejanía de lo puramente humano; ahora ve no a Héctor ni a Áyax, sino una variedad de hombres y mujeres sin nombre que viven entregados al tiempo de sus actividades cotidianas. La mi-

---

junto con -φρων, que forma compuestos del tipo δαίφρων o πολύφρων; lo decisivo es que la palabra expresa algo relacionado con el juego irresponsable distintivo de la juventud.

rada asciende incluso hasta las laderas vacías, es decir, hacia donde el paisaje parece alejarse y la comunidad se desdibuja.

«El sol es nuevo cada día» (Heráclito B 6), «el dios: día-noche, invierno-verano, guerra-paz, hartura-hambre» (B 67): cada posibilidad tiene su tiempo: empezar, acabar, tienen su tiempo, el trabajo tiene su tiempo, el descanso, la juventud, la muerte tienen su tiempo: cada cosa tiene su tiempo y estar en el mundo tiene sus tiempos. El círculo de las estaciones que se suponen representadas por el conjunto de estas escenas es así susceptible de ser interpretado como expresión de eso que nosotros, intérpretes modernos, podríamos relacionar con una noción de tiempo «anterior» al tiempo de la consideración teórica (el tiempo del «ahora») y ello porque, de algún modo, la ambigüedad de la primavera es presencia por lo mismo que la ausencia del invierno es porvenir, y, con el verano, llega la completud de lo ya sido. Diferente es la situación donde nada empieza ni acaba, donde nada tiene su propio tiempo porque cada cosa es igual, igual de nula, igual de irrelevante, igual de carente de ser; el horror del hombre moderno lo es precisamente ante el tiempo y el espacio infinitos; por el contrario, que cada cosa tenga su tiempo, que cada cosa empiece y termine, constituye la genuina posibilidad de que haya un «ser» relevante, una distinción o cualificación no puramente accidental como ocurre, sin embargo, en nuestro caso en cuanto modernos. Por aquí habría que continuar una interpretación de la finitud del ser griego frente a las condiciones de la validez que presupone todo «es» moderno.

## 6.4 La fiesta y el canto

Tras las distintas parcelas y tiempos en las que se reparte la vida humana aparece finalmente la última, la que de algún modo lo concentra todo en sí (verso 590):

ἐν δὲ χορὸν ποίκιλλε περικλυτὸς ἀμφιγυήεις  
Y un espacio para la danza realizó el muy famoso cojo

Independientemente de si la palabra χορός se refiere al lugar donde se danza o también a la danza misma, lo importante es que esta última escena presenta algo así como el tiempo de los tiempos y el movimiento de los movimientos. Los instantes de pausa, reposo y festividad que en los demás cuadros aparecen a causa del costoso trabajo están ahora solos o, más bien, solos en cuanto el otro lado no de este o aquel trabajo, sino del trabajo mismo, como el lado festivo en el cual la penuria inherente al mantenerse en vida es de algún modo asumida y superada por lo mismo que lo esencial descuidado en los quehaceres cotidianos ahora resplandece. La fiesta es el momento de los dioses en la vida de los hombres, el juego en el que liberarse asumiendo la pesadez y seriedad de las cosas que extrañamente nos incumben. La pausa como posibilidad de fiesta es lo que fenomenológicamente nos sale al encuentro al analizar el fenómeno «arte»: en tanto que suspensión de la marcha cotidiana de las cosas, la mirada artística pone de manifiesto lo que en la marcha queda atrás; a su vez, la mirada es artística precisamente por haberse desprendido del acontecer en marcha, es decir, por ser capaz de una visión distante que detiene el propio acontecer. La mirada no parcial, sino amplia y libre del arte, hace figura con la visión de una fiesta tal y como la describe este último tramo de la écfrasis del escudo de Aquiles. Las nociones de pausa, visión y sentido forman una especie de continuo que se expresa como tal en el especial acontecimiento de la fiesta, que es más bien un no-acontecimiento, es decir, que es el acontecimiento del haberse parado todo acontecimiento. Y, así como la no morada del poeta es la morada más elevada –por la abertura en la que se sostiene puede el dicente excelente atravesar la irreductibilidad de cada cosa –, así también el no-acontecimiento de la fiesta es el más logrado momento de la vida humana que, sin el goce de la fiesta y el espejo de la poesía, sería solamente nada.

Por un lado: el baile en corro y en fila de vírgenes y jóvenes que resplandecen por sus ropas y adornos; por otro: el goce en la contemplación por parte de la multitud en torno al «bello χορός» (verso 603); finalmente, como resumen de todo: el canto del cantor divino (θεῖος ἀοιδός; verso 604<sup>30</sup>) en medio del círculo de baile. Todos constituyen el reflejo de la vida por mor de sí misma, es decir, la vida que, en cuanto contemplación de sí misma, deviene un área sagrada, un espa-

<sup>30</sup> El verso no aparece incorporado al texto en la edición de Oxford; para el problema de la crítica textual en relación a este verso, cf. FORDERER 1965, pp. 23/28.

cio de baile: la vida tal y como en la fiesta se hace relevante. De la visión distanciada de la fiesta es solidaria una figura cuyo desprendimiento expresa la esencia de la fiesta: el θεωρός, el capaz de ver, como el ἴστωρ en la reunión, no ya esto ni aquello, sino el ámbito en el cual tanto esto como aquello son posibles, y decíamos también del propio poeta que éste no «hacía» esto ni aquello, sino lo ente en general. La fiesta es un espacio donde la θεωρία (actividad del θεωρός) ilumina la πράξις, el lugar donde, por estar distanciados de este y aquel tiempo, de esta y aquella actividad y utilidad, lo vemos todo en un conjunto y pertenecemos al todo más profundamente que en las actividades cotidianas, y ello precisamente por la desvinculación, la elevada ligereza y el desprendimiento que son también la marca fundamental de la experiencia de lo desacostumbrado y, así, de lo propiamente «artístico»: la patencia de lo asombroso que en el curso cotidiano de las cosas pasa inadvertido<sup>31</sup>. Por esto también Dédalo, el artífice por excelencia<sup>32</sup>, aparece, precisamente en éste carácter, en la écfrasis del escudo (realizado por Hefesto, el artífice divino), en el interior de una comparación dicha por el propio agente de la écfrasis, el poeta; y por esto el símil del alfarero contiene también la imagen de un artesano dentro de la obra del artífice tal y como ésta es vista desde los ojos del poeta, el descriptor, el observador de la producción del escudo; pero también por esto, al final de todo, el cantor, el experto en decir, canta dentro de las pinturas del escudo, de manera que las inclusiones se multiplican y las refracciones no hacen sino insistir en el fenómeno de la inclusión del arte dentro del arte, ofreciendo así una especie de poética del poema, una fenomenología del «arte» en cuanto pausa, distancia y puro goce en el cual la vida, en sus múltiples aspectos y contradictorias caras, se asume y se soporta<sup>33</sup>. La pausa y la visión reposada definitiva de lo artístico son el más auténtico estar bajo el cielo pisando la tierra, el más profundo habitar «de un lado al otro» en la abertura del mundo, pues ambas, pausa y visión, contienen en sí la distancia desde la cual no sólo cada cosa puede aparecer enfáticamente tal y como *es*, sino que en ellas la dimensión misma, la distensión o la abertura, es vista o dicha de una sola vez. Por eso quizás del reposo se dice a veces que es hijo de la justicia (cf. Píndaro en la octava oda pítica), pues en la quietud del arte tanto lo uno como lo otro resplandecen: la mirada del poeta

<sup>31</sup> SCHADEWALDT 1959, p. 367: «Das Fest ist bei den Griechen zumeist mit dem Kult verbunden, und es ist die eigentliche Stätte der Kunst und der alle miteinander vereinigenden Freude». Sobre la esencia de la fiesta como pausa, cuestionamiento y patencia del mundo y de nosotros mismos como tales, cf. HEIDEGGER 1982a, pp. 64ss.: «Feiern ist das Freiwerden von nur Gewöhnlichen durch das Freiwerden für das Ungewöhnliche».

<sup>32</sup> DELG, s.v. *daídallo*: «Δαίδαλος est un anthroponyme désignant l'artiste mythique par excellence, qui passe notamment pour avoir créé les premières statues et construit le labyrinthe». En los versos 590-592 el poeta compara el lugar de baile hecho por Hefesto sobre el escudo con ese que una vez en Creta hizo Dédalo para la bella Ariadna. El verbo «hacer» es aquí *askéo*, sinónimo de *daídallo*: realizar, trabajar, construir bien, diestramente, con «arte».

<sup>33</sup> Ver todas y cada una de las cosas es lo que a veces se llama la «Schauenlust der archaischen Zeit»; con ello se subraya la aceptación abierta, asombrada, de la multiplicidad del mundo, cf. SNELL 1992, p. 67; cf. MARG 1957, p. 209.

lo abarca todo, se entrega al todo; en esto consiste su «amor» y su «entrega» apropiadora de lo ente<sup>34</sup>. Aquí podrían recuperarse aquellos lugares del *corpus* griego que nos dicen algo esencial sobre el presenciar libre del θεωρός y su relación con eso que luego sea la pretensión de la «filosofía».

Hemos asociado al θεωρός con el ἴστωρ, siendo ambos dos nombres que contienen la alusión no a cierto conjunto de cosas habitualmente vistas, sino a un «ver» que no ve nada determinado. Junto a ambas figuras se sitúa la del αοιδός del final de la écfrasis, pues, como hemos dicho, el hacer-decir (*poieîn, lêgein*) del cantor es especial porque no versa sobre ámbito determinado alguno, sino que atraviesa el conjunto de lo ente; su hacer-decir es, en este sentido, esencialmente lo mismo que el «ver» de aquellas dos figuras. Por aquí se tendría que abordar con más profundidad la cuestión de qué se juega exactamente en el hecho de que un rasgo esencial de la comunidad griega sea la existencia de ciertas figuras que desde una relevante distancia (*metá*) descubren no ya un aspecto parcial del juego, sino las reglas mismas del juego, es decir, tendríamos que seguir profundizando en la visión por la cual se distinguen tanto el decir del «arte» como el pensar de la «filosofía». Profundizando, tal vez descubriríamos que la negación pura (el desligamiento, la no participación, el *metá*) es a la vez y por eso mismo la afirmación más pura: la contemplación libre e inocente de la esencia de las cosas. Aquí sólo aludiremos a la unión del ἴστωρ y el filósofo en el fragmento B 35 de Heráclito:

χρῆ γὰρ εὔ μάλα πολλῶν ἱστορας φιλοσόφους ἄνδρας εἶναι<sup>35</sup>

Si la vida es el más importante, el más absorbente de los juegos, los que han visto muchas cosas y muchos juegos llegan a ser «hombres filósofos», que son precisamente aquellos que pertenecen de manera esencial a (y por eso están esencialmente separados de) este juego cuyo carácter es el tener siempre (en todo proyecto, en todo hacer y decir) ya lugar. Mientras los hombres no filósofos simplemente juegan el juego al embarcarse en cada uno de sus proyectos, los «hombres filósofos» no juegan o, si juegan, lo hacen con la nota distintiva de la distancia (que a su vez hace posible la visión, el examen: ἱστορας), nota que en el decir poético de Homero, aparte del caso especial de los dioses, sólo fugazmente y en figuras especiales se hace relevante. Sin embargo, el arrancarse a la onticidad de lo ente, el desarraigo inherente a la cuestión ontológica, aparecía oblicuamente en

<sup>34</sup> Cf. SCHADEWALDT 1949, pp. 700ss..

<sup>35</sup> De proceder verdaderamente de Heráclito, la palabra *philosophous* de este fragmento sería, junto con el verbo correspondiente, *philosophéon*, que aparece en fecha cercana en Heródoto (I, 30), nuestro primer testimonio de la noción preterminológica de *philosophía*. Es interesante notar que en el pasaje de Heródoto la palabra que en Heráclito se relaciona con la actividad del *hístor* aparezca en conexión con la *theoría*: la empresa que Solón lleva a cabo «por mor de la *theoría*» tiene lugar *philosophéon*; es decir, Solón, cuya actividad es la *theoría*, es un *anèr philosophos* de los que habla aquí Heráclito. Cf. SCHADEWALDT 1989, pp. 12/14 y MARTÍNEZ MARZOA 1990a, pp. 22/32, sobre el pasaje de Heródoto acerca de la figura de Solón en atención a una exégesis del título «filosofía».

ciertos destinos de héroes que, por haber sido demasiado, acabaron en ruina, es decir, mostraron con su propia muerte que lo *uno* y *común* es distancia o ruptura. Así era el espacio vacío del error de Belerofonte, un vacío que conecta con la  $\theta\epsilon\omega\rho\acute{\iota}\alpha$  como espacio de peregrinaje<sup>36</sup>. Así era, sobre todo, la muerte de Aquiles.

Por último aludir de nuevo al hecho de que la guerra tome un espacio considerable en la pintura de la *écfrasis*: la razón por la que esto ocurre tal vez no sea otra que esa por la cual ella es el tema mismo del poema. Recordamos que la guerra es el ámbito en donde preeminencia y hundimiento se debaten, el espacio vacío donde tiene lugar la cuestión del ser en disputa con el no-ser. A su vez, la guerra es, en tanto que confrontación de los unos con los otros, reconocimiento mutuo, mutua estimación, esto es: la reciprocidad implicada en que el hecho de que yo viva sea lo mismo que el que tú mueras, comportando sin embargo tu muerte el que yo, de todas formas, también haya de morir. Se trata del juego justicia-injusticia al que hemos hecho reiterada referencia en este trabajo, el círculo de la retribución que no era sino la patencia de un *lo mismo* que rige en el tener lugar cada cosa que tiene lugar, patencia por la cual decíamos que Grecia misma comienza, algo que podría ilustrarse de igual modo hablando del acontecimiento en el cual se escenifica la pretensión de hacer relevante el reparto dejado atrás, esto es, la *pólis*, pretensión que no era otra cosa que el problema de que haya un saber sin delimitación de ámbito, un decir en el que luce eso que cotidianamente permanece oscurecido, un ver que no ve ni esto ni aquello, sino una especie de todo que no es nada.

---

<sup>36</sup> Cf. MARTÍNEZ MARZOA 2006, pp. 69/74.

## Capítulo VII

Lo no-dicho en el poema y la cuestión ontológica





## 7.1 El héroe y su escudo

A diferencia de aquellos que un día leyeron la écfrasis del escudo de Aquiles sin encontrar relación alguna entre el escudo y su héroe, otros han visto en ella justamente la adecuación y el ajustamiento más puros de ambos aspectos. Schadewaldt pregunta (1959: 370): «Ist es wirklich reine, ‘beziehungslose’ ‘Dekoration’, wenn dagegen (sc. gegen Agamemnon’s Schild) der größte Held Homers auf seinem Schilde statt irgendeines magischen Zauberdinges ein Bild des Lebens und der Welt führt?» Lo que sobre Aquiles hemos dicho a lo largo de estas páginas nos sirve para comprender y responder esta pregunta. Vimos por qué Aquiles era la figura central que, precisamente por serlo, no aparecía sin más en el poema, sino que se retraía a un segundo plano de ausencia, pues sólo lo que no está puede estar en todas partes. Durante la ausencia de Aquiles la empresa aquea quedó doblemente perfilada, primero, en cuanto proyecto de tomar Troya, con la visión indirecta de sus causas y consecuencias; segundo, en cuanto proyecto viable sólo si Aquiles está dentro, es decir, sólo si Aquiles es asumido en tanto que el ingrátido centro de gravedad de la empresa. El canto 18, el punto de inflexión del poema, prepara la reaparición de Aquiles en el campo de batalla, una reaparición todo menos natural y aproblemática, pues, en el fondo, Aquiles no vuelve a la comunidad, su reconciliación con Agamenón es un mero formalismo que sólo sirve al objetivo de ponerse lo más rápidamente posible en marcha para su último y definitivo proyecto. En este sentido, la ruptura de la cólera no es el cese de la cólera, sino una explosión mantenida hasta el final. Por otro lado, la cólera quedaba establecida en el inicio mismo del relato como una distancia frente al «dónde» a secas: Aquiles se retiraba del combate no para irse a alguna otra parte, sino para quedarse en la distancia misma. Permaneciendo en algo así como el forzado rechazo del combate, la cólera tenía la virtud de poner en cuestión el proyecto aqueo, pues quedándose en la distancia la figura de Aquiles planteaba la cuestión de «qué es» ese proyecto, en qué radica su verdadera fuerza. Los términos en los cuales la cólera se establecía conectan con esto: la no-acción «cólera» es miseria y desarraigo porque la separación frente al «dónde» a secas es imposibilidad, parálisis, quedarse en el sinsentido, quedarse con nada, por más que el movimiento de la trama muestre cómo la falta de sentido es condición de que pueda haber propiamente un sentido o, en otras palabras, la infracción pone de manifiesto el límite. Plantear la cuestión del sentido global de la empresa conectaba a su vez con quién era Aquiles, su origen desarraigado y –otra cara de lo mismo– su destino, su parte, la cual el poema había hecho relevante precisamente como ausencia de parte. Aquiles aparece en el relato para desaparecer, aparece sabiendo que está para perderse. Aquiles dice «sí» a ambas cosas<sup>1</sup>, al brillo y a la muerte, y todo lo que con él pase está de antemano determinado por esta previa asunción del propio

<sup>1</sup> HEUBECK 1958, p. 127: «stets in Einklang mit seinem inneren Daimon –sagt er (sc. Achill) stolz und bedingungslos Ja zu seinem Schicksal, zum Leben wie zum Tod».

destino<sup>2</sup>. Lo extraordinario de su figura ganaba perfil en la negativa frente a la embajada, alcanzando su punto álgido y su explosión en la muerte de Patroclo, que pone de manifiesto que el camino de la cólera es el insolente a la vez que crucial fenómeno de la distancia interna: en la muerte de Patroclo, la «terrible ruptura» del poema, la cólera se muestra como imposibilidad necesaria, distancia-que-se-rompe; pero también aquí, en la écfrasis del escudo, mientras llora desplomado sobre la tierra la pérdida del más amado, lo extraordinario de Aquiles gana figura de un modo que tendremos que ver más en detalle. Para aproximarnos a esta tarea es necesario repensar algo que tal vez no se haya pensado nunca lo suficiente, a saber: la falta de raíces de Aquiles o, lo que es lo mismo, su enraizamiento ahí donde no son posibles las raíces. Esta paradoja, que es el pilar estructural de la *Ilíada*, desdobra la acción desde el principio de tal manera que a todo lo que en adelante ocurre subyace el haber quedado atrás la presencia de Aquiles. Recordemos que la bifurcación de la acción se originó a partir de un desdoblamiento de papeles una vez replanteada la cuestión del reparto: frente a la necesaria alternativa a la que condujo la insólita aparición de Crises no hay solución, sino necesariamente dos figuras y dos papeles. Éste era el problemático origen de la cólera: ni más ni menos que la alternativa «ser» o «no-ser», «presencia» u «ocultamiento». Paradójico era también el que la cuestión doble fuese en realidad una, es decir, Aquiles y Agamenón no se iban tranquilamente cada uno por su lado, olvidándose entre sí, sino que ocurre que ni Agamenón puede prescindir, a pesar de sus deseos, de la fuerza de Aquiles, ni Aquiles puede, a pesar de su capacidad de distancia, mantenerse sin dolor y a ultranza en la situación de la cólera. La paradoja del «imprescindible expulsado» o del «rey impotente» ponía en marcha el poema. En el problema de continuar con el proyecto y a la vez tener que asumir lo excesivo de la cólera de Aquiles profundiza la *Ilíada*; es, por otro lado, el mismo problema que una interpretación del fenómeno *pólis* tendría que afrontar, pues en el fondo se trata de aquello que funda el devenir de la Grecia arcaica y clásica. El poema comienza así a partir de la aporía de reconocer, en el seno de la comunidad misma, eso que se escapa a la comunidad; de reconocer que tener lugar «ser» es a la vez pérdida del ser.

Pérdida es lo que la cólera delata en cuanto sufrimiento y destrucción. Recordemos que en los diálogos de la embajada se hacía perceptible la imposibilidad de dar contenido al deseo de Aquiles: nada es suficiente para compensar su ofensa; nada es eso que él desea en sus profundidades. Las continuas negaciones y las preguntas lanzadas al vacío delataban que la cólera es puro rechazo, pura nada; por eso Hölderlin alude en alguna ocasión a la figura de Aquiles como el joven

---

<sup>2</sup> En el caso de Héctor, la asunción del propio destino sólo se produce al final, cuando no hay escapatoria: viendo que Atena ya no está a su lado, Héctor se encamina a su ruina libremente, abre los ojos a la muerte y así, al final, frente al final, descubre el engaño y despierta a la completa realidad de su existencia. En la visión de la ausencia de Atena, es decir, en soledad, Héctor se hace con la densidad de su vida y toma la muerte entre sus manos.

que «sich als ein Unendlicher unendlich belaidiget fühlt»<sup>3</sup>, o Goethe como «der ewig strebende Jüngling»<sup>4</sup>; con ello se expresa que lo esencial de su figura es su escaparse respecto a todo lo trivialmente humano, escaparse que, sin embargo, es insuperable y constitutivo, pues, decíamos, la penuria era la ausencia y, no obstante, el continuado reclamo de la presencia de Aquiles.

Hemos anotado que la cuestión del ser requería una distancia: la adecuada relación con la belleza hacía necesario que Hefesto fuese él mismo un contrahecho; también a la figura del cantor, que por ver la tierra y el cielo y el corazón de los hombres tenía que ser él mismo ciego. ¿Cómo entonces el poeta, a propósito del exceso de Aquiles, la figura en la que expresa algo así como la cuestión del ser, se mantiene en una adecuada relación con ella, la dice sin desvirtuarla?, ¿cómo Homero se mantiene en la restricción al exceso que tiene lugar y es en su propia poesía? Daremos un rodeo.

---

<sup>3</sup> «Brieffragmente über den Charakter Achills II», FHA 14/81.

<sup>4</sup> SCHADEWALDT 1959, p. 336.

## 7.2 Belleza, ser y desarraigo

### 7.2.1 Helena y los orígenes

A propósito de Helena dijimos que ella era la belleza destructiva, el ser escindido entre lo bello y lo terrible a través del cual se apuntaba a la cuestión siempre ya supuesta de la inevitable destrucción de Troya. Helena es la figura desgarrada entre dos extremos en lucha: aqueos y troyanos en la llanura de Troya, rechazo y seducción en algo así como el dilema interno de la propia Helena. El que la guerra «a causa de» Helena sea en primer lugar una lucha en la propia Helena no tiene, sin embargo, nada en común con nuestra «psicología», sino que más bien apunta a un destino y una experiencia. A la vez, la lucha «interna» no es otra cosa que los acontecimientos «externos», de manera que la cuestión de «quién es Helena» es idéntica a la cuestión de «qué pasa con Helena»; dicho de otro modo: el genitivo de Ἑλένης ὀρμήματά τε στοναχάς τε (verso 2.356 = 590) es a la vez subjetivo y objetivo<sup>5</sup>. Respecto a esto último quizás sea necesario hacer notar un primer aspecto de eso que se conoce como el rapto de Helena.

Entre las historias preteridas en el telón de fondo del poema se cuenta aquella de que Paris fue una vez convocado por Hera, Atena y Afrodita para decidir cuál de las tres sobresalía en belleza; de las tres promesas Paris habría escogido la que le daría como esposa a la mujer más bella del mundo. Este fondo «novelesco»<sup>6</sup> no se narra en ningún momento de la *Ilíada*, pero le pertenece en cuanto fondo subyacente y, como tal, es perceptible en el estado de cosas ya establecido en el poema, es decir, en eso de que Hera y Atena tengan a Afrodita como rival y ambas deseen la destrucción de Troya sin paliativo alguno<sup>7</sup>. El juicio de Paris será lo que retrospectivamente se juzgue como una fatal ceguera; así, en una de las raras alusiones a ello (24.27-30) se dice que la «infatuación» (ἄτη) de Paris consiste en haber «insultado» o «rechazado» a las diosas cuando éstas se le acercaron

<sup>5</sup> Apuntes sobre la etimología del nombre y su ulterior interpretación en torno a la idea de destrucción en SKUTSCH 1987, pp. 191ss.. Para las conexiones de Helena con presuntas divinidades subterráneas del crecimiento y la vegetación, cf. RE, s.v. *Helena*. Debemos decir que esta constatación de tipo genético-diacrónico conecta con el papel que Helena cumple en la estructura de la *Ilíada*, pues: el ocultamiento del cual *surge a la luz* lo que es (lo que brota) conecta con que Helena sea la figura detonante de la guerra que, como cuestión del principio y la causa, tiene que quedar preterida en el telón de fondo del poema como exponente de eso que en ciertos textos de Hölderlin se llama el «fuego del cielo».

<sup>6</sup> REINHARDT 1938, p. 17, SCHADEWALDT 1959, p. 199, SCHADEWALDT 1966, pp. 85ss..

<sup>7</sup> SLATKIN 1991, p. 14: «The epic audience's knowledge of the alternative possibilities allows the poet to build his narrative by deriving meaning not only from what the poem includes but from what it conspicuously excludes. A telling instance of this is the *Iliad's* treatment of the Judgment of Paris. Presupposed by the poem and implicit in its plot, where it underlies divine as well as human alignments, the Judgment of Paris would, however, remain an obscure reference, occurring as it does in a single allusion at the end of the poem (24.25-30)».

en el interior del palacio; entonces él «habló a favor» (αἰνέω) de aquella que le dio la «dolorosa atracción» (μαχλοσύνη ἄλεγεινή), «dolorosa» porque por ella Troya es la ciudad condenada a hundirse. La figura de Paris tiene como fondo el ser aquel que «elige» o «prefiere» a una diosa en detrimento de otras, lo cual funda la injusticia en relación con lo divino que hace de Paris el ciego que es. Con todo, la injusticia que se plasma en el rapto es en cierto modo un requisito para que reluzca la cuestión de la belleza (la cuestión ontológica). El rapto comporta una doble transgresión: primero, de las reglas de la recepción y acogimiento de los extranjeros (Paris ha quebrantado una relación de «hospitalidad»); segundo, de las reglas de la «casa», de la familia y el matrimonio (Helena abandona su espacio doméstico, toda su vida ordinaria, para irse lejos con su amante extranjero). Con el rapto se expresa el desarraigo, la pérdida de suelo o el extravío que formará la substancia del canto tercero de la *Ilíada*. La doble transgresión procede de una experiencia que en sí misma constituye un cierto escurrirse los límites: la experiencia de la belleza o, lo que es lo mismo, la destrivialización de la belleza de Helena a raíz del juicio de Paris<sup>8</sup>. Por otra lado, mientras en el caso de Paris la transgresión de la relación de hospitalidad puede ser leída como prolongación de la transgresión del juicio, Helena, en cambio, estaba aparentemente arraigada en un hogar, y fue el encuentro con el Paris que ha reconocido a Afrodita lo que la condujo a abandonar la morada para partir a la lejanía, convirtiéndose así en algo que nunca podrá asumir del todo, por más que ese algo estaba escrito ya en su propio origen. Por otro lado, la transgresión es el error necesario para que lo dado por supuesto comparezca (recordemos los crímenes en las genealogías de héroes), lo cual concuerda con la evidencia fenomenológica de que, mientras algo funciona, pasa desapercibido, sólo cuando falla se vuelve objeto de atención, pasa a ser temático.

La relación de la destrivialización de la belleza con el desarraigo determina la escisión que caracteriza la figura de Helena en la *Ilíada*, escisión insuperable, pues Helena ni recupera las raíces ni puede dejar de torturarse por haberlas perdido<sup>9</sup>. Esta insuperable ambigüedad hace de Helena un ser no del todo terrestre, no

<sup>8</sup> Al juicio de Paris se alude en alguna otra fugaz referencia, por ejemplo: en 5.637 se mencionan las naves de Alejandro como las que pusieron en marcha la desgracia de los troyanos; en 5.422 Atena se queja de que Afrodita incitase a una de las aqueas a seguir a los troyanos; en 5.715 se alude a la promesa de Hera y Atena a Menelao, y en, por ejemplo, 13.624, a las ofensas a Menelao por los troyanos. Al rapto se remite también en 6.289-292, cuando Hécabe escoge entre los vestidos que Paris trajo de su viaje por mar con Helena.

<sup>9</sup> En el canto tercero, la belleza terrible de Helena se presenta oblicuamente a través de la reacción de los ancianos del círculo de Príamo, que al verla pasar dicen algo del tipo: que aqueos y troyanos luchan no es reprochable, puesto que lo hacen por una mujer semejante a los dioses en cuanto a belleza (3.156-160); sin embargo, precisamente su belleza la hace temible, pues belleza quiere decir «ser», luz cegadora cuyo deslumbre aniquiló a la frigia Níobe. Quizás las palabras de los ancianos arrojen cierta luz sobre la posterior exculpación de Helena por parte de Príamo, pues él tiene por propia experiencia que saber que la extrema felicidad y prosperidad (la extrema belleza)

del todo asentado, sino desgarrado entre dos mundos o, más exactamente, desgarrado en la pérdida de la morada y oscilando en lo inhóspito de la pérdida. La seducción que la ha alejado de Esparta es a la vez la misma seducción que, renovándose, le niega en el canto tercero la posibilidad de recuperar la morada, a la vez que le impide alcanzar un ámbito alternativo, pues Troya es para ella la propia situación de desarraigo. Así es como por el lado de Helena se recuerda que la cuestión de la belleza es esencialmente aporía y desarraigo.

La cuestión de la sustracción de Helena tiene que ver con el reconocimiento de Afrodita o, lo que es lo mismo, con la destrivialización de la belleza de Helena, lo cual comporta haber hecho aparecer de algún modo la cuestión ontológica, cuestión que, por su gravedad, no tiene lugar como cuestión, sino que permanece suspendida en el telón de fondo del poema. La *Ilíada* es capaz de mostrar sin narrar de manera efectiva el fondo en ella preterido a través de distintas técnicas de mediación y refracción que permiten incluir sin tematizar cuestiones que, precisamente por su carácter decisivo, no pueden ser objeto de la tematización del primer plano, sino que sólo emergen en oscuras y fugaces referencias. A propósito de la necesidad de excluir ciertas cuestiones del primer plano del poema dijimos que la exclusión no era trivial, sino algo así como el respeto fenomenológico al propio carácter de la cuestión<sup>10</sup>. Pues bien, la cuestión de la destrivialización de la belleza no puede pertenecer al plano de la naturalidad épica, sino que ha de quedar preterida junto con todo lo no-dicho que *no* se dice no porque no esté en el poema, porque está, sino porque su modo de estar es precisamente el no-estar, la ausencia relevante. El no-estar como relevantemente no-dichas algunas cuestiones esenciales al estar ahí el poema produce, decíamos, determinadas estructuras y giros en la composición del decir que los análisis estructurales tratan de localizar de diversas maneras: cuando, por ejemplo, en la presentación y recorrido de detalles de una determinada escena el intérprete nota que en ella interviene algo que sin embargo no se dice, expresa esta situación anotando que en la escena esto o aquello está «reflejado» o «introducido dentro» (*hineingespiegelt*, *hineingenommen*), o que algo ausente está en cuanto «simulado» (*vorspiegelt*), «actualizado» (*aktualisiert*) o «duplicado» (*gedoppelt*), renovadamente en la escena<sup>11</sup>. Con estas expresiones

---

reclaman su purgación en dolor y desgracia, algo que quizás suena en su modo de apostrofar a Agamenón en el verso 182.

<sup>10</sup> SCHADEWALDT 1966, p. 154, nota 1: «Hat Homer bis zum  $\Omega$  keinen direkten Hinweis auf das Parisurteil gegeben, so ist das eine absichtliche Verhüllung des ‚ersten Anlasses‘ für Trojas Not und Untergang, und diese Verhüllung erfordert – abgesehen von der allgemeinen Umsetzung der ‚Geschichte‘ in ‚menschliche Situation‘ – ihre besondere Erklärung aus dem Willen des Dichters und dem Sinn der Dichtung».

<sup>11</sup> HEUBECK 1950, pp. 469: «Sowohl innerhalb der von uns als Retardationen bezeichneten Partien als auch an anderen Stellen des Epos glaubten wir die Eigenart des Dichters weniger in der Benützung und Verarbeitung fertiger ‚Werkstücke‘ zu dem geplanten Ganzen, als in der Aktualisierung überkommenen Motivgutes im neuen Zusammenhang, in der Übertragung von Handlungsmotiven auf andere Personen und der schöpferischen Neuverknüpfung tradierter Sagenelemente sehen zu müssen»; en relación a los cantos tercero y cuarto Heubeck habla de una

se pretende hacer notar que algo en la escena está presente permaneciendo a la vez ausente, algo se muestra en el poema sin ser tematizado. La presencia de estos recursos narrativos localizados por los intérpretes puede tener que ver con el problema «técnico» de la estructura de la *Ilíada*: dada la estricta determinación del tema del poema, es decir, dado el propósito de construir un poema unitario, ciertos acontecimientos pertenecientes a otros estadios de la guerra no pueden ser narrados sin que ello suponga cierta pérdida de coherencia u organicidad de la estructura; con todo, la *Ilíada* consigue introducir muchos de esos acontecimientos en principio desvinculados de la estructura del tema sin perder por ello en coherencia y belleza, es decir, sin perder en unidad. Uno de los recursos para integrar eso «otro» en «esto», es decir, una de las posibilidades de hacer del episódico poema sobre la cólera de Aquiles un monumental poema sobre la guerra de Troya, consiste en presentar determinados acontecimientos de tal modo que su presencia evoque otros asuntos que, por razones estructurales, no pueden incluirse sin más en el poema. Un ejemplo de este fenómeno es lo que pasa con todo el movimiento del canto segundo, que monta una estructura tal que desde la visión de los soldados hartos de la guerra volvemos a la visión de los soldados de los primeros tiempos de la expedición. Naturalmente, a estos recursos de simulación y refracción se añaden otros más evidentes, como las reminiscencias a través de discursos de ciertos personajes. El uso de determinadas técnicas inclusivas deriva de la arquitectónica de un poema que es monumental a la vez que unitario. Pero hay otra posible razón por la cual el poeta de la *Ilíada* busca la ambigüedad derivada de hacer notar en una escena algo que sin embargo no está o, al menos, no está de manera inmediata, a saber: ahí cuando se incluye un asunto cuya naturaleza obliga a guardar silencio. Entonces los intérpretes dicen a veces que Homero «actualiza» o «simula» acontecimientos pretéritos, o también que transforma la «leyenda» en «situaciones». La efectividad poética de tales técnicas consiste en hacer presente lo ausente sin que pierda su estatuto de ausente; estas técnicas son a su vez solidarias del acontecimiento que retrospectivamente llamamos «poesía» en tanto que consiguen cierta desmaterialización de los sucesos haciendo que su presencia en el poema sea lo otro de la presencia efectiva, es decir, al conseguir cierta irrealidad o insustancialidad que, por eso mismo, aumenta la significatividad de tales sucesos. No hace falta explicitar cómo esto conecta con el fenómeno de la *mimesis* tal y como lo hemos descrito.

La necesidad de estas técnicas analépticas comienza a hacerse visible a partir del canto segundo, cuando a través de las reminiscencias de Odiseo y los posteriores catálogos de naves los orígenes de la expedición aquea en Troya resultan iluminados precisamente de ese modo indirecto y refractado que permite que continuemos en todo caso en el marco y tiempo narrativo del tema «cólera de Aquiles».

---

«Aktualisierung der πρώτη ἀρχή im 10.Kriegsjahr»; cf. también HEUBECK 1958, pp. 128s., FRÄNKEL 1993, p. 74, SCHADEWALDT 1975, p. 12 («Spiegelung»), p. 44 («hineinspiegeln»), SCHWINGE 1991, p. 510.

les» mientras se incluyen a la vez cuestiones del comienzo de la guerra<sup>12</sup>. Esta vía regresiva (que no deja de hacer progresar el tiempo narrativo) se hunde todavía más en lo pretérito en el canto tercero, donde «pretérito» no quiere decir sólo cronológicamente pasado, sino esencialmente primero, originario, fundante; es aquí donde las funciones que antes detectábamos confluyen, pues de lo subliminalmente presentado en este canto se puede decir que es anterior cronológicamente (el rapto de Helena motiva que los aqueos reúnan una expedición para recuperarla), pero lo fundamental es que es anterior fenomenológicamente, y esto en la medida en que, como hemos anunciado, tiene que ver con la cuestión de la belleza y la transgresión por la belleza en tanto que ésta es el *horizonte de sentido* de la guerra de Troya (así las palabras de los ancianos al verla pasar). La capacidad del poeta de «poner en abismo» a través de Helena el poema en su conjunto (cf. la écfrasis del tapiz) es su capacidad misma de mediar o transparentar el fondo que el primer plano del poema deja atrás, es decir, de mostrar la constitución de su propio relato, de incluir las cuestiones siempre ya supuestas en las que se apunta a un fondo ontológico que, quedando atrás no en otra parte que en el propio poema, permite al decir recrearse en la irreductibilidad de cada cosa. Veremos cómo este rasgo formal casa con los contenidos asociados con Helena.

Es esencial que los orígenes proscritos y a veces criminales estén en la presencia del héroe en el poema, pero estén dejados atrás como un subfondo que determina el estado de cosas presente habiendo quedado olvidado él mismo; esto es lo que en efecto pasa en las genealogías truncadas de ciertos héroes, que lo eran por proceder de un linaje excepcionalmente marcado o, mejor dicho: lo excepcionalmente marcado de ciertos héroes tendía a situarse en la distancia de un crimen ancestral. En el canto tercero está el acto transgresor que *a posteriori* será considerado como fatua ceguera, pero lo está de ese modo mediato y simulado que hace hablar a los intérpretes de una «actualización» del «origen» a propósito del duelo Paris-Menelao, el punto de partida desde el cual se articulará un movimiento que, si bien no detiene ni separa de la marcha narrativa del suceso-«cólera», sí presenta virtual o simuladamente asuntos en principio alejados de este episodio. La estructura del canto articula un regreso desde el progreso: primero, la propuesta de un duelo para resolver el conflicto evoca algo así como un primer intento de solucionar el problema, intento que es parcial, no jugárselo todo, y sobre el que desde el principio está tendida una cierta luz de equivocidad (cf. 3.21-37). A esto le siguen distintas escenas que quien desee solucionar el problema cronológico situaría en

<sup>12</sup> Los intérpretes indican que desde el canto segundo se inicia una especie de «Rückgriffslinie» (LATACZ 2003, pp. 161ss.) o «Rückwendung» (HGK, Prolegomena, p. 155) que, si bien no es un auténtico *flashback*, sí provoca una especie de retorno a los estratos previos al episodio tema de la *Ilíada*, y, lo que es más importante, aporta un vislumbre oblicuo e indirecto de la cuestión siempre ya supuesta de por qué Troya es la ciudad insalvable, en el fondo la misma cuestión por la cual Helena tiene que ser de todos modos la arrastrada por Afrodita. Que el tiempo de la historia sigue siendo el mismo lo prueba entre otras cosas el esfuerzo del poeta por recordar la ausencia de Aquiles (las «Erinnerungssignale» y la «Rezidivierungstechnik», cf. apartado 3.1).



los primeros tiempos de la guerra, por ejemplo la escena llamada «vista desde el muro», que sugiere al intérprete el anacronismo de que Príamo desconozca a los héroes enemigos en el décimo año de guerra. Que no se trata en realidad de ubicar en este o aquel segmento de tiempo en el cual nosotros proyectamos una presunta leyenda troyana lo pone de manifiesto el doble movimiento del canto. La «vista desde el muro» cumple una determinada función estructural en la situación presente, por lo cual, a pesar de nuestra necesidad de explicar la inverosimilitud cronológica, el engarce poético se escapa a cualquier consideración reductiva «en el tiempo».

Durante el progresivo avance hacia el encuentro entre Paris y Helena la problemática erótica que los une se perfila bajo diversas y graduales iluminaciones; por de pronto, la propia «vista desde el muro» confronta a Helena con su situación de pérdida: desde lo alto de los muros observa a su primer esposo, su primer cuñado y nota la ausencia de sus dos hermanos; y tal vez la pérdida, su alienación en Troya, sea aquello por lo que puede «nombrar» y «poner de manifiesto» a los líderes aqueos<sup>13</sup>. A su vez, el extraño deleite de los ancianos de Troya contrasta con la urgencia y los autorreproches que la visión provoca en Helena. Así es como la «vista» de los líderes aqueos la ilumina como la figura que deja atrás algo a lo cual no puede renunciar aproblemáticamente. En otras palabras: Helena es la figura que ha abandonado lo conocido y lo cercano (cf. 3.174s.) a cambio de una inhóspita ausencia de lugar. El canto tiene una doble dirección: cuanto más progresa la narrativa tanto más descendemos hacia el sentido de la misma, de manera que la visión de lo perdido sirve para articular una actualización o simulación del origen presupuesto de la pérdida. En este fondo preterido por la actual escisión de Helena —es decir, en la cuestión no-dicha del rapto— profundiza la narración de su encuentro con Afrodita (versos 383-427), narración que constituye tanto eso que suele llamarse una «escena de decisión», como una exégesis de las «dispensaciones» o «poderes» de la diosa. Afrodita, que acaba de salvar a Paris en el instante decisivo del duelo, visita ahora a Helena bajo el disfraz de una anciana que en otros tiempos solía vivir con ella en Esparta; tirándole del vestido, la anciana la arranca de la visión de las raíces para (des)conducirla a la habitación donde se ha esfumado Paris. Es decir: la aparición de la diosa coincide con la renovación del desarraigo en la situación poética. Hasta qué punto frente al poder de la diosa no cabe medida o cordura alguna lo expone la seria resistencia de Helena, que precisamente por esto es la desgarrada entre el hogar y la lejanía, la figura prendida en el absurdo precisamente por ser la fundadora de sentido. ¿Qué sucede en el vuelco *de* anciana a Afrodita, es decir, qué descubren los giros *cercanía-lejanía, rechazo-seducción, arraigo-desarraigo?*

Helena es la mujer en constante contradicción y conflicto consigo misma; habíamos dicho que esto la capacitaba para producir en el poema uno de esos momentos de ingravidez que hemos asociado con la distancia interna y el recurso compositivo «formal» de la «puesta en abismo», así como con la fugaz referencia

<sup>13</sup> Cf. SOUSA 1990, pp. 25s..

a sí misma en cuanto «tema de los cantos», referencia en la cual su voz se funde con la del poeta al igual que en la producción del tapiz lo hacía su mirada (cf. apartado 4.1.2). Ahora vemos en los contenidos lo mismo que en esos aspectos «formales», pues si bien las palabras de Iris en el disfraz de una hija de Príamo instándola a seguir el duelo desde el muro despertaron en ella una especie de «anhelo» o «nostalgia» (verso 139: ἴμερος) por el hogar abandonado, el arraigo y la costumbre disfrazan ahora a Afrodita para despertar en ella el anhelo de lo otro: la vieja espartana le recuerda lo familiar abandonado (cf. el adverbio πολλάκι en el verso 232, así como los verbos ἤσκειν y φιλέεσκε en 388) precisamente para desencaminarla y extraviarla hacia la habitación de Paris. Las confluencias e inversiones de los encuentros con las diosas son múltiples, pues si el disfraz de Iris es algo así como la extrañeza que llama a la costumbre, la anciana de Esparta es el arraigo que despierta la extrañeza, es decir, es Afrodita. Esta inversión de perspectivas y relaciones que subyace a la escisión entre hogar y lejanía, a la pertenencia a Menelao y sin embargo el arrebató hacia Paris (a quien no puede entregarse aporramáticamente, es decir, sin odiarlo a la vez dándose cuenta de que Menelao es mejor marido) es la razón de fondo del sufrimiento sin salida de Helena. La marcha del canto ha conducido a que la transgresión pretérita se repita en el poema: la huida de Paris mediante Afrodita hace vencedor a Menelao, reconociéndolo así como el legítimo marido de Helena; sin embargo, justo al mismo tiempo que salva a Paris de la muerte, la diosa impulsa a Helena (que conoce el desenlace del duelo y sus consecuencias) a repetir el mismo «error» del comienzo sin que ni resistencia ni pudor puedan nada<sup>14</sup>. Tirándole del vestido la anciana le decía (versos 390-392):

δεῦρ' ἴθι· Ἀλέξανδρός σε καλεῖ οἶκον δὲ νέεσθαι.  
 κείνος ὅ γ' ἐν θαλάμῳ καὶ δινωτοῖσι λέχεσσι  
 κάλλει τε στίλβων καὶ εἵμασιν  
 Ven aquí, Alejandro te llama para regresar a casa.  
 Él está en la habitación y en los lechos torneados,  
 en belleza brillando y por las ropas.

«Regresar a casa» es la ironía de las palabras de la diosa a la Helena que parece haber recuperado el punto de partida. La «casa» que le ofrece la diosa es todo lo contrario a una casa, pues no es sino entregarse de nuevo al erotismo por el cual Helena se ha quedado en ninguna parte. Aquí los intérpretes tal vez dirían que el motivo legendario de la seducción por la belleza es transformado en situación, o que la pérdida de sí por la cual Helena abandonó Esparta (pérdida que en su figura actual se nota en esa queja constante por lo sucedido) es actualizada a través de la

<sup>14</sup> La victoria de Menelao es otro «casi» o contrafáctico que la intervención de la diosa cuida de reconducir al camino «destinal» de la canción, por lo que, de algún modo, aquí el impedimento del *hupèr móron* (cf. apartado 2.4) no es sino el propio acontecer del *hupèr móron*, cf. SCHADEWALDT 1966, p. 154.

visita de la diosa. Las palabras descubren a la diosa en la anciana por su efecto irresistible; la irresistibilidad de su poder incluso con los usualmente más dueños de sí mismos aparecía de manera especialmente clara en el contexto del «engaño de Zeus», cuando Hera pide a Afrodita el cinturón con cuyos dones Zeus será fácilmente seducido (14.197-217). La seducción es también el efecto engañoso de las palabras de la anciana, que por esto se descubre finalmente como diosa (versos 395-398):

ὥς φάτο, τῇ δ' ἄρα θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ὄρινε·  
καί ῥ' ὥς οὖν ἐνόησε θεᾶς περικαλλέα δειρῆν  
στήθεά θ' ἱμερόεντα καὶ ὄμματα μαρμαίροντα,  
θάμβησέν

Así habló, y en ella se estremeció el aliento en el pecho.  
Y cuando reconoció el bellísimo cuello de la diosa  
y los pechos que mueven al deseo y la resplandeciente mirada,  
se quedó asombrada.

La belleza es la fisonomía de la diosa; el asombro surge ante la visión de lo bello y completo del dios, la figura que muestra lo decisivo (el ser) en lo aparentemente más trivial (la cosa). «Asombrarse» es, pues, la experiencia de lo anticotidiano que se apodera del hombre ante la visión del dios, eso ante lo cual no cabe un asir y hacer propio, sino un terror que funda a la vez el pudor y la distancia ante lo divino. Es una continuidad característicamente griega la que encontramos entre las nociones de belleza, divinidad, distancia, anticotidianidad y asombro. Por otro lado, de la intervención del dios tal vez esperaríamos que arrojase al mortal a su límite, y de algún modo éste es también aquí el caso, con la particularidad de que el límite propio de Helena consiste en el desarraigo que funda el sentido de la guerra, por lo que el pudor ante la presencia del dios es aquí lo mismo que la falta de pudor en el ámbito cotidiano; en otras palabras: el pudor es aquí la locura<sup>15</sup>. El asombro constituye, en cuanto reconocimiento de la diosa, el primer paso hacia la actualización del desarraigo: una vez que Afrodita arrastra consigo a Helena —o, mejor, destrivializa su belleza—, el elemento erótico funciona explícitamente como aquello inexplicable que desestabiliza (por su belleza Afrodita conduce a Helena a la pura pérdida<sup>16</sup>) sin que sensatez ni resistencia puedan mediar nada. Esto con-

<sup>15</sup> En Alceo, frg. 283 LP, v. 5, aparece explícitamente *ekmáneisa* caracterizando a Helena, que ha abandonado (*lípoisa*, v. 7) a su hija y marido marchándose a Troya.

<sup>16</sup> SCHADEWALDT 1950, pp. 127s.: «Helena ist die Frau, die als die Schönste aller Frauen wie keine von der Liebesgötting begünstigt und so wie keine ihr furchtbar unterworfen war». Que en la belleza de Helena se manifiesta Afrodita es el rasgo sencillo y firme de Homero que concentra en sí todo eso del florecimiento, el brotar, surgir, nacer, crecer, etc. que la poesía seguirá relacionando con la presencia de Afrodita, cuyo modo de ser abarca el todo de lo ente en su aspecto floreciente o naciente, algo que suena la topografía del «engaño a Zeus» (cf. el lecho de flores que la tierra hizo despertar para ellos, así como la nube dorada y el brillante rocío, 14.346-351), que, como sabemos, tiene éxito a través de la mediación del poder de Afrodita, cf. OTTO 1970, pp. 92ss..

cierta con que lo divino sea lo más lejano para el mortal, eso que, escurriéndosele siempre, está, sin embargo, en todas partes.

El estremecimiento en el pecho, esa experiencia que nosotros entenderíamos muy bien si fuese descrita en términos psicológicos, es en la *Íliada* ver brillar ante sí la presencia de la diosa. La exaltación de Helena no tiene lugar en la «mente», sino que es puro acontecimiento. La amenaza de desestabilización suena así en las primeras palabras de su respuesta a Afrodita (versos 399-402):

δαιμονίη, τί με ταῦτα λιλαίεαι ἠπεροπεύειν;  
ἢ πῆ με προτέρω πολίων εὔ ναιομενάων  
ἄξεις, ἢ Φρυγίης ἢ Μηονίης ἐρατεινῆς,  
εἴ τίς τοι καί κείθι φίλος μερόπων ἀνθρώπων·  
¡Diosa! ¿Qué deseas de mí seduciéndome con estas cosas?  
¿Acaso más allá, a ciudades bien habitadas,  
vas a llevarme, de Frigia o de la encantadora Meonia,  
si también allí te es querido alguno de los hombres mortales?

Ante la presencia de la diosa la resistencia de Helena fracasa, pues ¿cómo podría uno ocultarse a la presencia misma, a la divinidad? El carácter de la escisión interna de Helena se muestra en su reconocimiento de la diosa, que refleja algo que quizás nos inclinaríamos a calificar, según nuestras nociones psicológicas, como un «dilema personal»: Helena, diríamos, quiere algo que a la vez se autocensura y, en la tensión, sufre insoportablemente. Esta sería una explicación que comprenderíamos con facilidad, pero no es lo que pasa en el texto; el problema para nosotros psicológico es en el poema la confrontación con una diosa por lo mismo que la escisión y el conflicto interno son la experiencia misma de la divinidad de la diosa, experiencia por la cual se quebraron las normas y la tranquila marcha de las cosas fue dejada a un lado, irrumpiendo con ello algo así como la cuestión «qué era ser» o «en qué consiste ser»<sup>17</sup>. Sin el rechazo la profundidad del problema se perdería; sin él no percibiríamos ni la irresistible seducción (con la «seducción» conecta que Afrodita aparezca a los ojos de Helena «tramando engaños»: *δολοφρονέουσα*, verso 405)<sup>18</sup> ni la dureza y dificultad de su extravío. Se-

<sup>17</sup> Al final del canto del coro en “*Antígona*” (versos 792ss.) se hace referencia a Afrodita como la diosa frente a la cual toda resistencia desaparece, con lo que concuerda la interpretación de *éros* como la desmesura implicada en el que en la cosa se haga presente la belleza, pues *éros*, en cuanto desvía y desconduce, deja a la vez irrumpir la cuestión ontológica, razón por la que en Safo (frg. 16) el fenómeno *éros* conecta con la patencia de *tò kálliston* en cuanto tal, cf. apartado 7.3.1.

<sup>18</sup> REINHARDT 1961, p. 515: «Denn zum Wesen der Aphrodite gehört der Betrug, gehören die “apatai”, nicht nur in den Helena-Szenen der Ilias, 3.399, 405, sondern auch in den Prädikationen der Hesiodischen Theogonie V. 205». Los engaños son las desviaciones, los extravíos, los desencaminamientos de Afrodita. Su esencia engañosa se expresa en la *Íliada* poniéndola en lucha con Atena: la clara visión, el autodomínio, la rápida y exitosa resolución se opone así al engaño, al perderse de vista y extraviarse. Por esto en el nivel del conflicto divino Atena y Afrodita son en

ducción y hechizo, porque tras Paris está precisamente Afrodita; dificultad y dureza, porque Afrodita es para Helena parte y adjudicación, es decir, porque en la confrontación con la diosa no se debate sino su entera existencia. Precisamente con la imposibilidad de huida o escape acaba el coro de “Antígona” su canto sobre *éros* (versos 801s.):

ἄμαχος γὰρ ἐμπαίζει θεὸς, Ἄφροδίτα  
Sin lucha, en efecto, juega su juego la diosa, Afrodita.

También aquí, en el canto tercero de la *Íliada*, la diosa aparece «imbatible» o «sin lucha» (versos 414-420):

μή μ' ἔρεθε σχετλίη, μή χωσαμένη σε μεθείω,  
τὼς δέ σ' ἀπεχθήρω ὡς νῦν ἔκπαγλ' ἐφίλησα,  
μέσσω δ' ἀμφοτέρων μητίσομαι ἔχθεα λυγρὰ  
Τρώων καὶ Δαναῶν, σὺ δέ κεν κακὸν οἶτον ὄληαι.  
ὡς ἔφατ', ἔδεισεν δ' Ἑλένη Διὸς ἐκγεγαυῖα,  
βῆ δὲ κατασχομένη ἔανῶ ἀργῆτι φαεινῶ  
σιγῆ, πάσας δὲ Τρωὰς λάθεν· ἦρχε δὲ δαίμων.  
No me irrites, obstinada, no yo, enfadada, te abandone,  
y tanto te odie como hasta ahora terriblemente te amaba,  
y en medio de ambos planee odios funestos,  
de los troyanos y los danaos, y tú murieses un mal destino.  
Así habló, y se aterró Helena, nacida de Zeus,  
y marchó envuelta en un vestido blanco y brillante,  
en silencio, y pasó desapercibida a todas las troyanas: guiaba la diosa.

El desencaminamiento constituye la actualización de lo sucedido en Esparta, y es lo mismo que la renovación de la relevancia de la belleza de Helena, que es precisamente la «nacida de Zeus». Con esto se problematiza la pertenencia de Helena a un hogar, y ello no en cuanto algo accidental a ella misma, sino en cuanto desvelamiento de lo ya supuesto de su figura, pues si la diosa está con Helena es porque en ella comparece la cuestión del ser. Precisamente por esto su belleza tenía que ser espanto, pues belleza, ser y divinidad sólo en el fracaso esencial y la pura diferencia comparecen. Y así como el relato empezaba con la destrivialización por un dios, así a la cuestión del origen subyace el haber destrivializado, es decir, haber roto, con lo cotidiano y ordinario (el asiento y la morada), ruptura que, en este caso, adquiere la figura de la diosa reactivando el erotismo. Por otro lado, la dualidad constitutiva de la extraordinaria belleza de Helena fue introducida en el relato mediante las palabras de los ancianos de Troya, quienes en su rostro contemplaban la desgracia futura de la ciudad de Príamo: precisamente por su

---

cierto modo rivales; el fondo de su lucha no es sino el conflicto medida-desmedida, mediatez-inmediatez, *dike-adikía*, esto es: el conflicto o la confrontación en la que el «ser» mismo consiste.

semejanza a las diosas, decían, perderla es la única forma de salvarse del desastre que el reconocimiento de la belleza siempre trae consigo. Con todo esto concuerda el que Helena fuese bella ya estando asentada, y que sólo «después» la diosa problematizase su asentamiento destrivializando su belleza, de lo cual se sigue que el extravío (el engaño, la distorsión: *apáte*) es a la vez la comparecencia de aquello que necesaria y ordinariamente permanece inadvertido. Frente al dilema de Helena está Paris, para quien su destino no es distinto al que Menelao «venciese con o mediante Atena» (ἐνίκησεν σὺν Ἀθήνῃ: verso 439) pues: «también junto a nosotros hay en efecto dioses» (πάρα γὰρ θεοὶ εἰσι καὶ ἡμῖν: verso 440). Paris da por sentado un destino que ni es obvio ni puede aceptarse sin miseria o desgarro de algún tipo; esto no quiere decir (más bien al contrario) que respecto a Paris no se muestre eso de que la experiencia de los dioses tanto como la de la belleza es puro fracaso, lo que ocurre es que las consecuencias desastrosas de esta experiencia no las padece particularmente Paris, sino Troya entera. Porque Paris reconoció a la diosa Afrodita, Troya está condenada al hundimiento; sólo los dioses soportan sin daño la felicidad, para los mortales la extrema cercanía a lo divino es peligrosa (cf. de nuevo las palabras de los ancianos sobre el guardar distancia ante la belleza).

Consumar de nuevo el extravío es la meta del canto tercero. El desarraigo implicado en el desencaminamiento de Afrodita es, en términos plásticos, la sus-tracción de Helena a la habitación de Paris. Una vez sentados frente a frente Paris dice a Helena (versos 441-447):

ἀλλ' ἄγε δὴ φιλότῃτι τραπέομεν εὐνηθέντε·  
οὐ γάρ πώ ποτέ μ' ὦδέ γ' ἔρωσ φρένας ἀμφεκάλυψεν,  
οὐδ' ὅτε σε πρῶτον Λακεδαίμονος ἐξ ἔρατεινῆς  
ἔπλεον ἀρπάξας ἐν ποντοπόροισι νέεσσι,  
νήσω δ' ἐν Κραναῆ ἐμίγην φιλότῃτι καὶ εὐνῇ,  
ὥς σεο νῦν ἔραμαι καὶ με γλυκὺς ἴμερος αἰρεῖ.  
ἦ ῥα, καὶ ἄρχε λέχος δὲ κιῶν· ἅμα δ' εἶπετ' ἄκοιτις

Pero venga, gocemos del amor acostados los dos,  
pues nunca antes de esta manera el deseo me había cubierto los sentidos por entero,  
tampoco cuando en el comienzo, después de raptarte de la encantadora  
Lacedemonia, navegamos en las naves que surcan el mar,  
y en la isla Cránae nos mezclamos en amor y lecho,  
como ahora a ti te deseo y el dulce anhelo me coge.  
Dijo, y andaba hacia el lecho; lo seguía la esposa.

Paris percibe la belleza de Helena y se deja regir por *éros*, que aturde y cubre los sentidos del que ama. En estos versos y otros lugares de la Ilíada, *éros* y *éramai* describen no la unión sexual misma (para la cual se reserva la palabra *phi-*

*lótes* junto con otras expresiones<sup>19</sup>), sino el momento en el cual se percibe y no se tiene la belleza; *éros* es así la carencia frente a la belleza, lo que hay cuando todavía no hay, es decir, es la tensión, el deseo, pero no el cumplimiento sexual<sup>20</sup>. Paris es presentado aquí, en la visión de la extraordinariamente bella, estando regido por *éros*. Por otro lado, debemos anotar el carácter esencialmente disimétrico de la relación erótica, que consiste en un reparto de papeles no intercambiables: Paris es el «atrapado» por *éros* por lo mismo que percibe la belleza; Helena, en cambio, es la figura bella, es decir, no la que ama, sino la que hace posible el amor (cf. Platón, “Banquete” 204c). A su vez, lo inexplicable de su erótica manifiesta la «esen-

<sup>19</sup> *Philótes kai hímeros* son, junto con *oaristús* (algo así como «conversación íntima») y *párpasis* («persuasión, seducción»), dos dones que Hera pide a Afrodita para engañar a Zeus, pues ellos «doblegan» (*damádsein*) tanto a dioses como a hombres (algo que posteriormente Hesíodo atribuirá a *éros*, *Teog.* 121s.) y roban (*kléptein*) el sentido (*nóos*) del más sensato. La palabra *philótes* significa «amistad», y el giro «yacer en amistad» (p. e. 14.209, 360) es uno de los recursos para referirse a la relación sexual; *hímeros* significa «deseo» o «anhelo», mientras que *éros* es el sustantivo derivado del verbo *eráein*, que designa tanto el deseo de algo (de lamento, de comida), como de la belleza de alguien (cf. LSJ s.v. ἔρως), y que sólo pálidamente queda traducido por «amar». En este contexto puede traducirse por «deseo sexual», aunque teniendo presentes dos cosas: 1. que su uso en la *Iliáda* lo refiere al momento de la contemplación de la figura bella, que provoca o hace surgir ese deseo, de modo que hay *éros* cuando todavía no hay cumplimiento (por eso *éros* mueve e impulsa hacia el amado); 2. que respecto a Homero no cabe asumir sin reservas la distinción «amor/sexo» por lo mismo que tampoco la escisión «cuerpo/alma». Por lo mismo, la cuestión de por qué *éros*, el «deseo sexual», es a la vez un dios, es pregunta sólo *para nosotros*; diferenciar entre el «dios» y el «sentimiento» tendría probablemente poco sentido para un griego. No hace falta que recordemos el hecho de que las mayúsculas y minúsculas a través de las cuales nuestras ediciones diferencian el dios de la palabra en su uso corriente es un fenómeno tardío; de todos modos, esta para nosotros ambigüedad choca precisamente con eso que, en el caso del Sócrates del “Fedro”, le obliga a recordar, tras la lectura del discurso de Lisias y el pronunciamiento de su propio decir acerca del amor, que, sin embargo, algo falla, algo requiere un «volver a decir», pues después de todo han estado hablando de un «hijo de Afrodita» y un «cierto dios» (“Fedro”, 242d 9), lo cual implica que la tematización tiene que verse conducida al fracaso, cf. MARTÍNEZ MARZO 2007, pp. 21/32. A propósito de la unidad de *éros* escribe GIGON 1985, p. 29: «(sc. Eros) es la fuerza que hace surgir las generaciones de los dioses y mantiene en curso el devenir del mundo. Pero este mismo Eros es también el que se apodera del interior del hombre, el que une, en Homero, a Paris y Helena y el que, por lo tanto, ha desencadenado la guerra de Troya. No pueden separarse estos dos aspectos [...] Eros es uno y el mismo tanto en la vida del hombre como en la vida del universo». Suele decirse que la identidad entre el principio que rige el ser del hombre y el principio a secas la formula por primera vez Anaxímenes: el «aire», que es en lo que consiste en principio el hombre (a saber: la *psykhé*), es a la vez aquello en lo que consiste todo lo que es, es el ser de lo ente.

<sup>20</sup> SCHADEWALDT 1950, p. 16: «Und dann ist da ein Zauber, der wie ein Leuchten in der Luft und auf dem Meer liegt: wo er sich niedersenkt, erscheint ein Blühen [sc. el florecer de hierba, loto y jacinto bajo el abrazo de Zeus y Hera en 14.347ss.], und die Dinge und Wesen werden wunderschön gefällig. Die Seele, die es wahrnimmt, überfällt die Ahnung einer geheimnisvollen Süßigkeit [...] Es ist Aphrodite, Göttin des Lebendig-Schönen, das aus dem Quellgrund der Natur heraufdringt, und so entzündet sie durch die besondere Macht ihres Beleiters Eros in den Wesen die Lust sich zu vereinigen».

cia» o el «poder» de Afrodita, pero sólo en el sentido de que los «poderes» son «de» los dioses en cuanto que ellos los envían y conceden a los hombres del mismo modo que les dispensan su «parte» o «adjudicación». Tratemos ahora de aclarar un poco más en qué consiste la gravedad de la relación erótica.

### 7.2.2 La huidiza figura de *éros*

El erotismo es, en cuanto relevancia de la belleza, el fondo que subyace al porqué tuvo que desencadenarse una guerra que destruyó Troya. El episodio ha mostrado que amor, seducción, engaño, deseo, etc. son eso que, hablando desde lo más íntimo y vestido con los más familiares ropajes, pertenecen a la esfera de un dios y, por ello, son ellos mismos en cierto modo divinos, de ahí su peligrosidad, es decir, de ahí la posibilidad de que ellos arrastren fuera del camino recto de las cosas hacia la cuestión de la belleza; ellos son, en este sentido, elementos sobre los cuales el hombre no tiene poder de resistencia, realidades a las cuales está expuesto y no controla. *Éros* lanza a lo extraño y a la ausencia de morada por lo mismo que nombra la ruptura inherente al reconocimiento de la belleza (cf. lo dicho sobre el saber-hacer de Hefesto). Por eso la confusión y el no estar en sí; por eso la obcecación y el desvío de la presencia cotidiana de las cosas.

De ciertas canciones de Safo es característico algo así como una patografía de la desmesura que la cercanía de lo bello implica en relación al que ama<sup>21</sup>. Entre ellas podríamos situar tal vez el fragmento 47, que dice algo así como:

Ἔρος δ' ἐτίναξέ μοι  
φρένας ὡς ἄνεμος κάτ' ὄρος δρύσιν ἐμπέτων  
pero *éros* me sacudió  
los sentidos como un viento que en el monte cae sobre los árboles.

Y también el fragmento 130:

Ἔρος δηῦτέ μ' ὀ λυσιμέλης δόνει  
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον  
Otra vez me zarandea *éros*, el que desata los miembros,  
animal agridulce ante el cual estamos sin recursos.

Estremecimiento (ἐτίναξέ, δόνει), tensión contradictoria (γλυκύπικρον) y falta de recursos (ἀμάχανον)<sup>22</sup> manifiestan la esencia de *éros*. Con esto conecta

<sup>21</sup> La canción paradigmática es en este sentido el fragmento 31 LP.

<sup>22</sup> Para entender el sentido del adjetivo *amékhanos* (sin *mekháne*, sin *mêkhos*: truco, recurso, medio, solución) en la *Ilíada* puede resultar interesante recordar las palabras de Patroclo al Aquiles que persiste en la cólera en 16.29; en un sentido parecido utiliza Helena el adjetivo *kakomékhanos* en un intento de desesperada autocaracterización (6.344). Que en Grecia la cosa no se queda sin



tanto que *éros* sea la cuestión presupuesta en el haberse quedado sin morada, como que con respecto a él no sea posible la distancia: *éros* mismo es la distancia, la ruptura. En este sentido, la dolorosa oscilación a la que arroja *éros* constituye no sólo la presencia de la divinidad (es decir, del ser), sino también el absurdo clarividente de Helena, que no casualmente habíamos presentado como la figura adecuada para introducir uno de esos vacilantes momentos de «nada» en los cuales el poema se refleja en el poema, y cuya belleza no casualmente tiene su origen en Zeus<sup>23</sup>, es decir, en lo máximo divino, el puro desarraigo<sup>24</sup>. Perder los sentidos es insensatez; sólo por insensatez se abandona la morada habitable a cambio de un imposible «en dónde»; sin embargo, la insensatez es solidaria de la comparecencia de la belleza, el «don» que dispensa la diosa<sup>25</sup>. En este proceso erótico se muestra que a raíz de oscilar en cierta carencia de morada Helena queda de algún modo más allá, lanzada a lo extraño, al lugar donde no encuentra asiento alguno y al que no puede simplemente renunciar, pues convertirse en otra cosa significaría infidelidad a su destino, es decir, sería morir una muerte extraña (cf. 3.417: κακὸν οἴτον ὄληαι). Al extraño destino de Helena le es esencial empezar por un rechazo y rendirse después por la misma razón que al seguir a Paris le precede esencialmente el desearle la muerte, si bien para desmentirlo luego. Helena es la figura que hace posible *éros*, la fuerza que desestabiliza y arrastra a la pura pérdida: por eso es ella la causa de la confrontación o, en otras palabras: la figura del haber roto como efecto de la irrupción de la belleza, concentrándose ambas cosas en el fenómeno que los griegos llaman *éros*. En atención a la estructura que subyace a lo «afrodisíaco» o lo «erótico» de Helena podríamos esbozar algo como lo que sigue: en la presencia ordinaria de las cosas está, sin embargo, lo extraordina-

---

embargo en la falta de sentido, sino que éste tiene el carácter de algo así como un punto de inflexión desde el cual articular un regreso, lo expresa no sólo el «todo es soportable (*tólmaton*)» de Safo (frg. 31), sino en el propio cierre de la *Íliada*.

<sup>23</sup> La doble genealogía de Helena hace de ella la hija de Zeus/Tindareo y Némesis/Leda, si bien en la *Íliada* sólo se menciona a Zeus como su padre, sin informar sobre la identidad de la madre.

<sup>24</sup> Para devolver algo de su profundidad original a la cuestión del viaje de Helena con Paris, algo que a nosotros nos suscita problemas del tipo «fue ella misma o fue el dios», debemos insistir en lo siguiente: la figura de Helena que presenta la *Íliada* está en un esencialmente incómodo lugar, en una cierta no-pertenencia, planteando con ello la escurridiza cuestión que es para un griego llegar a ser *ápolis*; sus autorreproches son paralelos a la aversión de Aquiles frente a la sospecha de verse tratado como un «exiliado sin parte», es decir, como alguien que va de un lado para el otro sin lugar fijo, sin pertenecer a nada (cf. apartado 3.3). A la «exterioridad interna» de la que aquí hablamos le es inherente otra cara, pues la alienidad tanto de Helena como de Aquiles es precisamente aquello que, siendo esencialmente pérdida y miseria, constituye a la vez la posibilidad de la claridad, la vigilia y la lucidez.

<sup>25</sup> Sobre la diferencia entre *éros* y Afrodita escribe SCHADEWALDT 1950, pp. 143s.: «Aphrodite ist nicht Eros [...] Dieser, der alte Gott [...] ist der Geist des Zeugungsdrang, von daher früh Urgott der Weltentstehung, und später Verkörperung jeglichen Trachtens über sich selbst hinaus [...] Aphrodite aber, der er als Begleiter und Sohn angehört, ist umfassender und von breiterer Wirklichkeit [...] Sie ist die große Lebendige, Anblick des Lebens, wo dessen gesteigerte Kräfte sich hinein ins Prangen, Blühen, Reifen und Fruchtbringen versammeln».

rio, el dios, la belleza, pero está en cuanto oculto o dejado atrás; reconocer la belleza es estremecerse ante el dios, lo cual, por una parte, es hacerle justicia, porque belleza es brillo y presencia; pero, a la vez, es injusticia, pues lo que aparece es siempre esta o aquella cosa, no la presencia o el aparecer mismos. Porque «ser» es en el fondo inaparencia (Heráclito B 54), hacer relevante la belleza tiene que comportar ruina o desastre, es decir, la experiencia de la belleza tiene que ser a la vez la experiencia de lo terrible; de ahí que *éros* sea ruptura con la tranquila presencia de las cosas que, como percepción de la belleza, expulsa hacia algo que no es nada, que no es cosa. Por eso darse cuenta de la belleza de Helena es lo mismo que arrebatarla a la normalidad de la casa y provocar con ello algo tan extraordinario como la guerra de Troya, pues hacer relevante la belleza es hacer aparecer lo oculto no-manifiesto en la tranquila presencia de la cosa, con la paradoja insuperable de que lo oculto y no-manifiesto, siendo el aparecer, el ser mismo, sólo comparece como tal en su substraerse, de manera que el intento de relevancia ha de disolverse a sí mismo, es decir: la ruina es necesaria. Éste es en parte el sentido del proyecto aqueo, que pretende restaurar la injusticia al ajuste, por más que en su pretensión incurra él mismo en injusticia. Esto es, por otro lado, la necesidad de reconocer una dualidad no sólo por lo que se refiere a lo divino en su conjunto (Zeus, en cuanto unidad de lo divino, es quien mantiene atrapado a Crono, su lado oscuro), sino también por lo que se refiere a cada dios en particular, y ello porque –recordemos– a través de la figura del dios el poeta nombra eso que no apareciendo aparece. Es inherente a la estructura del género *épos* que el lado oscuro de la dualidad sólo a través de fugaces y oscuras referencias se note de algún modo (el tantas veces aludido marco especial en el que se incrusta la mención del poder de Tetis); que el fondo en contra del cual el reinado de Zeus brilla no se mezcle en ningún caso con la claridad de los olímpicos. Con esto conecta la observación que con razón suele hacerse en relación a la presencia de *éros* en Homero: se dice que Homero no conoce todavía la figura de *éros* como dios, que los poemas homéricos no saben nada de la fuerza cosmogónica de *éros* tal y como más tarde se hablará de ella. La constatación de un presunto desconocimiento no debe eludir sin embargo la verdadera tarea, la tarea de comprender por qué Homero *no* habla de *éros* en términos de dios. Pensemos en el contexto de la aparición de la palabra ἔρως en Hesíodo (“Teogonía”, versos 116ss.): tras la «apertura» (χάος) se mencionan, al inicio de todas las cosas, tierra y Tártaro, después ἔρως, el que desata los miembros y somete por igual a dioses y a hombres. El pretendidamente cosmogónico *éros* de los primeros versos tras el proemio de la “Teogonía” aparece enfáticamente en el contexto de un remontarnos al origen, a qué fue «primero» (πρώτιστα), tarea que en Homero no se emprende precisamente porque él es el poeta de maestro en la presentación *naiv*, es decir, porque dice las cosas en sus bellos y diversos aspectos a la vez que (o precisamente porque) se apoya sobre lo otro, el hundirse las cosas, eso que en Hesíodo vemos que se busca localizar, si bien sólo de pasada, como una elusiva mención de comienzo que después no se retoma. Si *éros* aparece en contexto con χάος y γῆ, enmarcado en la órbita de lo que fue «primero», no es casual que Homero evite hablar de él en términos de

dioses y generaciones de dioses, y esto por lo mismo que tampoco tematiza las raíces del reinado de Zeus, pues con ambas alusiones entra en juego la referencia explícita al estatuto siempre ya supuesto (el «lo mismo» del cual hablábamos a propósito de Heráclito) que queda atrás en el ser dioses los dioses y hombres los hombres. Si Homero no habla de *éros* en términos de dios es porque *éros* no es un dios en el sentido en que lo son Afrodita, Ártemis o Apolo, es decir, él no es una figura visible, del orden de la presencia, sino precisamente una invisible o, más bien, una no-figura antecedente en el sentido de que antecedente es el ocultamiento por lo que se refiere a la presencia; algo de fondo y «primero» en cuanto que no puede incluirse sin más en la clara presencia de las cosas, sino que más bien conecta con algo así como en qué consiste en el caso de la cosa «ser». Con esto se relaciona el hecho de que, al tematizarlo de algún modo, tanto Hesíodo y Parménides lo sitúen al comienzo de todas las cosas, o que (Hesíodo y, con matices, Platón) le atribuyan ser el más bello y antiguo de los dioses, donde «antiguo» quiere decir precedente en sentido fenomenológico, del mismo modo que *λόγος* o *κόσμος* en Heráclito pueden aparecer como lo «primero» (cf. la cuestión de la ἀρχή) en relación al tener lugar las cosas.

Que Homero no hable de *éros* en términos de dios es de todos modos coherente con lo que ocurre después de Homero, pues *éros* nunca se transforma, al menos en la Grecia arcaica y clásica, en un dios al mismo nivel que Ártemis, Afrodita o Hera, sino que permanece como un elemento subyacente a lo divino, no invocable ni susceptible de culto, como sí ocurre en efecto con los dioses olímpicos, sino evocando siempre esa dimensión que los olímpicos mismos dejan atrás, esto es, aquello que hace a los dioses dioses por lo mismo que a los hombres hombres, al día día por lo mismo que a la noche noche. Esto está en la base de que el intento platónico de encomiar a *éros* (de definir en qué consiste y cuál es su carácter) tenga que distinguir en él dos niveles por lo mismo que ha de reconocer dos caras en la propia Afrodita, de tal modo que a la «joven» diosa hija de Zeus y Dione subyace una más «antigua» y «pretérita» hija del cielo (cf. discurso de Pausanias en “El banquete”, 180c, e). La dualidad es la misma que la relación Zeus-Crono, donde Afrodita Urania y *éros* quedarían del lado de Crono, de lo subyacente que no aparece él mismo como tal. Por otra parte, la exégesis que hacia el final de “El banquete” Sócrates introduce a través del recurso distanciante del relato de Diotima no hace sino tratar de congelar la dualidad en una sola figura, o más bien, de mencionar la aporía en cuanto aporía, de lo cual se sigue necesariamente el tener que señalar el carácter esencialmente «intermedio» (μεταξύ, 204b) de la figura en cuestión, la cual, precisamente por no pertenecer ni a los mortales ni a los inmortales, puede mediar entre ambos, mediación que no puede dejar de recordarnos al «aire» «elemento de las aves» de Hesíodo y Aristófanes. En la misma línea, cuando en el mismo diálogo platónico se trate de incluir a *éros* en algo así como una genealogía (a su vez sólo un recurso para ilustrar su carácter «intermedio») en el relato de ésta quedará claro que el nacimiento de *éros* no tiene que ver con los olímpicos más que indirectamente, lo cual concuerda con que no se le llame θεός sino δαίμων: ese hijo de la «abundancia» y la «carencia», de

naturaleza inestable y escurridiza el cual, precisamente por no estar ni en un lado ni en el otro, por participar tanto de la escasez como de la riqueza, puede mediar todo con todo y hacer así posible el diálogo entre dioses y hombres, esto es, los sacrificios y la mántica, y ello de tal modo que, precisamente en cuanto modo de comunicación con lo divino, *éros* pone en camino hacia la condición de lo que es bello y bueno sin que, sin embargo y por la naturaleza de su madre, ese camino pueda llegar a consumarse, lo cual a su vez forma figura con que el saber de «lo erótico» atribuido enfáticamente a Sócrates conserve siempre un elemento de *incumplimiento*, incumplimiento que contraría aún más al Alcibíades que ya de por sí tenía sus dudas respecto de si Sócrates, a pesar de toda su belleza, no es un elemento totalmente destabilizador y, por ello, totalmente insoportable, que desprende de las cosas y obliga a prestar atención a algo que sin embargo no es nada («no soy nada» es algo que Alcibíades atribuye a Sócrates tanto como éste a sí mismo). Sin que podamos desarrollarlo aquí como se debiera, anotamos también que el mismo elemento de incumplimiento determina el carácter de «amante» (y poeta) de Safo. El incumplimiento es a su vez la otra cara del hecho de que Sócrates mantenga constantemente en pie la referencia a la pregunta por el «ser» por lo mismo que es él quien provoca que cada intento de respuesta siempre fracase; sólo así se mantiene en la pura diferencia, en el «entre», es decir, en la «distancia» (μετὰ) constitutiva del fenómeno que llamamos la «filosofía».

No podemos dejar de referirnos a ciertos aspectos de la caracterización de Helena y Paris antes de volver al tema que principalmente nos ocupa, pues tal vez algunas de las cosas dichas hasta ahora adquieran una nueva y más exacta luz si remitimos a ciertos lugares del texto.

Helena y no Paris es la que en esta relación erótica recuerda que la experiencia de lo divino es desarraigo (vagar en la llanura de la errancia, en el espacio de peregrinaje, cf. apartados 6.2, 6.4), pues era ella quien abandonaba lo habitual y acostumbrado a cambio de «ninguna parte» (que en el fondo es *éros*-Afrodita quien desarraiga es precisamente lo actualizado en el canto tercero). Con la disimetría entre ambos se relacionan dos lugares en los cuales aparece una clara voluntad de caracterización y, en el caso de Helena, no es para nada extraño después de lo que hemos dicho el que la caracterización la enuncie ella misma, mientras que, en el caso de Paris, la caracterización propiamente dicha viene de parte de Héctor. Helena lleva la severa voluntad de autocaracterización en el interior de sí misma por lo mismo que es ella quien expresa el desarraigo que, por el lado de Paris, se traduce en la caída de su propio mundo. Viendo a su hermano destacarse extravagantemente entre las primeras filas Héctor le dice (verso 3.39)<sup>26</sup>:

Δύσπαρι, εἶδος ἄριστε, γυναιμανές, ἠπεροπευτά<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Cf. la caracterización que Diomedes hace de Paris en su encuentro en la batalla en 11.385.

<sup>27</sup> La palabra ἠπεροπευτής es el sustantivo del verbo ἠπεροπέω, que significa algo así como «seducir con engaños», «embaucar» o «engatusar», el mismo verbo que utilizaba Helena en su reconocimiento de Afrodita en 3.399, relacionado a su vez con la acusación del verso 405.

¡Desgraciado Paris<sup>28</sup>, el mejor en aspecto, seductor, loco por las mujeres!

Cuatro veces se repite la palabra εἶδος en el discurso de reproche de Héctor (versos 39-57). Por de pronto, las cuatro apariciones de la palabra nos permiten confirmar algunas cosas que hasta ahora habían sido dichas sin entrar en detalle. Decíamos que la «belleza» era el modo que nosotros teníamos de resaltar algo que en griego no es en absoluto «belleza», es decir, no es en absoluto algo distinto del ser, la verdad, la bondad o la utilidad. En este discurso aparecen dos expresiones sinónimas para referirse a la belleza de Paris: εἶδος ἄριστε y, un poco más abajo (versos 44s.), καλὸν εἶδος, donde el superlativo de ἀγαθός y el adjetivo καλός aparecen visiblemente en cuanto sinónimos, en cuanto modos equivalentes de referirse a eso que nosotros llamamos el «aspecto físico» de Paris. Un traductor tal vez traduciría el primer adjetivo como «mejor» y el segundo como «bello», mientras que la interpretación tendría en todo caso que explicitar que en el texto las dos palabras son empleadas en continuidad y sin una diferencia resaltable de significado. Justo después Héctor se refiere a Helena como «mujer εὐειδέα» (verso 48), donde el adjetivo εὐ nos supone los mismos problemas que ἀγαθός; el compuesto tal vez lo traduciría por algo del tipo «mujer de... bello aspecto, bella forma, buena figura, bella presencia». En los tres casos los adjetivos no hacen sino resaltar algo que está ya en el propio sustantivo εἶδος, que significa el «aspecto» pero siempre con la connotación de brillo y belleza, y que en el verso 55 aparece solo (τό τε εἶδος), sin que por ello nosotros podamos renunciar a introducir o pensar de nuevo en algo del tipo brillo y belleza.

En el discurso de Héctor el tema del «bello aspecto» de Paris forma parte de una exhortación al hermano a preocuparse menos de lucir su extravagante piel de leopardo y pensar en la auténtica fuerza que requiere un combate. El verso de caracterización asocia el aspecto de Paris con dos cosas: su «locura por las mujeres» (ser un γυναιμανές) y su condición de «seductor que engaña» (ἡπεροπευτής). Ambas cosas son, como el propio Héctor añade, «dones de Afrodita» (verso 54); por estos dones todos desean a Paris la muerte (Héctor lo hace justo después de este verso); Helena, por el contrario, es ella misma quien no puede dejar de deseársela. Paris es, desde esta perspectiva, la figura que se entrega sin costes a los juegos de seducción y engaño que evidencian la presencia de Afrodita. Su respuesta a Héctor dice (versos 64-66):

μή μοι δῶρ' ἐρατὰ πρόφερε χρυσέης Ἀφροδίτης·  
οὐ τοι ἀπόβλητ' ἐστὶ θεῶν ἐρικυδέα δῶρα  
ὅσά κεν αὐτοὶ δῶσιν, ἐκὼν δ' οὐκ ἂν τις ἔλοιτο  
No me reproches los encantadores dones de la áurea Afrodita,  
no son para ti rechazables los muy brillantes dones de los dioses,  
cuantos ellos mismos dan, pues nadie podría tomarlos para sí a su gusto.

<sup>28</sup> Juego irónico con el nombre de Paris mediante el prefijo negativo *dys-*, como en *dýsmoros*.

Que esos dones no se poseen sin pagar por ellos algún precio, sin arriesgar algo, está ya en el «juicio» presupuesto en el poema; por otro lado, hablar de dioses en este contexto a nosotros nos suena a querer librarse de «responsabilidad». Esta interpretación queda sin embargo descartada por el modo como se presenta el juicio en los aludidos versos del canto 24, que mencionaban explícitamente la infatuación de Paris. De modo más general recordamos que una interpretación de los lugares del texto en los cuales se dice algo de tipo «no fui yo, sino este o aquel dios», pone en evidencia que estas expresiones no son una estrategia para eximirse de responsabilidad, sino más bien un modo de aludir a una acción que, al ser considerada desde la distancia, aparece como inexplicablemente errónea o descabellada<sup>29</sup>. El «*a posteriori* inexplicable» haber cometido un error se explica porque..., «porque...» no puede ser si no la mención de lo inexplicable mismo, la remisión a algo así como no haber estado en sí mismo y, por tanto (es decir, según el modo de pensar griego), haber sido implicado en la acción de algún dios. Estos versos no son exculpación. Lo que en ellos ocurre se relaciona más bien con lo que el mismo Paris decía a propósito del resultado del duelo: si Menelao ha vencido, entonces en su victoria estaba Atena (cf. el carpintero debía su saber a las indicaciones de Atena); por tanto, si él y Helena son bellos y hacen el amor, eso no ocurre sin el visto bueno de Afrodita, sino todo lo contrario. En el pensamiento griego el dios no ayuda al desvalido. Que alguien sea un desvalido quiere decir precisamente que el dios no está de su parte; del mismo modo, el éxito y el brillo de un guerrero son la prueba misma que el dios está junto él, soportando sus logros. El pensamiento griego es así consecuente con que, si no necesitas al dios, es precisamente porque estás bajo su amparo; el que tiene éxito, el que no requiere ayuda del dios, es precisamente el más próximo a la divinidad<sup>30</sup>. Así, por ejemplo, si junto a Odiseo suele estar Atena, eso ocurre porque Odiseo va siempre ya con Atena, es decir: con la clara resolución, la lucidez, el saber-hacer, etc., de ahí que Odiseo sea tanto más él mismo cuanto más Atena está tras sus acciones<sup>31</sup>. Con

<sup>29</sup> LESKY 1961, *passim*, HAINSWORTH 1993, *ad* 9.511: «All these attributions [sc. of *áte*] are made *post eventum*, and only when the speaker realizes that his mistake has led to unwelcome consequences».

<sup>30</sup> Esto guarda relación con eso de los regalos divinos como expresión de la eficacia de una cosa; también con el motivo de la asistencia de la musa en la actividad del cantor, pues si la musa le facilita el canto es precisamente porque el cantor es en efecto cantor y no un dicente cualquiera. Lo apuntado en la Introducción sobre la «felicidad» dicha en griego se completa ahora observando que el feliz, ese a quien las cosas le van bien, es el que tiene al dios consigo. Con el viraje de Grecia al Helenismo la general inconsistencia de lo ente implica que el dios no aparezca en lo óptico mismo, sino más bien en lo ópticamente imposible.

<sup>31</sup> Cf. SCHMITT 1990, pp. 89/91, p. 91: «Die göttliche Zuwendung an den Menschen setzt bei Homer immer die eigene Leistung des Menschen voraus: weil Odysseus »an Rat und an Worten sich unter den Menschen auszeichnet«, darum ist es Athene, die »berühmt ist unter den Göttern durch Einsicht und kluge Gedanken«, die Odysseus »beisteht in all seinen Nöten und ihn behütet«. Das heißt allgemein: die göttliche Zuwendung ist bei Homer zwar eine »von außen« »empfangene

estos versos Paris expresa que su continuada adherencia a algo que pese a todo es cierto, a saber: que en lo suyo hay dioses, que en su unión con Helena tienen parte los dioses. Esto comporta inevitablemente desastre y desgracia, pues la experiencia de los dioses lo es de eso que se escapa, que se oculta, eso cabe lo cual no es posible morada alguna, sino tal vez sólo un constante estar en camino que no alcanza nunca morada. La situación épica que «simula» el rapto de la mujer en la que comparece relevantemente el ser o la belleza profundiza a la vez en las implicaciones de que el encuentro con la diosa comporte pérdida de las raíces: aquí Helena vuelve a ser la bella figura que una vez hizo surgir en Paris el «amor»<sup>32</sup>. De Helena no se dice expresamente que ame a Paris, sino sólo que le «sigue» (verso 447) «conducida por la diosa» (verso 420). Respecto a ella se subraya más bien el reverso de su belleza, esto es, la desestabilización y el sufrimiento en ninguna parte. En el canto tercero de la *Iliada*, la desestabilización se plasma en las lágrimas y el deseo de borrar lo ocurrido; también en la constante autodescalificación y autoanulación (cf. LATACZ 1987: 66s.), que quizás derivan de eso de que el sentido es él mismo absurdo, el valor, carente de valor: así se siente Helena. Por esto, el movimiento de contrarréplica (la otra cara del reconocimiento de Afrodita) no le llega a Helena desde fuera, sino que está en sí misma, es más, está como algo obsesivamente recurrente en cada uno de sus gestos y palabras. Una de sus autocaracterizaciones dice lo siguiente (6.344):

δαερ ἔμεϊο κυνὸς κακομηχάνου ὀκρυοέσης  
 Cuñado mío, de la perra que funda la desgracia, de la que hace estremecer.

La ambigüedad y la escisión de Helena constituyen el sentido del verso porque a) al dirigirse a Héctor como «cuñado» Helena reconoce a Paris como «esposo»: es en efecto recurrente que el poeta presente a Menelao y a Paris siendo ambos «esposos» de Helena; esto refuerza además la interpretación de Helena como una figura rota entre dos extremos en lucha; b) por otro lado, los adjetivos κακομήχανος y ὀκρυοίς aluden a las funestas consecuencias de ser la más bella, es decir, expresan lo peligroso de tener a la diosa como destino, donde destino, lejos de ser irresponsabilidad, es decisión enfática y relevante. La escisión es el

---

Gabe«, aber sie ist kein Widerfahrnis, das dem Menschen nur »geschieht«, sondern der Mensch selbst erschließt sie sich – nach Maßgabe seines eigenen Wollens und Handelns».

<sup>32</sup> Uno de los «raptos» de dioses a propósito del cual se dice explícitamente que su motivación fue la belleza del raptado es el rapto de Ganimedes por Zeus: en 20.233-235, en el marco de la anécdota genealógica que narra Eneas, leemos:

«Él (sc. Ganimedes) fue el más bello de los hombres mortales;  
 a él en efecto se lo llevaron los dioses, a fin de que vertiese vino para Zeus,  
 a causa de su belleza, para que estuviese entre los inmortales».

Otra especie de rapto por los dioses se narra a propósito del mirmidón Eudoro (16.179-186), hijo de la «bella en el coro» Polimele: al verla entre las bailarinas del coro de Ártemis, Hermes «se enamoró», subiendo hacia lo alto de la casa para acostarse con ella en secreto, cf. REINHARDT 1961, pp. 517s..

acontecimiento por el cual Helena es introducida en el poema como habitando una situación de desarraigo. En la relación Paris-Helena se expresa el lado funesto tanto de estar en extrema cercanía de un dios como de ser extremadamente bella (ambos dos caras de lo mismo). Presentar la experiencia de la belleza es la meta del movimiento del canto tercero, ahí donde se consume o actualiza de nuevo el enceguecimiento del comienzo; también aquí se introduce relevantemente la palabra *éros*, que en Homero no aparece ella misma teñida con el carácter divino-pernicioso que se le asociará después, aunque es cierto que tal vez sea a partir de algo como lo que en esta escena ocurre que se llega a hablar de *éros* como un «animal agridulce» ante el cual estamos sin recursos (Safo), o un δαίμων intermedio que tan pronto muere como resurge (Platón).



### 7.3 Más consideraciones sobre el decir excelente: alusión a Safo

#### 7.3.1 Lo más bello

Tal vez el fragmento 16 LP de Safo nos ayude a comprender mejor cuál es la estructura que subyace al viaje de Helena a Troya, y ello por lo mismo que tal vez ilumine diferencias entre los géneros *épos* y *mélos*.

El fragmento comienza con una especie de *priamel* que da el tono bajo el cual se sitúa el resto del poema<sup>33</sup>. El *priamel* plantea la pregunta por qué pueda ser considerado como «lo más bello», y es interesante que observemos la estructura articulada para plantear una cuestión de este tipo. El poema empieza mencionando determinadas cosas: jinetes, soldados, barcos, las cuales son vistas en conjunto precisamente por ser las cosas que unos u otros consideran «ser lo más bello» (ἔμμεναι κάλλιστον: verso 3). Con este telón de fondo rompe el poema en dos sentidos: 1) introduciendo el «yo» poético articulando un vuelco («pero yo...»); 2) destacando la cuestión de «lo más bello» frente a cualquier cuestión de cosas, es decir, apuntando a lo que hablando de Platón llamaríamos la pregunta por el εἶδος. El «yo» del poema aborda «lo más bello» evitando hablar de esta o la otra cosa en particular, preguntando oblicuamente no qué cosas son tomadas como bellas, sino qué subyace a que la posibilidad de reconocimiento de la belleza, esbozando con ello lo que podríamos calificar de una especie de definición general: lo «más bello» comparece como aquello que *éros* pone de manifiesto, es decir: como «aquello que cada uno en cada caso ama» (κῆν' ὄττω τις ἔραται: versos 3s.)<sup>34</sup>. El *priamel* es ilustrativo en vistas a una posible aproximación al género *mélos*: el poeta lírico rompe con la presencia óptica *naiv* tal y como la encontramos en Homero nombrando el «yo» poético, es decir, introduciendo en el propio poema el decir excelente, algo que en Homero sólo encontrábamos fugazmente y en circunstancias especiales; pero también (como un reverso de lo mismo) buscando («pero yo...») desligarse de esta o la otra cosa, de la pluralidad de la presencia óptica, para encaminarse de algún modo hacia el problema del «en qué consiste», es decir, hacia algo que ya no tiene carácter óptico sino ontológico. La

<sup>33</sup> WILLCOCK 1995, p. 21: «A priamel is defined by Bundy as 'a focusing device, in which one or more terms serve as a foil for the point of particular interest'. In other words, a priamel is a list, the earlier items of which are there primarily to prepare for the final one».

<sup>34</sup> Cf. LATACZ 1985, pp. 82/85, para una interpretación no deíctica de *keînos*, según la cual Latacz traduce: «...ich aber (halte für das Schönste) dasjenige, was einer jeweils begehrt». WEST 1970, p. 318, da la siguiente lectura de los versos dañados 11-15: «'Helen was led away by the power of love. For though the heart be proud and strong, love easily makes it its servant. Which puts me in mind now of Anactoria'». Afrodita, que expulsó a Helena hacia la lejanía «persuadiéndola con amor» (Alceo frg. 283 LP, v. 9), despierta ahora en Safo el ardor por la belleza de Anactoria, cf. FRÄNKEL 1993, pp. 211s., respecto al que nos distanciamos en su lectura de este fragmento, pues no creemos que el fragmento diga que es el amor el que hace posible lo bello, sino, inversamente, que lo bello hace posible el amor.

presencia del «yo» en el poema lírico es sintomática de la ruptura con la presencia de las cosas en dirección a algo que ya no es de cosas. En otras palabras: la ruptura o la distancia interna que a lo largo de este trabajo hemos vinculado con la problemática inclusión en la *Ilíada* de cosas que evidencian el tener lugar mismo del poema (yo poético, *mise en abyme*, etc.) es la misma ruptura o distancia por la cual tiene lugar la cuestión del «ser» y no las cosas.

La divergencia de trayectorias épica y mélica es observable desde la primera estrofa del fragmento: si recurriendo a cierta terminología hölderliniana decíamos que la «apariencia» del *épos* es *naiv* y su «temple de fondo» *heroisch*, ahora debemos completar el esquema apuntando que la «apariencia» lírica es *idealisch*, mientras que su «temple de fondo» es *naiv*, o, dicho de otro modo, la presencia de las cosas establecida en Homero constituye para el *mélos* su punto de partida, de modo que el tono «ingenuo» constituye aquí no la «apariencia», sino el «temple de fondo»<sup>35</sup>. Ahora bien, ¿qué carácter tiene eso hacia lo cual el lírico, distanciándose del épico, se pone en camino?; ¿qué es el tono «ideal»? Por de pronto, se trata de eso en nombre de lo cual el poema rompe con la presencia de cosas, a saber: «lo más bello», que, ciertamente, tiene lugar en virtud del desarraigo, la distancia o la ruptura, eso que hemos visto que podía aparecer en el decir poético bajo el nombre de *éros*. «Lo más bello» es entonces sintomático del carácter de la «apariencia» del poema lírico porque (de manera semejante a la cuestión de «lo mejor», «lo más antiguo», etc.) apunta a algo así como un «uno y común» a la luz del cual las cosas son tomadas cotidianamente de uno u otro modo. Safo no contrapone unas cosas a otras, es decir, no contrapone a los jinetes y barcos nada que esté a su mismo nivel (esto es, nada óptico), sino que pone una dirección distinta para el poema, dirección que no sólo afecta a *qué cosas son bellas*, sino a *en qué consiste la belleza*, es decir, a qué es aquello que se presupone en la posibilidad misma de reconocer cosas bellas. El encaminamiento hacia algo que ya no es pluralidad óptica, sino que tiene el carácter de un «lo mismo» «uno y común», es un rasgo característico de la trayectoria mélica, de la cual forma parte el que en los textos agrupados bajo el rótulo «lírica» la estructura lingüística sea más hipotáctica que paratáctica, es decir, el que frente a la pluralidad óptica inconmensurable se plantee un intento de referencia a lo «uno y común» que en la pluralidad óptica queda atrás, o, lo que es lo mismo, el que desde la atención al peso y la consistencia de cada cosa empiece a perfilarse un camino que apunta hacia lo irreductiblemente no óptico, camino que constituye una especie de primer paso en la tendencia a mesurar a cierto nivel todo con todo y hacer aparecer la diversidad de las cosas (parataxis) privilegiando su conexión (hipotaxis), con lo cual nos situaríamos en el paradójico proceso en el cual la tematización, la relevancia, coincide

<sup>35</sup> Esto no contradice la posibilidad de que el poema lírico empiece con un «tono de fondo» más *heroisch* y una «apariencia» más *naiv*; también la *Ilíada* comenzaba con una apariencia «más heroica» (cf. Hölderlin, «Das lyrische dem Schein nach idealische Gedicht...»), y ello en consonancia con el cambio de los tonos que han de constituir, los tres, la completud del poema, cf. capítulo IX.

con la pérdida. Desde aquí cabría plantear la pregunta por qué pasa en la transición del siglo VIII al siglo VI a. C. a nivel de la organización de la *pólis*, cómo la ampliación del intercambio interno distintivo de la comunidad griega concuerda con el tránsito del género *épos* al *mélos*, y cómo esto es documentable historiográficamente en acontecimientos como el progresivo empleo de moneda acuñada, el lema de la *isonomía*, etc..

El movimiento de ruptura del *priamel* conduce a una breve narración sobre la figura de Helena (el así llamado «paradigma mítico»), que debe hacer comprensible por qué *éros* coincide con la relevancia del ser y la belleza. La necesidad de hacer comprensible que «lo más bello» es «lo que uno en cada caso ama» la hace notar el propio poema, con lo cual se refuerza el hecho de que el *priamel* apunta a algo inmediatamente no transparente, esto es, a algo que *no* es de cosas. Que «lo más bello» se hace relevante como «aquello que uno en cada caso ama», es decir, que en la ruptura con la presencia óptica inmediata (y esto no es sino el fenómeno *éros*) comparece el «ser», esto lo clarificará Helena, la figura que por su «belleza» (κάλλος: verso 7) se vio embarcada en un proceso de pérdida y desarraigo. En otras palabras: por su extrema belleza Helena se marchó a Troya «sin acordarse» en absoluto de su marido, su hija o sus padres, esto es, olvidando todo vínculo, y ello no tanto por su amor a París (algo que ni aparece en el texto ni creemos válido como interpretación del sentido de fondo del fragmento), sino más bien por haber sido «des-conducida» o «extra-viada» (παράγαγα: verso 11) por algo o alguien (¿Cipris? ¿ἔρος?)<sup>36</sup>, lo cual es idéntico al haber sido involucrada en el proceso brillante y destructivo hacia el cual *éros* siempre arrastra (recordemos de nuevo el coro de “Antígona”: «de los justos el injusto sentido hacia la ruina...»). Por el desarraigo comparece lo más bello; «no acordarse» de las raíces es idéntico a «acordarse» de aquello que suscita el «amor»: la presencia de lo bello<sup>37</sup>. De este

<sup>36</sup> El verbo que concentra la precedente descripción del movimiento de abandono (verso 9: *kallípoisa*, cf. nota 15 de este capítulo) es *parágein* (*pará-ágo*: verso 11), algo así como «desviar, apartar del camino, despistar o extraviar» (cf. MOST 1981, p. 16, n. 32). La presencia desarraigante de Afrodita era la meta del canto tercero de la *Ilíada*; desarraigo en el que Safo profundiza a la vez que reinterpreta. Con la trayectoria lírica concuerda el que aquí, como señala DUBOIS 1995, p. 105, tenga lugar eso que retrospectivamente calificamos como un intento de definir *éros*, es decir, un encaminamiento hacia la cuestión de «qué es», hacia el *eídos*, encaminamiento que, como ocurre en Platón, exige la mediación de ciertos mecanismos distanciantes por mor de la irreductibilidad del *eídos* mismo, es decir: por la consistencia de la cosa.

<sup>37</sup> Sobre la conexión del interludio mítico y el presente del poema, cf. SAAKE 1972, pp. 72/73: «Wie Kypris vormals auf die Heroine einwirkt, so jetzt (15) auf die Dichterin. Der Bezug von Helena zu Sappho ist also durch die Göttin unmittelbar gegeben; mit einer faktischen lyrischen Peripetie indes, da Aphrodite einmal das Vergessen (11) bewirkte, darauf das Sich-Erinnern (15) [...] Indem also Helena letztlich zu Anaktoria wie auch zu der Lyrikerin in ein poetisches Bezugsverhältnis tritt, enthüllt sich der zentrale Passus des Gedichts als ein «engmagisches Gewebe», dessen Fäden kaum mehr in extenso aus der Vielzahl der Verknüpfungen herausgelöst werden können. Muß die personale Ausgestaltung freilich als zurückhaltend und auf Anonymität bedacht gelten, dann sind die interpersonalen Verbindungslinien dennoch außergewöhnlich dicht»; n. 103: «Helena sehnte sich nach der Ferne, sie vergaß ihre Heimat; Sappho weilt mit ihren

modo, lo que a través del ejemplo de Helena resulta comprensible no es que la belleza sea algo subjetivo, determinable para cada uno según su deseo, sino más bien que el fenómeno *éros*, mostrando eso difícil y escurridizo que suele llamarse «la belleza», a la vez pierde y extravía, y ello precisamente porque, al transportarnos más allá de la tranquila presencia de las cosas, *éros* arroja a la no-onticidad, es decir, a nada. La ruptura con la onticidad se identifica así con el descubrimiento de eso que en la dedicación a ésta regular y necesariamente siempre se olvida: la no-onticidad, lo ontológico-divino que, atravesando el todo de lo ente, pasa desapercibido a la mirada cotidiana<sup>38</sup>. Por otro lado, la lectura relativista del fragmento queda excluida porque lo que se ama es amado precisamente por ser bello, no ocurriendo eso que a nosotros tal vez nos resulta verosímil, a saber, que sea nuestro amor el que hace bello; porque esto no funciona es posible en griego que *éros* testimonie la proximidad de «lo más bello»: así pudo Platón llamar a *éros* filósofo, y así, porque lo erótico (lo inexplicable) oscila detrás, la guerra de Troya adquiere su justo sentido, algo impensable si *éros* hiciese de la belleza algo meramente relativo.

La fugaz narración sobre Helena produce la equivalencia entre el olvido del arraigo y la destrivialización por la belleza, equivalencia que el poema retoma tras el «a mí ahora» del verso 15 en la forma del recuerdo de la ausente Anactoria. El punto de inflexión entre el «pasado mítico» y el «ahora» del poema es la propia fuerza de *éros*, que tiende hacia la belleza por lo mismo que rompe y transgrede las normas; es decir: porque trastorna la estable y cotidiana consistencia de lo óntico con *éros* irrumpe lo que esa consistencia deja atrás, con él sobreviene el recuerdo de lo bello-extraordinario, o, todavía en otra clave, irrumpe lo ideal en lugar de lo *naiv*. El desencaminamiento y el extravío implicados en *éros* coinciden con el desplazamiento desde la tranquila presencia de las cosas hacia la presencia misma en cuanto desarraigo, de manera que bajo el nombre de *éros* está aquello capaz de poner de manifiesto lo que regular y ordinariamente queda preterido en el tener lugar la cosa. Que Helena pierda las raíces es así lo mismo que el que tanto a propósito de ella como del poema (tanto a propósito del «contenido» como de la «forma» del poema) acontezca lo «ideal», el «qué es» que en la dedicación a las cosas siempre se olvida, si bien esto olvidado es algo necesariamente olvidado, necesidad que la propia estructura de la historia de los géneros poéticos pone de manifiesto, pues lo que impide la firmeza y la morada termina comportando de nuevo la caída en las cosas: el encaminamiento mélico conduce a tragedia, es de-

---

Gedanken ebenfalls nicht in ihrer Heimat, sondern bei Anaktoria; der Komplex «Troja» wäre – von der Lyrikerin aus betrachtet – mit dem Assoziationsbereich «Anaktoria» zu identifizieren; [...] was sich für Helena erfüllte, ist im Erleben Sapphos nur Wunsch: in dieser Polarität also stünden – geht man die angedeuteten Prämissen ein – der mythologische und der persönliche Teil des Gedichts zueinander».

<sup>38</sup> Recordemos el fragmento B 72 de Heráclito: «Aquello con lo que en mayor medida tratan constantemente, el *lógos*, de eso se apartan, y aquello con lo que se tropiezan cada día, eso les parece extraño» (traducción en MARTÍNEZ MARZOA 2000a, p. 49).

cir, a separación irreductible y finitud. Esto mismo lo encontramos en el hecho de que, en Platón, la descripción de *eros* sea a la vez fenomenología del desarraigo (pues «ser» no es algo cabe lo cual quepa instalarse), así como que la trayectoria lírica (de lo *naiv* a lo ideal) no pueda ser la última palabra en el devenir de los géneros poéticos. En todo caso, el fragmento de Safo muestra que la trayectoria lírica tiende hacia lo inicial («lo más bello»), algo que al final de otro poema (frg. 58) se nota en el hecho de que eso que ella y, en general, los poetas llaman «el amor» sea mencionado como aquello que les permite percibir la luz y el ser de cada cosa:

ἔγω δὲ φίλημ' ἀβροσύναν, ἵτοῦτο καί μοι  
 τὸ λάμπρον ἔρος τῶελίω καὶ τὸ κά]λον λέ[λ]ογχε  
 Pero yo me entrego al esplendor; esto también a mí me fue  
 dado en parte: el amor al brillo del sol y a la belleza.<sup>39</sup>

La palabra ἀβροσύνα es un sustantivo derivado del adjetivo ἀβρός, algo así como «delicado, bello, espléndido, brillante» (cf. ἄβρος Ἰδωνίς en el frg. 140, ἄβραι Χάριτες en el frg. 128), que no aparece en Homero pero es bastante frecuente en la lírica y la tragedia; el sustantivo significa por tanto algo así como «delicadeza, belleza, esplendor, brillo, gracia» (si en la *Ilíada* apareciese algo de este tipo en lugar de ἀβροσύνα se emplearía probablemente la palabra χάρις). La ἀβροσύνα es aquello a lo que Safo dice estar entregada, y precisamente esto, a saber, entregarse a la belleza, lo ha recibido en parte de ἔρος, el desarraigo que, impidiendo la instalación, pone de manifiesto lo irreductiblemente no óntico. Safo «ama» la ἀβροσύνα por lo mismo que ἔρος ha expuesto para ella τὸ λάμπρον τῶελίω, es decir: τὸ κάλον (recordemos las posibilidades del neutro singular griego). Con esto concuerda la invencibilidad de Afrodita respecto a Helena, y así adquiere sentido la inevitabilidad de la guerra de Troya, pues si ἔρος pone en camino hacia la belleza, si evidencia el «ser» de la cosa, ¿cómo podría alguien permanecer oculto (escabullirse, obviar, ignorar) ante la presencia misma? La presencia misma, en cuanto tal, es decir, en cuanto que consiste en el ocultamiento, es terror y pérdida (doble filo de la belleza de Helena) y, sin embargo, por ese ocultamiento hay finitud, es decir, hay irreductibilidad a presencia, lo cual, como es sabido, es condición para que la cosa sea, para que haya en efecto cosa. Dicho en otras palabras: en lo más cercano (la cosa) está lo más lejano (el dios), que es a la vez la consistencia de la cosa; sin embargo, lo lejano es precisamente eso cabe

<sup>39</sup> Cito las siguientes traducciones de estos versos dañados: «Ich aber liebe die Köstlichkeit, (ein süß Ding) das, und ist mir in der Liebe das Leuchten des Sonnenlichts und auch das Schöne geworden» (SCHADEWALDT 1950, p. 161), «Ich liebe den Glanz: ... dies wurde mein Teil im Leben, Hell, strahlend und schön ist dies mein Los, weil ich die Sonne liebe» (TREU 1968, p. 59), «but I love delicacy... love has obtained for me the brightness and beauty of the sun» (CAMPBELL 1982, p. 101), «Pero yo amo la vida refinada. Esto también a mí – el radiante deseo de sol y de belleza – me lo tiene asignado el destino» (LUQUE 2004, p. 51).

lo cual no es posible estancia alguna, sino sólo un constante estar en camino que no alcanza nunca morada. Tal vez por eso exégesis posteriores vieron en *éros* la carencia que siempre busca o un loco niño que juega o una contradicción<sup>40</sup>.

Si la ausencia de morada es la constitución del que ama en cuanto receptor la belleza, no es extraño que posteriores decires acerca de *éros* lo destaquen, decíamos (cf. apartado 7.2.2), como el «más bello» y de entre los «más antiguos» de los dioses, donde «antiguo» quería decir ontológicamente primero, principio sin principio, y «bello» algo así como enfáticamente brillante y presente, adquiriendo así *éros* un sentido semejante a algunos de los insolentes y huidizos usos de palabras como *λόγος*, *φύσις*, *νόμος* o *εἶναι*<sup>41</sup>. Decimos que no es extraño en la medida en que la ausencia de morada puede identificarse con eso de lo que decíamos que no cabe designación ni mención alguna precisamente porque constituye el sustento desde el cual es posible, entre otras cosas, un reinado de Zeus. Ausencia de morada implica ruptura frente a la presencia óptica; distancia o ruptura es lo que en Safo encontramos (piénsese en la «*ékphrasis* der *páthe*» del ya aludido fragmento 31) como lúcida actitud ante la cuestión de la belleza, actitud que el Sócrates de Platón recrea de diversos modos en sus discursos sobre el «amor» de “Fedro” o “El banquete”: ambos coinciden en que temblor, ofuscación, parálisis, delirio y casi locura son sintomáticos de la distancia que ante la belleza guarda el capaz de mantenerse en una adecuada relación con ella<sup>42</sup>. En este sentido, por experimentar la ausencia de morada (el temblor y proximidad de la muerte en la

<sup>40</sup> Alcman, frg. 58 (cf. NOCK 1924, p. 153): *márgos d' éros oia páis páisdei*. Sobre la interpretación de *éros* como un niño que juega arroja cierta luz Heráclito B 52: «*aión* es un niño que juega, que mueve sus peones; de un niño (es) el mando» (trad. de MARTÍNEZ MARZOA 2000a, p. 47).

<sup>41</sup> Hemos dicho que en Homero *éros* no es (y no es casual que no lo sea) considerado como figura divina precisamente porque no es un dios en el sentido que lo son Afrodita o Ártemis, sino que con él entra en juego cierta referencia a lo que siempre queda atrás (cf. MARTÍNEZ MARZOA 2005, pp. 82ss.), es decir, a la «contraposición» o la «abertura» de día y noche, cielo y tierra, etc.; de ahí que Hesíodo y Parménides (B 13) lo sitúen al comienzo de todas las cosas, y que en “El banquete” se haga eco de ello localizando a *éros* entre los más antiguos dioses (178a), si bien es esencial a la estructura del diálogo que la palabra final no sea ésta: el relato de Diotima descubre a *éros* no como un dios a la manera usual (*theós*), sino como «algo intermedio» (*ti metaxú*) entre dioses y hombres, un *daímon* cuya capacidad de estar en la no-estancia lo convierte en «filósofo».

<sup>42</sup> SCHADEWALDT 1950, p. 102: «Das Erschrecken ist bei Sappho keine ‚Übertragung‘. Es ist ureigentlichste Schönheitswirkung, verwandt dem lähmende Erschrecken (*taphos*, *tarbos*, *thambos*), das den Menschen beim Anblick eines Gottes befällt. ‚Jeder Engel ist erschrecklich‘. Homer hat diese Wirkung des göttlichen Anblicks in großen Szenen dargestellt. So erstarrt Patroklos vor Apollon, Achilles vor Athene: ‚ihre Augen leuchteten schrecklich‘, Anchises, als er Aphrodite erkennt. Die Schönheit ist die Physiognomie der Göttlichkeit. Darum ist ihre ursprüngliche Wirkung jener Schrecken, der noch im Staunen (*thambos*) nachlebt, jene Furcht, die noch in der Ehrfurcht (*sebas*) schwingt». Cf. también LATACZ 1987, p. 64. SCHADEWALDT 1989, p. 179: «Das Erlebnis der Größe der Schönheit ist es, was sie an diesen körperlichen Zeichen schildert». Que el frg. 31 está pensado para recitarse como canción de elogio en una boda es una interpretación de Schadewaldt que rechazamos en virtud de las razones que para ello se exponen en LATACZ 1985, pp. 76ss..

visión de la belleza de lo amado) tanto el «yo» de los poemas de Safo como el Sócrates de Platón son amantes destacados, y destacados precisamente a causa del incumplimiento que su relación con la belleza siempre preserva. El doblez que lleva a Safo a decir «nos abrasas» (frg. 38) es la dualidad de *éros* por lo mismo que la escisión de Helena; en todo caso, el amor que expulsa de la cotidiana presencia de las cosas hacia algo que ciega y consume es característico tanto de la actitud sáfico-socrática hacia la belleza como del fondo siempre ya supuesto por la *Ilíada* que, fugaz e indirectamente, actualiza y revive el canto tercero.

### 7.3.2 Un decir en espejos

Recuperamos ahora el tema de las refracciones y los espejos sáficos a los que aludíamos de pasada al final del apartado 5.3.

El único poema de Safo conservado íntegramente en cuanto texto (recordemos que lo otro se perdió por el aplanamiento helenístico del decir griego arcaico y clásico) es el fragmento 1 LP, compuesto por siete estrofas sáficas, y cuyo contenido consiste en la formulación de una súplica a la diosa Afrodita. El esquema básico de la escena «súplica» lo conocemos por los poemas homéricos: mención del receptor, referencia a un servicio prestado en alguna ocasión anterior («hipomnesis») y petición en sentido estricto, tras la cual el receptor de la súplica asiente o disiente (haciendo en ese caso una u otra cosa)<sup>43</sup>. Safo aprovecha y subvierte la tipicidad de la escena homérica al transformar el elemento «hipomnesis» en el vehículo de la figura total de la súplica y así del poema. Es decir: el recuerdo del caso precedente conduce a la narración tanto de la pretérita aparición de Afrodita como de sus palabras de promesa, narración que a su vez forma el cuerpo del poema, que, de este modo, proyecta la presencia y las palabras de Afrodita en el telón de fondo del pasado, esto es, las introduce en el poema no directa o efectivamente, sino mediadas por el mecanismo refractante que ha devenido la «hipomnesis». Lo que en la vieja escena típica eran elementos independientes y yuxtapuestos en secuencia paratáctica ahora son una sola corriente capaz de hacer converger un todo mediante un reflejo especular. El espejo es la propia «hipomnesis»; los elementos que la constituyen sugieren que la supuesta aparición pasada de Afrodita, junto con su discurso, no son en realidad (es decir, en la presencia poética) sino su presente aparición en el poema a través del espejo de la memoria del poeta, o dicho de otro modo: el poema no narra una aparición puntual de Afrodita, sino que (y esto es un efecto del buscado situar en la distancia) la aparición refractada es tal que lo pasado es en el poema a la vez lo presente y lo por venir. De este modo, el efectivo consuelo ubicado en la distancia es el consuelo virtualmente presente en el tiempo del poema, donde el asunto de las refracciones resulta complicado a través del reiterado «otra vez» (*deûte*), el cual une el tiempo por venir no sólo con el caso precedente, sino, a través de la narración misma del caso prece-

<sup>43</sup> HGK, I, 2, p. 31.

dente, con el entero curso de vida de Safo, de la cual surge a través de la súplica una imagen de la constitución de su propio ser: mediante el recurso del espejo, Safo aparece ante sí misma en cuanto amante de «corazón ardiente» (verso 18), amante cuya carencia y penuria acercan la presencia de la diosa que habitualmente cumple sus deseos, si bien para que siempre de nuevo resulten incumplidos, de manera que Afrodita, en cuanto asistente siempre requerida por la amante en penuria, parece ser así la marca decisiva de la constitución de su ser. Como Schade-waldt observa (1989: 176/178)<sup>44</sup> lo esencial aquí es la «Indirektheit ihrer (sc. Sapphos) Sprache» y el «Sinn der *aidós*», cuyo lado «formal» es precisamente la composición especular del poema, de manera que lo relevante aquí es la presencia, no disimulada en el propio poema, de las posibilidades genuinamente poéticas que un análisis hermenéutico contempla en el mecanismo refractante que sitúa en la distancia. De nuevo la «forma» concuerda con el «contenido», pues si las marcas formales evidencian un cierto rechazo en la presentación, los contenidos tienen un carácter esencialmente negativo: Afrodita es la ausente en el tiempo «real» del poema, por eso la súplica; tampoco hay deseo cumplido, sino sólo la tortura del comienzo o, sin haber eliminado la tortura, pero habiendo profundizado en ella a través de la «hipomnesis», la esperanza del final, ambas cosas de carácter claramente negativo, esto es, ambas expresando privación o carencia. Asimismo, aludiendo a cierto pasaje de Goethe, Schade-waldt sugiere que la mediatez inherente al recurso poético del espejo no es en absoluto accidental a la propia estructura del decir poético. La imagen reflejada en el espejo tiene un efecto parecido al de la imagen en el contexto de la *mímesis*: el espejo hace aparecer la cosa sin que ésta esté efectivamente en el espejo; el espejo descubre la realidad de la cosa sin que ésta se muestre real o materialmente. El espejo nos dice sobre la poesía que, precisamente la falta de efectividad, precisamente la irrealidad y la desmaterialización (la «Entstofflichung der Wirklichkeit»), son la clave de la magia y el desprendimiento especular, es decir, son aquello por lo cual la presencia de la cosa en el espejo –presencia desligada de la «robusta realidad» en la que cotidianamente la cosa aparece–, nos dice (o mejor, «no-» nos dice, sino sólo nos muestra) más claramente («gültiger, seiender, bedeutungsvoller») qué es la cosa que en el caso de su simple presencia inmediata; es decir, la distancia inherente a la imagen del espejo es aquello por lo cual la presencia óptica puede llegar a ser en el espejo presencia ontológica. En esta línea cabría proseguir una interpretación del fenómeno del «recuerdo» y la «memoria» en los poemas de Safo en cuanto instancias reflexivas que establecen distancia frente a lo fáctico, comportando así posibilidades del tipo de lo que usualmente llamamos «consuelo» o «confortación», donde lo esencial no es sino la posibilidad de un ver mejor, asumir y hacerse cargo (cf. el *tólmaton* al final del frg. 31 que, como Latacz y Schade-waldt señalan, no hay que traducirlo por «todo debe ser soportado», sino por algo del tipo «todo puede ser soportado» o «todo es soportable») habiendo experimentado la negación y el fracaso frente a la belleza. También eso tan llamativo del *phaínetai moi y phaínom'*

<sup>44</sup> También SCHADEWALDT 1936, pp. 74/77.



*ém' aútai* del mismo frg. 31, que iluminan que la constitución del ser de Safo, de la cual informaba el refractado diálogo con Afrodita, no es sino una contemplación de sí misma, un «me veo a mí misma» en cuanto expresión de la dualidad fenomenológica inherente a que tenga lugar un «yo» lírico, simultánea a su vez a la dualidad especular que hemos detectado como propia de la «forma» del poema.

No podemos considerar que la técnica de la presentación mediante reflejos sea sin embargo algo peculiarmente sáfico o del género *mélos*; a lo largo de toda nuestra exposición ha surgido reiteradamente la idea de una presentación indirecta y casi virtual de ciertos contenidos en la *Ilíada*: el mecanismo de las parahistorias permitía incluir en el poema de la cólera de Aquiles materiales procedentes de lo que genéticamente podemos llamar las viejas canciones épicas, parahistorias de cuya estructura formaba parte un buscado situar fuera, un excluir y, por ello, reflejar en el pasado; también el recurso narrativo de la écfrasis servía en una ocasión como modo de presentar indirectamente la figura escindida de Helena. A la vez, de la oblicuidad del estilo en la presentación de ciertas historias o casi historias derivábamos la estructura dual característica de la *Ilíada*, a la que era esencial tener como fondo un conjunto de cuestiones presupuestas que dan sentido sin ser tematizadas. Por último aludimos a un modo de presencia desmaterializada capaz de incluir ciertos asuntos decisivos del poema sin hacerlos efectivos, es decir, transformando la facticidad de los acontecimientos en una presencia refractada que calificábamos de auténticamente poética. Esto último lo desarrollamos en concreto a propósito de la presentación de lo extraordinario de Helena en el canto tercero, pero lo sugerimos también aludiendo a las dos cuestiones decisivas en la forma del poema, cuya marca esencial era el no tener lugar nunca en el poema, es decir, el no aparecer nunca fácticamente, sino más bien virtual, simulada, o reflejadamente. Estos dos acontecimientos (o mejor: no-acontecimientos) claves son la muerte de Aquiles y la caída de Troya. Esencial a su presencia en la *Ilíada* es el quedar fuera manteniendo siempre vigente su carácter de inminente llegada, su estatuto de inminente porvenir. Ellas son lo que Schadewaldt (1959: 191) llama el gran *Auf-Hin* de la *Ilíada*: la renuncia a la inclusión efectiva tanto de la muerte de Aquiles como de la caída de Troya consigue no sólo no restarles presencia en el poema, sino sobre todo hacerlas ganar en significación, de manera que la ley de la presentación que para los asuntos esenciales se deja escribir es la siguiente: pérdida en facticidad comporta ganancia en belleza y significación: lo posible-decisivo entra en la realidad en tanto que la realidad se disuelve. Schadewaldt (1959: 166) interpreta en este contexto la no-presentación de la muerte de Aquiles: por un lado, la ausencia de la muerte efectiva de Aquiles en el poema se crea un reflejo en la efectiva presentación de la victoria, muerte y funerales por Patroclo<sup>45</sup>; por otro

<sup>45</sup> HEUBECK 1950, p. 466: «Homer hat den Tod des Peleiden durch die Schilderung des Patroklos-Schicksal – im Sinne eines Symbols, einer parallelisierenden Vorwegnahme – vollgültig in die Ilias ‚hereingeholt‘». La caída de Troya ensombrece el poema desde los primeros cantos, anticipándose a través de la propia figura de Héctor en su despedida de Andrómaca, dándose por segura en los desesperados discursos de Príamo y Hécabe en el canto 22.

lado, la ausencia de efectividad confiere peso poético a las escenas del dolor por Patroclo, es decir, dona completa significatividad a qué significa para Aquiles perder al amigo. El reflejo es aquí lo mismo que el «como si»: cuando Aquiles se desploma al suelo al recibir la terrible noticia es «como si» ya yaciese muerto; cuando Tetis y las Nereides alzan en la gruta submarina un lamento por Aquiles extendido en el suelo es «como si» ya estuviesen llorando a Aquiles muerto: a la cuasi-muerte del Aquiles golpeado por la muerte de Patroclo le corresponde el cuasi-lamento fúnebre del séquito de las Nereides<sup>46</sup>. Junto a estos dos reflejos de la muerte de Aquiles en cuanto modo de «pre-muerte» (*Vor-Tod*) (o, lo que es lo mismo, en cuanto presencia de la muerte en el asumirla o anticiparse a ella) está la cuestión siempre ya supuesta del saber de la pronta muerte, un saber que el poema introduce en el comienzo mismo del todo y que retoma con una cada vez mayor determinación en fugaces predicciones durante el tramo final del poema. La presentación de la muerte en la *Ilíada* ocurre sobre todo a través de la asunción de la propia muerte, una presentación que conserva la completa inminencia del fenómeno muerte por lo mismo que excluye la presentación de su efectivo tener lugar. Paralelamente a su comentario sobre Safo escribe Schadewaldt sobre el proceder poético mediante refracciones y reflejos («*Brechungen und Spiegelungen*») que rige la composición y el logro poético de la *Ilíada* (SCHADEWALDT 1959: 196):

Die Wirkung der Spiegelung liegt nicht nur darin, daß sie das Eine im Andern erscheinen, im Einen Anderes mitspüren läßt und so die einfache Erscheinung geheimnisvoll vervielfältigt und vertieft. Im Spiegel erscheinen die Dinge schwebender, hintergrundlos, unwirklicher und eben darin auch gelöster, reiner, mehr auf sich selbst bezogen, wesentlicher und bedeutungsvoller. Was sich in den Spiegelungen des lediglich Faktischen ins Seelische und Bedeutungsvolle, des „richtigen“ Realen ins Unwirklich-Wirkliche, des robusten Daseins der Dinge in den reinen Anblick der Bezüge bei Homer ausspricht, es ist das Dichterische.

En este sentido volvemos a hablar de la fenomenología homérica: la innovación compositiva de Homero frente a las reconstrucciones más plausibles de las canciones épicas anteriores son la manifestación intratextual del giro en la comprensión de ciertos asuntos decisivos. Así, lo que a nivel de composición se deja describir como reflejos, duplicaciones o simulaciones es en realidad una muestra de la fidelidad homérica a la cosa misma; esto se hace visible a través de la concordancia de la técnica compositiva que rige la presentación de la muerte de Aquiles con aquello que fenomenológicamente, antes de cualquier actitud tematizante, nos sale al encuentro como la auténtica presencia de la muerte. Lo mismo ocurre con la fenomenología de la belleza, tanto en Homero como en Safo: lo que a nivel de contenidos nos sale al encuentro como el carácter cegador de la belleza, la falta

<sup>46</sup> REINHARDT 1961, p. 368, describe esto como una «situación desplazada», HEUBECK 1950, p. 465, como una «Motivübertragung».

de recursos ante ella, falta de habla, horror, terror, parálisis, tiene como reverso de la técnica de espejos y refracciones de la que hemos hablado, pues, como a otros aspectos ya hemos dicho, la extrema cercanía a lo divino no la puede el mortal soportar sin daño alguno. Por eso el dicente excelente, capaz de atravesar el núcleo de las cosas, sin embargo dice: «quiero decir algo, pero me lo impide el pudor» (frg. 137). En otras palabras: se trata no de no ver el rostro de Gorgona, sino de verlo en un espejo, un espejo de palabras capaz de arrojar luz sobre las «bellas obras» de los hombres que, de otro modo, a través del penoso camino que, tanto en uno u otro caso, encuentra siempre el «límite de la muerte», permanecerían sumidas en una «densa oscuridad»; la poesía, sin embargo, soporta en el brillo del decir, como en un espejo, esa única vez que es el esfuerzo de una vida humana (cf. Píndaro, séptima nemea, versos 14-21)<sup>47</sup>.

### 7.3.3 Observación sobre lo sagrado en el decir del poeta

Por último una alusión más a la condición de dicente excelente de Safo. Hemos dicho que los dioses son las figuras de las cuales se sirve el poeta para decir la cosa en su irreductibilidad, para remarcar la inagotabilidad, la impenetrabilidad o, si se quiere, el abismo en el cual el ser mismo consiste. Se trataba en todo caso de la impenetrabilidad e inagotabilidad que fundan la posibilidad de recrearse en cada cosa y ver brillar en cada cosa la presencia divina. El dicente excelente griego, el poeta, es en este sentido el que invoca la presencia de los dioses. Esto explica el carácter himnico de ciertos poemas griegos antiguos, los cuales no sólo nombran lo divino en un sentido trivial, sino que la fuerza del nombre radica en la capacidad de acercarse al dios, de donarle presencia, una presencia que para la clara mirada del poeta aparece en cada cosa, especialmente en esas que ofrecen de manera destacada un carácter pleno, brillante, bello, siendo precisamente estos adjetivos algo marcadamente «poético». La famosa descripción sáfica del jardín (frg. 2) es un ejemplo de cómo la presencia de la divinidad resplandece en la belleza del entorno «natural», que es a la vez el «recinto puro», el «ámbito sagrado» (*νᾶὸς ἄγνός*) cuya descripción deja sentir la cercanía de la divinidad invocada o, quizás más exactamente, es ella misma (el perfume en los altares, el agua que fluye, la sombra, las flores y los vientos) el estar ahí mismo la presencia del dios. En otros fragmentos, el brillo plateado de los astros, el rocío en las orillas o las copas doradas son, en su belleza, los silenciosos testimonios del presentimiento de la divinidad en el decir del poeta<sup>48</sup>. Que en el fondo lo bello –y, así, lo divino– no es nada distinto del propio «crecer-brotar» la «naturaleza» se nota también en el frg. 81b:

<sup>47</sup> Cf. WILLCOCK 1995, p. 139.

<sup>48</sup> SCHADEWALDT 1989, p. 159: «Es ist ein Blumen- und Obstgarten, nicht im Sinne des Bequemes, Nützlichen und Angenehmen oder Ästhetischen, sondern in einer Sphäre der Heiligkeit, die damals alles einschließt und trägt».

σὺ δὲ στεφάνοις, ὦ Δίκα, πέρθεσθ' ἐράτοις φόβαισιν  
 ὄρπακας ἀνήτω συναέρραισ' ἀπάλαισι χέρσιν  
 εὐάνθεα † γὰρ † πέλεται καὶ χάριτες μάκαιραι  
 μᾶλλον † προτερην †, ἀστεφανώτοισι δ' ἀπυστρέφονται  
 Tú, oh Dica, con coronas ciñe deseables tus bucles  
 trenzando tallos de eneldo con tus delicadas manos:  
 pleno de flor [...] es, y las felices gracias  
 sobre todo [...]: se apartan de las que carecen de coronas.

La razón para tejerse coronas en los cabellos es que εὐάνθεα πέλεται: todo está pleno de flor, todo brota, crece, aparece, todo es divino y bello: todo «es»<sup>49</sup>. La conexión del continuo «ser, presencia, surgir, crecer, brotar, florecer» con la divinidad se muestra tras la partícula ilativa-explicativa καί: las χάριτες se apartan de las carentes de coronas, es decir, la belleza (la divinidad) está ahí donde lo floreciente es, donde en los rizos florecen las coronas<sup>50</sup>. La relación del poeta con

<sup>49</sup> εὐάνθεα es el plural neutro del adjetivo εὐανθής, derivado del sustantivo ἄνθος, que significa «crecimiento, brote, flor» (cf. DELG: «pousse, fleur»), aquello que surge a la superficie, eclosiona, rompe hacia fuera (LSJ: «anything thrown out upon the surface, eruption»), que tiene que ver también con brillo y adorno. Dadas las dificultades derivadas del estado del texto sólo podemos aventurar una traducción provisional e improvisada del tipo: «cosas que florecen tienen lugar, son, salen a la luz, irrumpen, aparecen», pudiendo ser el sentido del fragmento algo así como que las cosas florecientes no son sino las cosas que *son*; o también: lo que aparece, brota, florece, «es»; lo que surge se sostiene en efecto en la presencia.

<sup>50</sup> Quizás no sea del todo impropio conectar el «templo sagrado» o el «recinto puro» al que Safo convoca a Afrodita en el frg. 2 con el «bello recinto» que Crises decía haber techado para Apolo en su súplica (1.39). También las coronas (στέμματα, 1.14), la apelación al pudor (1.21, el verbo ἄζομαι tiene que ver con el adjetivo que aquí estamos traduciendo convencionalmente por «puro» o «sagrado», cf. DELG, s.v.) y el «altar» mencionado en 1.440 reaparecen en los dos fragmentos de Safo a los que hemos aludido (a lo que habría que sumar el χάριεν ἄλσος del frg. 2 en conexión con el mismo χαρίεις νηός de 1.39), de manera que la figura que en un caso llamamos el «sacerdote» comparte los rasgos de quien, en otro caso, llamamos el «poeta». Ambos están esencialmente relacionados con el continuo «florecer, crecer, ser, dios, belleza, decir, hacer cuidado». No podemos examinar aquí debidamente los problemas que supone para nosotros, modernos, la vigencia de este continuo, sino sólo esbozar así la problemática: si el florecer, brotar, surgir, etc., siendo ellos mismos el ámbito del aparecer y el ser, no son ni más ni menos que el lugar donde los dioses se dejan y no se dejan ver, siendo las figuras de los dioses a la vez un modo de referirse a la belleza de la cosa (las propias «Gracias» no son sino esto), entonces ¿es que hay en Grecia –y preguntamos dando por establecidas separaciones y categorías que son nuestras– algo así como una naturaleza religiosa, la cual sería a la vez una naturaleza artística?, ¿cómo se relacionan naturaleza, dioses y arte en la Grecia arcaica y clásica? Sería demasiado fácil señalar a Grecia con la intención de ejemplificar una presunta unidad perdida de «arte» y «religión» en la medida en que en Grecia no hay ni la una ni la otra, sino que ambas son, en todo caso, fenómenos postgriegos cuya constitución habría que analizar en detalle. Un templo griego no es el edificio en el que se

lo divino es una y la misma que su relación con lo bello; por esto él nombra (invoca, trae a presencia) coronas, guirnaldas, rosas, la luz de la luna, los bailes... La intimidad del dicente excelente griego con el ámbito del florecer y el brotar (el aparecer, el resplandecer lo divino en cada cosa) es justamente contraria al poeta moderno, que parte de la carencia y por eso pregunta dónde encontrar las flores, si es invierno (cf. *Hälfte des Lebens*, Hölderlin 2001b: 71). El poeta que duda de la posibilidad de encontrar flores en las que resplandezca el ocultarse de lo divino (recordemos lo dicho sobre la impenetrabilidad de la belleza) es el poeta en tiempos de penuria, el poeta que experimenta la falta de los dioses en el fracaso de su imposible canto hímnico<sup>51</sup>. Por el contrario, la *Gottumschlossenheit* (SCHADEWALDT 1950: 112) del dicente excelente griego, su «amor» *naiv* por cada cosa que *es*, es precisamente lo imposible para el poeta moderno, que ha de renunciar al encuentro con lo divino, es decir, aquel para el cual la separación y el asilamiento constituyen, junto a la uniformidad fragmentada, lo auténtico suyo propio<sup>52</sup>. Sólo a partir de esta consciencia puede llegar a ser genuino un canto moderno.

A la posibilidad de lo hímnico como trazo esencial de la condición de dicente excelente de Safo no le es ajena ni la técnica de reflejos que hemos descrito ni la noción de un amor incumplido como contenido de algunos fragmentos; ello es así porque en tanto lo uno como lo otro son exponentes de la distancia o desarraigo inherentes a que haya algo así como un percibir en la cosa el ser, de manera que decir adecuada, hímicamente los dioses es lo mismo que mantenerse en un constante amor incumplido, en el temblor ante lo bello, pues precisamente por esa distancia no reductible tiene lugar la presencia que se oculta de los dioses, es decir, no se aplanan la irreductibilidad de cada cosa, irreductibilidad que hemos reiteradamente asociado con la posibilidad de un decir de dioses. Sin embargo, que la ubicua presencia de los dioses sea algo que atraviesa cada poema sin formularse nunca (ningún fragmento de los conservados dice nada del tipo «todo está lleno de dioses» ni habla del «crecer-brotar» a secas tal y como lo hará Heráclito) nos recuerda que Safo no es filósofa, que la historia de los géneros no es la filosofía, si bien la razón por la cual diferenciamos a dicentes excelentes como Safo o Píndaro de dicentes excelentes como Heráclito y Parménides no nos llevaría a situar a estos últimos en la categoría anacrónica de «los presocráticos», sino a tratar de contemplar de suyo la historia de los géneros poéticos en el contexto del acontecimiento «Grecia», en el cual Heráclito y Parménides tienen un papel esencial, si bien no como filósofos o prefilósofos, sino como dicentes que articulan un decir que sólo en (Platón y) Aristóteles alcanza una figura relativamente fija. Dicho de

---

congregan los fieles, sino la morada del dios, que, para serlo, ha de ser bella, un producto del «arte» con todo lo que a propósito del arte, el saber y el ser hemos dicho ya en este trabajo.

<sup>51</sup> Recordemos que la palabra griega *hýmnos* puede referirse a 1) cualquier tipo de canto o canción, 2) cualquier canción en honor a un dios, 3) un tipo particular de canción en honor a un dios (cf. OCD s.v. *hymns*).

<sup>52</sup> Para la ubicación de *Hälfte des Lebens* en contexto con el fracaso del himno *Wie wenn am Feiertage*, cf. SZONDI 1970, pp. 41/61.

otro modo: la historia de los géneros no es filosofía, pero que haya la historia de los géneros no es nada externo a la fundación de la filosofía. Safo y Píndaro son poetas esenciales; Heráclito y Parménides son dicentes que o bien optan por un nuevo modo de decir atípicamente «no poético» para señalar o nombrar de algún modo eso que en el poema simplemente acontece, o bien fuerzan un género poético preexistente para desde ahí ponerse a decir algo que ya no es poesía, pero tampoco es sin más filosofía, y ello precisamente porque es con Heráclito y Parménides, entre otros, que se empieza a constituir en Grecia la pretensión «filosofía». La historia de los géneros poéticos griegos tiene importancia de suyo y es cuestión filosófica descubrir cuál es; lo que no es filosófico, lo no hermenéutico, es la actitud que no renuncia a preguntas supuestamente universales desde las cuales buscar *ad hoc* en estos y aquellos textos posibles respuestas. Sólo siendo conscientes de que nuestro acceso a lo griego está mediado por el vuelco helenístico, sólo prescindiendo lo máximamente posible de preguntas anacrónicas, podemos llegar a asistir de algún modo a la constitución en Grecia de la filosofía, y sólo así tanto Píndaro como Parménides resultan esenciales para la comprensión del acontecer que llamamos «Grecia». Es evidente que todo esto está esencialmente vinculado con el carácter de la lectura de Homero que aquí se intenta, pero quizás debamos explicitar al menos dos cosas: la hermenéutica del texto de la *Iliada* es un esfuerzo por dejar lo máximamente posible ser la lucha interna del poema; esto ocurre tratando de apuntar a algo que en el decir poético mismo no aparece precisamente porque es el fondo de sentido del decir, si bien la legitimidad de tal violenta indicación consiste en que, finalmente, se disuelve ella misma. Por otro lado, leer de esta determinada manera no es ajeno al haber tomado una posición previa respecto al propio tiempo, de modo que el poner entre paréntesis aquello que el propio tiempo da por supuesto abre de alguna manera el punto de vista desde el que la *Iliada* puede llegar a releerse filosóficamente.

## 7.4 La vida en abismo

Así como en la figura de Helena se observa un conflicto interno cuyo espejo no es sino el conflicto en Troya, la cólera de Aquiles, que es la penuria aquea y el avance troyano hasta las naves (es decir, que es suceso, acontecimiento) constituye a la vez un reflejo por así decir «sensible» de su ruptura interna: también él está tensado entre lo divino y lo humano, y de esta tensión nacen tanto su belleza y fuerza extremas como su cólera y sufrimiento insoportables. También Aquiles es en cierto modo pura contradicción; la contradicción de Helena se nota en el poema en la dificultad de aceptar a Afrodita como destino, un destino que comporta que no sea ella quien muera, pero sí la que no pierde de vista que también cabía esa posibilidad<sup>53</sup>, y que, en todo caso, otros mueren por su causa; por su parte, Aquiles asume que su escisión interna sólo en la muerte podrá consumarse, y este destino lo ha aceptado desde siempre. Sin embargo, mientras la excepcionalidad de Helena permanece sumergida en gran medida en el telón de fondo del poema en cuanto el problema del origen, la escisión de Aquiles aparece no sólo como presuposición de la cólera, sino que adquiere presencia en la muerte de Patroclo; y, sobre todo, él es la figura central que plantea al poeta la cuestión estructural de cómo hacer presente al que debe ausentarse durante la mayor parte del relato. La retracción de Aquiles refuerza la conexión de ambas figuras, y no por otra razón habíamos dicho que el punto de vista de la «individualidad» obligaba a tener como punto de llegada del poema una «apariencia» «tranquila y moderada» (cf. apartado 5.2). La ambigüedad de su presencia en la apariencia del poema deriva del hecho de que con estas figuras acontece una extraña referencia al fondo subyacente dejado atrás; en este sentido decimos que ellas son los protagonistas no-protagonistas, las figuras del substraerse lo decisivo siempre ya supuesto. Por otro lado, la destrucción ligada a la belleza de los seres no del todo arraigados, no del todo terrestres, es la otra cara de la contradicción de lo bello y lo terrible y de arraigo y desarraigo. En el caso de Helena, el proceso de destrucción coincide con la destrivualización de su belleza, conexión que hemos aclarado desde de la problemática erótica latente en el canto tercero; por esta conexión Helena es la figura del constante autorrechazo (cf. «a mí, terrible»: 3.404), sostenida en una insostenible ausencia de lugar. En el caso de Aquiles, su destacada belleza (su fuerza y su poder) tiene como presuposición su ausencia, y ésta no aparece sino como la inminencia de la propia muerte que comporta haber perdido a Patroclo. Es aquí cuando Aquiles desea explícitamente morir (αὐτίκα τεθναίην: 18.98); y aquí, lanzado definitivamente a la pérdida del suelo –recordemos que Patroclo era el último vínculo, lo último del arraigo– Aquiles se tortura de un modo semejante a la Helena que ha perdido las raíces. A propósito de ambas figuras adquiere visibi-

<sup>53</sup> Porque la opción de Helena es en efecto una opción su queja constante tiene verdadero sentido; sus palabras (3.172-180) formulan un deseo («ojalá me hubiese placido la terrible muerte cuando...»: verso 173) que se repetirá bajo otras formas en todos sus discursos.

lidad una cuestión doble: por un lado, la cuestión de a qué conduce el abandono de eso en lo que siempre ya estamos (la constitución de la presencia cotidiana), por tanto, eso que no puede abandonarse aproblemáticamente; por otro lado, la cuestión de cómo el abandono destrivializa aquello que se abandona, es decir, en qué sentido pone de manifiesto su fondo de sentido, un fondo que tiene que quedar siempre preterido por mor de la propia consistencia de la presencia cotidiana. Con la presencia cotidiana rompen ambas figuras, y por eso ambas comparten el rasgo de lo terrible: Helena abandona su casa, a su marido y a su hija, y esto es para ella quedarse sin nada; Aquiles aparece ausentándose de la asamblea y del combate, los ámbitos de su posible reconocimiento, para, al final, quedarse también sin su último vínculo y, así, sin la última posibilidad de reconocimiento. La miseria es en ambos casos la propia situación de desarraigo por la que Helena se tortura imaginando las descalificaciones de aqueos y troyanos, mientras que Aquiles persiste tanto más en la cólera cuanto más presente es el recuerdo de que le ha sido arrebatada su *timé*. Por su ambiguo rechazo a ser privado de estima, Aquiles persiste en la situación consistente en no estar ni en el combate ni en la reunión, ni en Troya ni en Ftía, sino en ninguna parte, algo que él mismo formula tras la muerte de Patroclo, cuando la cólera aparece como el más doloroso haber sido nadie (cf. las palabras sobre sí mismo en 18.98-111), por más que ello coincida con el propio camino del poema. Relacionamos a Helena con Aquiles porque a propósito de ellos se hace relevante que la belleza es desarraigo, no onticidad, es decir, en ambos se muestra que la relevancia de la comunidad y la pertenencia comporta su pérdida. En otras palabras: la distancia es estéril, el lugar desde el que mostrar la constitución de todo lugar es puro desierto, por más que eso, el sentido de la comunidad y la pertenencia, sólo por la experiencia del sinsentido y de la miseria pueda hacerse relevante. Todo esto –que habíamos comentado a propósito del claro en la espesura que era la apertura interna de la cólera en el canto noveno– se concentra en el momento estructural que precede a la descripción del escudo de Aquiles. Reconsideremos algunas de las cosas ya sugeridas sobre este momento estructural.

La muerte de Patroclo puede ser contemplada como una «catástrofe» en el sentido aristotélico de esta noción (“Poética”, 1452a, 1459b): la catástrofe consiste en que la *μετάβασις* (el «cambio», el «giro») tiene lugar, precisamente por mor de la «síntesis» misma del «decir» (*ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου*), como una «radical transformación» (*περιπέτεια*) que, haciendo aparecer lo contrario a lo que se pretendía, comporta *ἀναγνώρισις*: un repentino «darse cuenta» que provoca «sufrimiento» (*πάθος*). Lo reconocido en la catástrofe aparece de pronto como una acción terrible contra los propios «vínculos» (*ἐν ταῖς φιλίαις*, 1453b)<sup>54</sup>, y el reverso de todo esto, de ruptura y de catástrofe, es lo que a nivel de

<sup>54</sup> Insistamos en que el desarraigo no es exclusivo de la figura de Aquiles, sino que afecta a la noción misma de héroe que encontramos en Homero: personajes que han dejado atrás una transgresión, un delito ocurrido contra lo más familiar y cercano, y han partido por ello lejos, abandonando sus raíces; así Tlepólemo, Fénix, Patroclo, etc..



la «forma» del poema constata Aristóteles diciendo que en la tragedia están tanto el principio de construcción rítmica del *épos* como el correspondiente al *mélōs*, pero «separadamente» (χωρίς, 1449b)<sup>55</sup>. «Separadamente», como una cesura o un hiato irreductible, aparece en el poema la no onticidad; tragedia es, en tanto que cumplimiento de este «separadamente», finitud, ruptura y ruina. En el caso de la trama de la *Ilíada*, la acción-cólera tenía que descubrirse, en cuanto vía de la no-acción que pone en suspenso la empresa común, como miseria y, finalmente, como muerte, desvinculación y separación; por otro lado, si el reconocimiento (ἀναγνώρισις) comporta destrucción es porque lo que se reconoce no es sino la imposibilidad de reconocimiento del ser mismo de otro modo que no sea fracaso y retorno: el héroe es arrojado al suelo precisamente por haber *sido* demasiado (queda en suspenso la cuestión de si con el dolor se puede hacer algo). El movimiento de la *Ilíada* ha surgido completamente de la «individualidad» del héroe: «comienzo, catástrofe y final están unidos a él» (FHA 14/131). La fundamentación de la muerte del amigo, que quizás en otros poemas ocurriese de una forma meramente externa (SCHADEWALDT 1959: 180), es ahora consecuencia del propio Aquiles, consecuencia de que él sea el que es. Matando a Héctor, Aquiles se venga de algún modo de sí mismo, por lo cual podemos decir que la venganza es interiorizada en la «individualidad» de Aquiles, probándose de nuevo que todo surge preeminentemente del héroe y retorna a él. Con la inversión de las líneas de la acción se conquistan los dos acontecimientos que hasta el momento permanecían suspendidos en el telón de fondo del poema: la reinsertión en la batalla supone para Aquiles morir justo después de matar a Héctor, y así se determina dentro del poema la cuestión siempre ya supuesta de la caída de Troya. Retrospectivamente nos cercioramos de lo que ya sabíamos: de la cólera no hay vuelta atrás; a la vez que confirmamos eso dicho tantas veces de que lo auténticamente temático, lo central, tiene que ser a la vez lo ausente: ni Aquiles ni Troya caen efectivamente en el relato, pero esta exclusión ocurre de tal modo que precisamente por ella la muerte de Aquiles y la caída de Troya tiñen con su inminencia cada cosa y cada paso del poema, ganando significación a costa de perder en facticidad.

Recuperamos aquí la pregunta que motivó nuestro rodeo al comienzo de este capítulo: ¿por qué dar un escudo que porta en sí una imagen completa de la vida al héroe de la negación y el sufrimiento? La posible respuesta se articula a partir de lo que hemos venido diciendo sobre las nociones de belleza y desarraigo desde el momento en que analizamos el saber-hacer del artífice divino, y en las que profundizamos discutiendo la relación *éros*-belleza en el canto tercero. Sobre Helena apuntamos que ella causaba la guerra en la medida en que se destrivializaba su belleza; hablábamos de «causa» en el sentido de «poner de manifiesto, exponer, mostrar», pero también de fuente de «origen», lo cual concordaba con el propio πόλεμος en tanto que lucha en la que se desvela consistencia e inconsistencia. Esto nos condujo a atender al hecho de que la ruptura con lo trivial y ordinario constituye el fondo subyacente al acontecimiento absolutamente no trivial de gue-

<sup>55</sup> MARTÍNEZ MARZOA 2005, pp. 19/31.

rra en Troya, fondo que el canto tercero actualizaba de distintas maneras. Desde esto sostenemos que con Aquiles aparece la misma distancia frente a la trivialidad cotidiana que en el desarraigo de Helena, pues él, Aquiles, es quien de antemano renuncia a la vida que sigue y se afirma, el héroe cuyo descuido de algo así como la supervivencia explica que pueda permitirse tantos problemáticos excesos. ¿Cómo se manifiesta en su caso que la divinidad es desarraigo? Aquiles cumple en el interior la misma función que cumple Helena respecto al encuadre del poema; esta función de algo así como comienzo poético no es algo solamente técnico, sino que se mantiene en cuanto tarea poética, pues tanto el extravío de Helena como la ausencia de Aquiles son aquello por lo cual un todo se despliega enfáticamente: respecto a Helena queda claro que la destrucción es la otra cara del haberse hecho relevante su belleza, y en esto reside la dificultad de su destino; ¿cómo se recuerda entonces que la opción de Aquiles es también algo aberrante?, ¿cómo expresa el poeta que el desarraigo deja tras de sí algo irrenunciable?, o, en otras palabras, ¿cómo restringe el poeta el exceso de la tensión entre cielo y tierra que es el propio Aquiles? Quizás no de otro modo que mediante la cuidadosa contemplación del orden humano que Hefesto descubre en su escudo, que acontece justo en el momento en que Aquiles está sufriendo la pérdida del amigo. Expongamos el primer aspecto: en relación a la estancia de Odiseo en la isla de los feacios, Latacz (1987: 53) comenta que, entre anomalía y anomalía, el poeta debía introducir la experiencia del funcionamiento ordinario de la vida a través de la cual Odiseo recuerde el sentido de su regreso a casa. Tanto Edwards (1991: 208s.) como Taplin (1980: 232ss.) encuentran en la ordinaria pero prodigiosa vida de los feacios en la *Odisea* un paralelo de la vida presentada en el escudo, destacando como elemento común la «normalidad» de la vida que en ellas aparece, el suceder, de ocaso a ocaso, de estación en estación y de tiempo en tiempo, el curso inalterable de todo lo viviente<sup>56</sup>. En esta línea opinamos que la écfrasis está ahí en parte para recordar qué es primaria e irrenunciablemente la vida, qué es eso de lo que Aquiles constantemente se despidе. Pero lo más importante consiste en que Aquiles porta irónicamente sobre sí la imagen de aquello que niega, y no en negación externa, sino en negación que incorpora y asume. No se trata de que Aquiles mismo reconozca con sus palabras en qué consiste en el fondo la vida, sino que *desde el punto de vista de Aquiles* el poema en su conjunto afirma la vida al completo, en sus tránsitos, sus oposiciones y correspondencias propias; o sea: en el preciso instante antes de la muerte se afirma la vida que el héroe –quizás porque la asume en su radicalidad–, a la vez niega. La diferencia de la écfrasis de escudo

<sup>56</sup> Pilos, Esparta y la isla de los feacios en la *Odisea*, los símiles y la écfrasis del escudo de Aquiles en la *Ilíada*, ponen el telón de fondo de cotidianidad frente al cual se destaca lo anticotidiano que narra el poema. Esta técnica de inversión se ve también en la trama del poema: en el tramo 2-7 aparecía en cierto modo el acontecer habitual de la lucha frente al cual se destaca el acontecer extraordinario y provisional del suceso-cólera a partir del canto octavo, acontecer provisional que constituye el centro del poema. Necesitamos la normalidad para percibir la excepcionalidad, a los muchos para percibir la grandeza del héroe: el frente a frente, la alternancia, da el significado.

respecto a la experiencia en la isla de los feacios podría residir en que en la primera la guerra está presente, e incluso de manera destacada, lo cual habla a favor de una interpretación de la écfrasis del escudo de Aquiles como una ventana que muestra el mundo como un todo, así como a favor de una exégesis de Aquiles como el cristal, el espejo o la distancia capaz de articular una visión global que, aceptando lo uno tanto como lo otro, toma totalmente la vida sobre sí, siendo precisamente ésta la razón por la que Aquiles no es ni cotidiano ni corriente, o, si se quiere, es lo monstruoso de lo corriente, y no porque lo corriente le sea ajeno, sino porque su belleza era ruptura con la presencia cotidiana, es decir, porque su desarraigo era a la vez la posibilidad de patencia del horizonte de sentido siempre dado por supuesto. Recordemos que en esta especie de *inversión especular* del poema que es la écfrasis –el espejo del todo es él mismo nada– consistía la visión distanciada del artista, que no podía ser sino él mismo un contrahecho. La necesidad de cierta carencia o cierto impedimento por parte del capaz de articular una visión global rige también el destino de Aquiles, pues –recordemos– su belleza tiene como fondo la brevedad de su vida. Insistamos: la distancia del artista frente al juego de la vida es la misma distancia de Aquiles frente a la guerra en Troya; respecto a ambos vale decir que la capacidad de exponer el fondo del juego, de la vida, es posible por la distancia, la distancia que permite el reconocimiento. Cómo este doblez se relaciona lo que Heidegger llama en alguna ocasión *Dasein zu vollbringen*<sup>57</sup>, y cómo esta posibilidad procede del mismo lugar de donde brota el canto, son dos cuestiones que dejaremos planteadas como sigue.

Mediante la écfrasis el poema profundiza en la divinidad que rodea a Aquiles (su madre, sus armas, sus caballos, su fuerza son divinos), es decir, la inversión especular profundiza en la seriedad de la existencia del héroe. Esto ocurre justo cuando el poema ha alcanzado su punto neurálgico, el lugar donde más tiene que ser él mismo. Deteniendo el momento «catástrofe» en un interludio celeste que es a la vez el momento de la gran intrusión del arte dentro del arte, el poema produce el lugar (o, más bien, el no-lugar, la oscilación, el hiato) en el cual es posible que se tematice a sí mismo poéticamente, es decir, no tematizándose, de ahí las posibilidades poéticas de la écfrasis como mecanismo refractante o interrupción narrativa consideradas en el apartado 4.3 y ponderadas en un más amplio contexto en el capítulo 5 y el apartado 7.3.2. No es casual que en yuxtaposición a la catástrofe que descubre el verdadero fondo de la cólera el poema presente eso que hemos llamado una fenomenología de la «obra de arte»; al menos no es casual si tenemos presente lo siguiente: con la muerte de Patroclo la cólera ha llegado a ser, después de un ambiguo negar, ceder y volver a negar, negatividad pura; por primera vez Aquiles se ha desligado de todo y no tiene ya nada que perder, es decir, sólo ahora la cólera es puramente distancia, desligamiento y vaciedad de contenidos. Deci-

---

<sup>57</sup> HEIDEGGER 1977a, pp. 316s.: «Das sagendere Sagen ist, weil nur Wagendere es vermögen, auch nur manchmal. Denn es bleibt schwer. Das Schwere liegt darin, Dasein zu vollbringen [...] Schwer ist der Gesang, insofern das Singen nicht mehr Werben sein darf, sondern Dasein sein muß». Nos hemos referido a este lugar también en el apartado 5.1.

mos que no es casual que sea justo a una con la catástrofe que el poema incorpora una pausa en la cual tematizarse a sí mismo por cuanto la negación radical, la catástrofe, hace a Aquiles verdaderamente libre para la muerte. El desligamiento total (observable a nivel de «contenido» tanto como de «forma») permite la actitud de desinterés y serenidad que hace posible reconocer el peso propio de cada cosa, verla bajo su propia luz, sin las interferencias de las implicaciones y los intereses propios de la pertenencia cotidiana. Aquí se consume, pues, la clara visión que desde el principio había sido la marca de la figura de Aquiles; lo que además ocurre es que –y esto lo aclara el propio mecanismo refractante de la écfrasis– esta clara visión no es otra que la visión del poema, de ahí que la respuesta a nuestra pregunta inicial pueda esbozarse así: en la medida en que la negación radical hace posible una afirmación radical (una visión del mundo sin negar nada ni pretender nada, sino aceptando sus correspondencias tanto como sus contradicciones), Aquiles, figura del rechazo y de la ausencia, es el más apropiado para portar sobre sí una imagen de la vida en su conjunto, y con «vida» no queremos decir otra cosa que el juego de ser-en-el-mundo. En esto también se cumple eso de que los que pertenecen esencialmente a un mundo están siempre más allá de él, pudiendo, precisamente por esa distancia, arrojar una luz que lo abra, que lo diga en su fondo. La distancia del héroe es así como una ventana abierta desde la cual contemplar el mundo en su claridad propia, y decimos esto por dos cosas: porque la muerte de Aquiles «pone en abismo» la vida, y porque la écfrasis del escudo «pone en abismo» la *Iliada* en cuanto poema. El extraño y cuestionante estar-*fuera* de Aquiles no es otro que el extraño y cuestionante *ver* del poeta, por lo que desde una interpretación de la écfrasis del escudo confirmamos que la figura de Aquiles es la contrapartida de que tenga lugar el canto. Desde este ángulo podría añadirse que, si bien el arte no construye la vida, no por ello deja de ser cierto que la vida sólo adquiere visibilidad como tal por la distancia del arte. Eliminamos así la aparente restricción de que la écfrasis del escudo sea metapoética en un sentido meramente «formal», pues, como acabamos de ver, la relación de la figura del héroe con la vida pura que brilla sobre su escudo es lo mismo que la oscilación que permite al arte hacer aparecer desde la distancia cada cosa «gültiger, seiender und bedeutungsvoller» (cf. apartado 7.3.2), algo que, por ser difícil, sólo ocurre *a veces y por nada*, siendo la dificultad del canto no otra cosa que la dificultad de que «se cumpla» la existencia<sup>58</sup>.

<sup>58</sup> Los recursos que acabamos de tomar de Heidegger proceden del texto *Wozu Dichter?*, y de la exégesis del verso de Rilke «Gesang ist Dasein». Ya hemos dicho en varias ocasiones, remitiendo también a Heidegger, que la nota fundamental de la existencia es la apertura al mundo, pues el ente que en cada caso siempre ya existe no tiene contenido delimitado alguno, no es delimitable ónticamente, sino más bien una especie de vacío, de nada, que a la vez le permite poder serlo todo. La existencia se cumple en el canto por lo mismo que la visión de la vida pura tiene ocasión en el instante de la muerte; o también, según la fugaz alusión a Píndaro del apartado 7.3.2: la vida que consiste en muerte se crea a veces para sí un espejo de presencia que sostiene el brillo de los hechos excelsos. Uno de esos raros momentos en la *Iliada* en el que se percibe más claramente cómo la existencia llega a ser canto es, como hemos apuntado, el canto noveno contemplado en

---

cuanto una gran «señal de memoria» de la ausencia de Aquiles, donde el inmenso esfuerzo del que Aquiles se queja tal vez no sea nada más que ese cumplirse hasta el fondo el juego de la vida que sugiere la fórmula heideggeriana «Desein zu vollbringen».



## Capítulo VIII

Notas para una lectura del final del poema





## 8.1 La pura tristeza

Por lo mismo que la belleza extrema se cumple en muerte, el poeta de la *Ilíada* se ve reconducido desde el principio del poema a establecer límites al prestigio del representante de «lo común». Prestigio, fama y brillo se dicen a veces en griego con la palabra *kûdos*, que puede referirse al éxito de un guerrero en la batalla<sup>1</sup>, dándose por supuesto que la victoria de un guerrero es lo mismo que la caída de su oponente, es decir: el no-ser del que muere es lo mismo que el ser del victorioso, el brillo de uno el hundimiento de otro, de modo que fama, éxito y prestigio son otro modo de decir «presencia». La alternancia de «ser» y «no-ser» presupuesta en el modo homérico de referirse a la victoria de un guerrero es paralela a que el «brillo» se contemple como algo que se pierde a la vez que se gana, que uno obtiene su éxito a costa del fracaso de otro, pues, en todo, hay siempre una alternancia, un intercambio y un mutuo sustentarse: precisamente esto es «lo común», el círculo de la retribución y la ley de la alternancia. Tal vez por esta razón dice Héctor de la guerra: «Común Enialio: también mata al que mata» (18.309), y Heráclito B 80: «conviene saber que *pólemos* es común», B 53: «*pólemos* es padre de todo, de todo es rey». El prestigio de Agamenón es así lo mismo que su apariencia. Presencia, apariencia, brillo, fama son el significado primario de la palabra *dóxa*, que, como es sabido, significa «apariencia» en el sentido de sostenerse en la apariencia, en el reconocimiento, en el brillo, y ello en contraposición al hundirse en la oscuridad de la derrota y la muerte. Por la alternancia que sustenta la posibilidad del *kûdos*, Agamenón, pese a todo prestigio, poder y fama —o precisamente por ellos—, no puede ser autosuficiente, sino que su afirmación en la presencia se muestra en el poema fundada en la negación de la presencia de otro. Esta negación, que permanece en el plano de lo trivial cuando se trata de la masa de soldados aqueos, se transforma en negación interna cuando su propia posición establece el contrincante al que podrá desplazar pero no vencer, apartar pero no prescindir de él. Este contrario interno a la apariencia de Agamenón es, como sabemos, Aquiles, y ello precisamente porque la *dóxa*, al fin y al cabo, consiste en que φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ, es decir: en la presencia de las cosas algo se substrahe y se retira. De manera ordinaria el hombre se dispersa en su trato con las cosas, olvidando la cuestión del ser. Lejos de ser arbitrario, esto es consecuente con que «ser» consiste en abismo, negatividad, incomprensibilidad, ocultación. El desplazamiento del plano de la presencia cotidiana hacia el plano del cuestionamiento de lo que en la cotidianidad queda atrás es el mismo que el paso que conduce del decir trivial al decir excelente. Es entonces cuando la inabordabilidad del «ser» puede llegar a comparecer en el poema, pues es cuando prestamos atención

<sup>1</sup> Por ejemplo: «brillo y éxito» (χάρις καὶ κῦδος) promete Atena a Pándaro si dispara contra Menelao (4.95); τιμὴν μεγάλην καὶ κῦδος pretende Aquiles que Patroclo consiga volviendo a la batalla (16.84), mientras que νίκην καὶ μέγα κῦδος es, según Héctor, el reverso troyano del «desastre» aqueo (8.176).

a la presencia que ésta se descubre como consistiendo en la no-presencia, de ahí que en el decir que excepcionalmente se separa del trato cotidiano con las cosas se note eso que en éstas regular y ordinariamente queda atrás. Dicho en términos de trama: el preludio del poema conduce a la presentación de Agamenón como confrontado y sin embargo dependiente de la figura del rechazo y la negatividad. En esta dirección tenía sentido una exégesis de la inabordabilidad de Aquiles, el incomprendible incomprensivo, el absurdamente encolerizado por lo mismo que el imprescindible para el sentido de la empresa común. En él se cumple eso de que la «armonía inaparente más fuerte que la aparente», así como que lo más esencial es a la vez lo impenetrable, la luz misma, a la vez lo más oscuro. Decíamos que en el movimiento de la trama la cólera se cumplía como distancia-que-se-rompe; con la ruptura se disloca la relación entre los dos planos: la vía de la no-acción se rompe precisamente a través de la bifurcación surgida de sí misma; Patroclo muere, y con él todo vínculo, toda *philía*. La miseria de la desvinculación es el coste de la inicial petición de Aquiles, que en el fondo muere de pura lealtad a la *philía* de la que, parcial y problemáticamente, se había separado. Aludimos también a la relación entre el canto 1 y el canto 18 como una repetición que, por inversión, descubre lo mismo sobre lo mismo: en la decisión declarada a la diosa madre culmina el arco de la no-acción; poco después reaparece Aquiles junto a los demás aqueos, si bien su aparición tal vez no sea sino una ausencia más radical incluso que la implicada por la cólera.

Tras la noticia de la muerte del amigo Aquiles se desploma «cubierto por una oscura nube de dolor», se extiende en el suelo, se desfigura y se arranca el cabello mientras las mujeres se golpean el pecho y Antíloco sujeta sus manos (18.22-34). El enmudecimiento absoluto por el dolor culmina en un grito que persiste mientras la mirada del poeta se desplaza a las profundidades marinas, pues el dolor, como todo lo esencialmente no-presentable, necesita de reflejos y refracciones para aparecer poéticamente. Mostrar lo no-decible del dolor de Aquiles es posible a través del reflejo en Tetis, que bajo el mar recuerda a sus hermanas (versos 54-64) que su dolor y desgracia no son sino el reflejo del dolor y la desgracia del propio Aquiles, cuya excelencia tiene como reverso morir pronto ante Troya. Así se expresa el entrelazamiento de los destinos en los versos 61s.:

ὄφρα δέ μοι ζῶει καὶ ὄρα φάος ἠελίοιο  
 ἄχνηται, οὐδέ τί οἱ δύναμαι χραισμῆσαι ἰοῦσα  
 Mientras vive y ve la luz del sol  
 sufre, y no puedo acudir a ayudarle.

Tetis expresa el reverso de que los olímpicos vivan la muerte de los inmortales al sufrir como madre de Aquiles la incapacidad divina ante la muerte. Que Tetis sea diosa pero tenga que sufrir a una con el destino de un mortal es lo mismo que el que Aquiles sea el mortal de vida brillante pero breve. Por otro lado, la imposibilidad del retorno al origen («no lo recibiré de nuevo volviendo a casa»: versos 59s.) es la figura poética de la absoluta alienidad de la muerte, de la extra-

ñeza y negatividad que es la muerte misma. Las palabras de Tetis en las profundidades marinas contienen así el germen de todo lo que a partir del canto 18 ocurra; con ellas se abre el camino que sella los asuntos decisivos del poema.

Sosteniendo entre sus manos la cabeza de Aquiles como si fuese la de un muerto, Tetis es de nuevo la escucha que pertenece al sufrimiento; durante el diálogo, el no-ser en el que ambos consisten se perfila de nuevo, y la constitución de la vida de Aquiles, su nacimiento y su pronta muerte, vuelve a hacerse presente en la consciencia del sufrimiento compartido (versos 85-89): Aquiles sabe que su desarraigo está implicado en que tenga lugar el terrible acoplamiento entre lo mortal y lo divino, acoplamiento que la *Ilíada* expresa a través de figuras sumergidas y apartadas, sea Tetis como diosa infeliz por padecer el destino de un mortal, sea Aquiles como héroe que por un exceso de brillo se queda sin nada<sup>2</sup>. Desde la visión de la pertenencia a estas raíces (o, más bien, no-raíces), y desde la soledad sin Patroclo, Aquiles asume su único futuro: la venganza que, surgiendo del dolor, anticipe la muerte: «pues mi aliento ya no me ordena vivir ni estar entre los hombres» (versos 90s.). Tras el anuncio de Tetis de que con la muerte de Héctor la parte de Aquiles quedará determinada, éste se enfrenta abiertamente a la cuestión siempre ya supuesta que ha sonado a lo largo del relato sin ser tematizada; aquí se externaliza lo desde siempre interiorizado, y es también aquí cuando el peso del propio destino adquiere una determinada figura: tampoco Heracles huyó de la muerte (versos 117-120)<sup>3</sup>. El movimiento de la trama conduce a que su presupuesta disposición para la muerte, su condición de ὠκύμορος, se efectúe en el poema; su madre, que desde el principio lo ha sabido, la aceptará sencilla y claramente (versos 95s.), y el lamento será a partir de aquí un verdadero lamento fúnebre.

Aquí se hace realidad la prolepsis repetida durante el tramo anterior a la catástrofe, a saber: el cese de la pasividad, la «aparición» de Aquiles en el campo de batalla (cf. capítulo III). La intervención de Iris a instancias de Hera impide que los troyanos capturen el cadáver de Patroclo; Iris exhorta a Aquiles a «alzarse» de nuevo (verso 170, verso 203), y el modo en que lo hace es significativo a la vez que proléptico respecto al último tramo del poema: por carecer de armas Aquiles se mostrará (cf. φάνηθι: verso 198) desde la distancia cubierto por la égida Atena, que rodea su cabeza con una nube de fuego mientras grita con su grito hasta que los troyanos se dispersan y los aqueos recuperan el cadáver. La esperada aparición de Aquiles se ha producido a una con el reconocimiento a través de la catástrofe; lo que la cólera ha llegado a poner de manifiesto al romperse no es sino eso que Aquiles reivindicaba frente a la afirmación de Agamenón, a saber: la no onticidad,

<sup>2</sup> Esto –la belleza extrema alcanza su cumplimiento en ruina– pone a la figura de Aquiles en continuidad con lo que hemos dicho sobre los antiguos destinos de aquellos cuya plenitud acabó en dolor y locura, Belerofonte, Níobe y otros, en el apartado 6.2. Aquiles mismo traza una conexión de este tipo al comparar su destino con el antiguo destino de Heracles.

<sup>3</sup> αὐτίκα τεθναίην (verso 98), κῆρα δ' ἐγὼ τότε δέξομαι (verso 115), κείσομ' ἐπεὶ κε θάνω (verso 121). SCHADEWALDT 1959, p. 246: «durch die Prophezeiung vorbestimmt, trifft Patroklos' Fall den Achilles nicht nur als Verlust und bloßes Unglück, sondern als *sein* Schicksal».

el estatuto dejado atrás de «lo común». Erigiéndose él mismo en algo así como la no-presencia de la no onticidad, Aquiles era inicialmente fiel a su fondo de ausencia; no obstante, la tarea del poema era la difícil tarea de reconocer la parte propia de Aquiles, la tarea más difícil precisamente porque de la ausencia no cabe referencia alguna, de ahí que la vía de la no-acción se frustrase en sí misma y la patencia de la ausencia se cumpliera en muerte. En otras palabras: por consistir en substraerse, la no-onticidad acontece propiamente en la no-referencia, en quedarse cabe las cosas haciendo justicia al carácter no óptico de «lo común»; el intento de referencia a «lo común» es Aquiles sólo porque Aquiles pierde a Patroclo, que, tropezando con el dios, encontró muerte. La denuncia de *adikía* por parte de Aquiles en nombre de «lo común» se cumple en muerte porque «lo común», la *dike*, es finitud, por lo cual la referencia a ello es exitosa sólo si fracasa, sólo si se la experimenta a la vez como miseria.

Cae la noche durante la que los aqueos lloran a Patroclo, la misma noche en la que Tetis visita a Hefesto y éste construye para Aquiles el escudo que porta en sí una imagen del mundo. Cuando Tetis entrega a Aquiles las armas los imperativos de su primer encuentro resultan invertidos: ahora la madre exhorta a su hijo a desdeñar la cólera en la reunión (19.35) y armarse luego para el combate, preparando también aquí con sus imperativos la última línea de la acción del poema. Las palabras que intercambian Aquiles y Agamenón en la asamblea coinciden en apuntar, de dos modos distintos, que la necesidad de cólera no fue sino la necesidad del canto mismo: Aquiles alude a algo así como la relevancia de la cólera en el recuerdo (verso 64), mientras que el «qué podía hacer: el dios cumple a través de todo» (verso 90) de Agamenón introduce la visión retrospectiva según la cual lo ocurrido aparece como un desastre inexplicable. Esto no impide, sino que enfatiza la imposibilidad de reintegración de Aquiles, que sigue siendo la figura que hace valer la ausencia, si bien ahora, tras la catástrofe, la ausencia no es más que pérdida, y la manera como el poema expresará el tener lugar la pérdida será a la vez la manera de expresar el cumplimiento de la propia empresa común.

La ruina es la honda patencia del ser mismo; la comparecencia de la no onticidad de «lo común» es ausencia, y esto –la patencia de «lo común»– sólo puede serlo la cólera en cuanto que se rompe en miseria, por lo que, de ahora en adelante, todo se juega en las profundidades del dolor por la muerte de Patroclo. La permanencia en el dolor implica por de pronto que la urgencia de Aquiles por volver a la batalla choque otra vez con el que la empresa común tenga lugar tal y como ordinaria y cotidianamente tiene lugar. En el debate acerca de cuándo debe comer el ejército, si antes o después de la lucha, el discurso de Odiseo (versos 155-183) representa la marcha ordinaria de las cosas y –podríamos decir– hace valer las necesidades del «mundo real». Odiseo recuerda a Aquiles la obvia necesidad de comer antes de hundirse en el combate, pero, de todos modos, el alma de Aquiles no es el alma del mundo real, y él es el que es precisamente por contrariar las obviedades del arraigo en lo familiar. Aquiles sigue siendo la extraña figura de la unilateralidad brillante, de la lúcida locura, la locura consistente en su falta de cuidado, su olvido del recto camino de lo ente, o, lo que es lo mismo, en su inca-

pacidad para ver otra cosa que no sea «muerte, sangre y doloroso lamento» (verso 214). Odiseo había representado frente a la masa de los aqueos la apuesta heroica (cf. apartado 2.4); ahora, frente a Aquiles, sus palabras se quedan en lo trivial y necesariamente humano<sup>4</sup>. Nadie sigue la propuesta de Aquiles, sino que todo se realiza de acuerdo con las indicaciones de Odiseo, que, sin embargo, no vinculan a Aquiles, quien, por reaparecer sólo en cuanto el afectado por la pérdida de Patroclo, se queda al margen de todos y no come<sup>5</sup>. La muerte de Patroclo arrojaba a Aquiles al suelo; la distancia entre dios y hombre comparecía en el fácil gesto de Apolo; también aquí seguimos embarcados en el asunto de la patencia de la finitud, de ahí que todo en torno a Aquiles tenga la figura de la negación, pues finitud coincidía con muerte. El dolor y el rechazo de la vida ordinaria culminan en un nuevo llanto por Patroclo, es decir, en la falta de figura del dolor; otra vez los dioses deben intervenir para que la cosa no termine en absoluta parálisis (versos 338-340), pero intervienen de tal modo que la negativa de Aquiles, por tanto, su exclusión de la comunidad, se preserva sin cambios: con néctar y ambrosía le alimenta Atena (versos 352-354)<sup>6</sup>. A partir de aquí Aquiles se queda a solas con nada; en su

<sup>4</sup> REINHARDT 1961, pp. 417s.: «Er (sc. Odysseus) kann ihn (sc. den Achill) nicht verstehen, denn dieser Mensch, ebenso in seiner Trauer wie in seinem Groll, in seinen Trieben wie in seinen Gelöbnissen, steht jenseits einer reichen Welterfahrung. Darum seine Geschäftigkeit, sein Übereifer, womit er jenen doch nicht im geringsten auch nur erreicht. Derselbe, der durch seine Kunst, die Menge zu behandeln, aus der verfahrensten Situation den hilflosen Agamemnon hatte erretten können, diesem Achill gegenüber versagt er. Und er ahnt nicht einmal, woran das liegen mag. Er täuscht sich über Achill noch mehr als in der Bittegesandtschaft. Indem er zuletzt zum drastischen Anwalt des natürlichen Bedürfnisses wird – „Mit dem Bauche trauert man nicht“ – wird er zum Anwalt des Lebens, der Klüchtigkeit, der Notwendigkeit, des Menschlichen, der Wiederaufnahme in die Gemeinschaft, der Wiederherstellung dessen, was ehemals gewesen war. Auch wird kein Zweifel gelassen, wie recht er damit hat nach menschlichem Ermessen, recht bis zum Selbstverständlichen, recht fast bis zum Trivialen – wäre Achill nicht Achill!». La continuidad horizontal necesaria para la supervivencia, tal y como se muestra en la postura de Odiseo, suena en toda su dureza en las palabras de los versos 225-233: los supervivientes deben aceptar sin compasión la muerte de aquellos que cada día caen en masa en el campo de batalla, pues, si por cada muerto sucediese lo que a Aquiles le sucede con Patroclo, ¿cuándo descansar de tal esfuerzo? Si se quiere vivir, hay que enterrar a los muertos, hay que continuar.

<sup>5</sup> Recordemos que el banquete es una especie de reparto en el que se concede o adjudica a cada uno su parte: *daís* (*daíomai*: «partir, distribuir», *daínimi*: «dar un banquete») significa tanto «parte, porción» como «comida», «banquete».

<sup>6</sup> SCHADEWALDT 1966, p. 133: «Das ganze Buch T ist beherrscht von dem Gegensatz zwischen dem Helden, der vorwärts drängt, dem alles gleichgültig ist außer der einen Aufgabe, die vor ihm steht, und den Bedürfnissen und den Formen, nach denen nun einmal die Menschen leben und die dem Helden selber sonst notwendig und ehrwürdig waren. Jetzt ist ihm das feierliche Zeremoniell, durch das ihm vor allem Volk eine Ehre wiederhergestellt wird, nur eine lästige Formalität (vgl. T 146ff., 200ff.). Und das Selbstverständlichste: nämlich daß der Mensch, der etwas leisten soll, essen muß, ist ihm unverständlich. Im Streite um das Essen kommt das ‚Leben, wie sie ist‘, zur Sprache, um eben im Gegensatz dazu das ‚höhere‘ Leben des Heros um so tiefer fühlen zu lassen. Auf dem Untergrunde des Vernünftigen, Zweckmäßigen erhebt sich die großartige Unvernunft des heldischen Ungestüms. Am Gegenbilde dessen, was der Mensch als Mensch bedarf, ermessen wir

monólogo con Patroclo muerto y en el diálogo con los caballos inmortales vuelve a anticiparse, desligado de todo, desde el puro dolor, a la proximidad de su muerte (verso 421):

εὖ νῦ τὸ οἶδα καὶ αὐτὸς ὃ μοι μόνος ἐνθάδ' ὀλέσθαι  
 Esto lo sé bien también yo mismo: para mí es parte morir aquí.

Esta sola cosa que da vueltas en las manos del poeta aparece transformada en las distintas escenas de los cantos finales, donde todo lo que Aquiles hace tiene su origen en la conciencia de que no habrá segunda vez.

«Pienso a veces que Aquiles es el más grande de los hombres, por su coraje, el temple de su alma, el conocimiento del espíritu unido a la agilidad del cuerpo y su ardiente amor por su joven compañero. Y nada en él me parece más grande que la desesperación que lo llevó a desdeñar la vida y desear la muerte cuando hubo perdido a su bienamado»<sup>7</sup>. Estas son palabras que Marguerite Yourcenar recoge de una carta dirigida al emperador Adriano, quien, como Aquiles, había una vez clamado abrazado a un muerto. La carta recuerda que allí donde Aquiles aparece, aparece también la sombra de Patroclo; la grandeza de Aquiles es así no sólo la grandeza del «conocimiento del espíritu», sino también la grandeza del «ardiente amor». Su distancia de la comunidad es tanta como su proximidad a Patroclo, y, sin embargo, la distancia que funda su grandeza no deja de ser a la vez la destrucción de la grandeza de su amor, de manera que lo «más grande» no es sino su «desesperación» por la pérdida del amigo. Si antes sugeríamos que la posibilidad de desarraigo (la distancia interna) era una posibilidad genuinamente griega, debemos, en consecuencia, reconocer la posibilidad de la pérdida de los vínculos como una posibilidad inicialmente griega. En la *Ilíada*, Aquiles se entrega a la muerte después de haberse quedado solo; a la vez, Aquiles todavía tiene lágrimas para llorar la muerte del amor, de manera que la trayectoria fue desde el distanciamiento en el cual puede ocurrir una visión global hasta la pérdida de aquello que en su globalidad se veía sólo desde la distancia. El destino de Aquiles encierra así la contradicción o paradoja de que tenga lugar el reconocimiento de aquello en lo que ya se estaba. Dijimos que la comunidad y los vínculos eran el punto de partida dejado atrás por aquellos que amaban la guerra; los héroes se habían quedado fuera y, por ello, eran «más fuertes», los protectores de la comunidad (cf. apartado 2.1.1). Aquiles escenifica que la apuesta por la cual el héroe se reapropia de su ser es la misma apuesta por la cual se queda solo; que la relevancia del juego es a la vez su desvanecimiento. La marca monológica que hacíamos notar respecto a sus discursos ratifica esto mismo: Aquiles es algo así como la individualidad conquistada a costa de la pérdida de la comunidad. No decimos con esto que

---

den schrankenlosen Schmerz des unbedingt Leidenden. Achilleus wächst so über alles natürliche Bedürfen hinaus, und während die andern essen stärken ihn die Götter».

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, Gallimard, p. 296; traducción de J. Cortázar (*Memorias de Adriano*, Barcelona 1982, p. 296).

Aquiles sea un individuo; ni siquiera que, si bien no de él, sí a partir de él sea lícito hablar de individuos por lo que se refiere a la poesía griega arcaica y clásica<sup>8</sup>, pues lo inicial no es en Grecia en ningún caso la ausencia de vínculos y contenidos, sino a la inversa<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> PARRY 1956, p. 7: «Achilles' tragedy, his final isolation, is that he can in no sense, including that of the language (unlike, say, Hamlet), leave the society which has become alien to him».

<sup>9</sup> Recordamos que esto fue lo expresado más arriba (cf. 1.3) en relación a cierta terminología de Hölderlin, en la cual el «impulso de formación» (*Bildungstrieb*) de los griegos, su alejamiento del punto de partida, era la tendencia a la diferenciación y la individualidad, es decir, el camino que, teniendo como punto de partida el «fuego del cielo», conquista la separación y la distinción *naiv*. Es necesario recordar también que establecer con claridad la trayectoria griega es un modo de ver bien cuál es la nuestra propia: para nosotros, modernos, el *Bildungstrieb* conduce desde la individualidad y la separación a la unidad indiferenciada; en tanto que esta es la tendencia inmediata, la tarea se debate en flexionar desde nuestra tendencia a la indiferenciación un camino de «retorno» que se quede en la «tierra», es decir, en poner constantemente freno a nuestro *Bildungstrieb* para permanecer en el ámbito de la fijación y separación que desde el principio es para nosotros «lo propio»; de esta manera, lo que los griegos alcanzan de manera inmediata, nosotros sólo mediatamente lo alcanzamos.

## 8.2 El cuidado de la diferenciación

Escribe Hölderlin durante el período de Homburg: «Muß denn der Mensch an Gewandtheit der Kraft und des Sinnes verlieren, was er an vielumfassendem Geiste gewinnt. Ist doch keines nichts ohne das andere!»<sup>10</sup>. Partiendo de la situación del poema en la que cabría tal vez responder que sí, que el hombre pierde efectivamente cierta «habilidad» allí donde, a cambio, gana en lo que Hölderlin aquí llama «espíritu comprendente», pondremos en discusión ciertos aspectos relevantes para la interpretación del último canto de la *Ilíada*.

En los primeros versos del canto 24 reconocemos el tono de los momentos en los que se perfila la individualidad más alta, o, lo que aquí es lo mismo, los lugares donde Aquiles se tensa hacia su extremo más impropio y lejano. Lo que desde Hölderlin hemos asociado con el tono «ideal» se nota tanto en la separación de Aquiles frente a la comunidad como en la imposibilidad de poner fin al propio sufrimiento. El ayuno, el insomnio y el mar reaparecen a pesar de la sepultura y los juegos fúnebres en honor a Patroclo; la infinitud con la cual el poeta lo introdujo en el poema persiste, y Aquiles no encuentra final en sus deseos de pagarse la inmensa pérdida. Recordemos que perder a Patroclo fue perder el frágil equilibrio propio, el carácter «natural» tan conveniente a su figura; la pérdida lo precipitó a cierta desorbitación de sí mismo, es decir, a maltratar cada mañana el cadáver de Héctor y, sin embargo, no encontrar en ello remedio alguno (versos 1-18)<sup>11</sup>. El asunto final del poema será algo así como un camino de retorno desde la desorbitación; el advenir, tras la infinitud del sufrimiento, la finitud del haberlo soportado, en otras palabras: el aprendizaje de la sobriedad a través de la experiencia del dolor en cuanto experiencia de la no onticidad del ser. Para presentar adecuadamente el vuelco de Aquiles y la inversión del acontecer general es necesario que

<sup>10</sup> «¿Tiene el hombre que perder en habilidad de la fuerza y del sentido lo que gana en espíritu comprendente? ¡Ninguna de ambas cosas es nada sin la otra!» (HÖLDERLIN 2001a, p. 51). Los llamados escritos de Homburg, surgidos aproximadamente entre los años 1798-1800, se enmarcan en el período de trabajo de Hölderlin en el *Empédocles*, pertenecen, por tanto, a un momento anterior a las anotaciones y traducciones de *Edipo Rey* y *Antígona* y los comentarios a los fragmentos de Píndaro. También aquí es necesario que insistamos en el hecho de que el presente trabajo no aborda la tarea de determinar el papel de estos fragmentos en la confrontación de Hölderlin con la filosofía, es decir, con el idealismo, sino que se limita a ponerlos en un cierto contexto que, si puede aspirar a obtener algún tipo de justificación, ésta reposaría en el hecho de que estos textos comparten un rasgo común: el camino hacia la confrontación explícita de Hölderlin con los textos griegos. Asumimos la unilateralidad y provisionalidad del contexto interpretativo que en torno a ellos pueda figurarse.

<sup>11</sup> SCHADEWALDT 1959, p. 337: «Und auch dies völlige Untergehen im eigenen Schmerz und in der eigenen Schwere, dies Nichtvergessen, Nichtverwinden, Nichtvergebenkönnen beweist den großen Charakter, der sich gerade in solchen großartigen Unfähigkeiten offenbart. Das Größte ist, wie diese Leidenschaft im Schmerz zwar Leiden sät, doch für sich selber dann nur Tränen erntet. Alles, was Achilles Gräßliches an dem toten Hektor tut, befreit ihm die Seele so wenig, wie vorher die erbetene Not der Achaier sein Herz befreien konnte».



el canto comience repitiendo la escena que presenta su inmenso dolor; tal necesidad es adecuada al modo propio del *épos* de decir las cosas autónomas, completas y obedeciendo a la propia ley. Desde este punto de vista no nos sorprende que el canto sobre el vuelco de Aquiles empiece con la repetida presentación del alcance de su sufrimiento, no importa si ya antes se había empezado así o si en algún momento posterior la cosa pareció tomar otro cariz; por de pronto, se necesita el dolor de Aquiles, y se necesita en virtud de la posibilidad de lo otro, pues el dolor es lo que reclamará la posición concesiva y restrictiva en la que se disuelve el canto: en el verso 18 aparece el primer «sin embargo», y lo hace no casualmente introduciendo al dios Apolo.

Si alguna vez se llega en el cielo a una lucha por el hombre, ésta es sin duda una de esas veces: la insistencia de Aquiles en la incapacidad de encontrar límite alguno en su ira por la muerte de Patroclo provoca una lucha entre los dioses: unos quieren robar el cuerpo de Héctor, otros se oponen a la estrategia, y así continúan los días de maltrato (versos 22-31). Ante la irresolución de la disputa Apolo, que habitualmente rechaza inmiscuirse en las penurias de los mortales, empieza así su protesta contra los dioses (versos 33s.):

σχέτλιοί ἐστε θεοί δηλήμονες· οὐ νύ ποθ' ὑμῖν  
 "Ἐκτωρ μηρί' ἔκηε βοῶν αἰγῶν τε τελείων;  
 Crueles sois, dioses, destructores. ¿Acaso nunca para vosotros  
 Héctor quemó muslos de bueyes y de carneros cumplidos?

La protesta empieza con una apelación descriptiva que presupone cierta distancia frente a lo divino y, por tanto, cierta autoconciencia de lo divino mismo, pues quien aquí habla es él mismo un dios. Apolo pone a los dioses ante sí mismos, lo cual quiere decir en este caso que les sitúa ante la cuestión de la injusticia que comporta no distinguir bien las esferas del hombre y del dios. Exponiendo la imposibilidad de la situación desde el punto de vista más originariamente divino, Apolo plantea a los dioses reunidos los siguientes argumentos (versos 35-54):

En tanto que los dioses siempre han recibido de Héctor los pertinentes sacrificios, siendo los sacrificios la parte correspondiente a los hombres como hombres, preservar con justicia el intercambio (la comunicación, la mediación) entre los dioses y los hombres les vincula ahora a salvar a Héctor de la injusta situación de maltrato. Sin embargo, en lugar de «cargar con» eso (verso 35), los dioses se lo niegan, privándole así de la parte que le corresponde como mortal; esta negación lo es a la vez del intercambio en sí mismo, es decir, de la mediación que diferencia al hombre como hombre y al dios como dios, de ahí que, desatendiendo el cuidado de la diferenciación, los dioses se expongan al peligro de contradecir su punto de partida, y esto como consecuencia de que no tenga lugar por su parte la *νέμεσις* (verso 53) que reclama la *ὑβρις*, es decir, el exceso humano. Apoyándose en consideraciones de este tipo, Apolo recuerda a los dioses que ellos son lo que son precisamente porque están en frente de los hombres, es decir, les recuerda que

tampoco ellos lo pueden todo: si niegan a los hombres su parte, si niegan eso que, contraponiéndoseles, sin embargo necesitan, se niegan la posibilidad de ser ellos mismos<sup>12</sup>.

Así, en la apertura del último canto del poema la diferencia entre Aquiles y Héctor presenta problemas al ámbito de lo divino. No es fácil ser consecuente respecto a una cuestión como ésta, pero lo que de momento se plantea como obvio es la necesidad de darse cuenta de que negarle al hombre que se conoce a sí mismo (que conoce sus límites, celebra al dios entregando sus sacrificios) su parte correspondiente se produce a costa de concederle reconocimiento a uno que, por el contrario, ha ido más allá de su parte. Esta opción es, teniendo en cuenta el estar-en-frente el uno del otro que los dioses mismos necesitan, desajuste e injusticia. La figura del dios Apolo atestigua en este reproche su condición de guardián del límite: en el canto 16 veíamos cómo el fácil golpe del dios desnudaba a Patroclo de las armas exponiéndolo a la muerte; así recordaba a dónde llega un hombre cuando se desconoce como tal, es decir, cuando emprende un camino que, en cuanto obcecación y enceguecimiento, acaba reclamando discernimiento y separación. Estos versos muestran que la restricción que generalmente impone Apolo también actúa contra los dioses cuando éstos olvidan el fondo que les condiciona (lo *sagrado* que está *sobre* ellos, cf. nota 12). En esta línea podríamos decir que Apolo es autoconciencia sin más, aparición de la diferencia entre el ser y lo ente, diferencia que reclama algo así como un castigo, pues el «ser» (y, por tanto, la excesiva cercanía a los dioses) impide y frustra toda instalación.

En los versos 39-54 Apolo ofrece la imagen que para los dioses ha de ofrecer el infinito dolor de Aquiles. La imagen está articulada en dos partes: la primera describe la desmedida de Aquiles, y lo hace enfatizando una privación: para Aquiles «no es el pensamiento adecuado a la parte ni el proyecto flexible en el

---

<sup>12</sup> Sobre la contradicción que Apolo detecta en el comportamiento divino, cf. REINHARDT 1961, pp. 471ss.. Los dioses, que niegan el no-ser, se sustentan sobre la caducidad humana; los hombres, que niegan el ser, se sustentan sobre la plenitud de los dioses. Así, al «en cada caso» de los dioses se le opone el «sólo una vez» de los hombres; en esto consiste la seriedad, el privilegio y la belleza humana. La mirada recíproca de ambos es la mirada del poeta, que menciona de esta forma el desgarró que el ser mismo es. Leyendo a Hölderlin escribe Heidegger sobre a mediación que acontece gracias al poeta: «So ist der Dichter über die Menschen hinaus und doch den Göttern ungleich, aber auch den Menschen. [...] Damit die Götter »warm sich fühlen aneinander« (»Der Ister«, V. 56), müssen sie überhaupt etwas fühlen können. »Von selbst aber« »fühlen sie nichts«. Die Götter sind »gefühllos«, »von selbst«, d. h. in ihrem eigenen Wesen beharrend, vermögen sie nie zum Seienden sich zu verhalten. Dazu bedarf es eines Bezugs zum Sein (d. h. zum »Heiligen«, das »über« ihnen ist), das ihnen gezeigt wird durch den Anderen, der das Zeichen ist. Wäre nicht dieses Zeichen und sein Zeigen und sein Miteinanderteilen, dann blieben die Himmlischen ohne jede Möglichkeit, für ein Anderes ein Gefühl zu haben und miteinander zu sein» (HEIDEGGER 1984, p. 194). En continuidad con esta noción de «contraposición» y de «mediatez» cabría situar el comentario de Hölderlin a su traducción del fragmento de Píndaro «das Höchste» (cf. KTA 15/291), que forma figura con la idea de que «no hay ninguna fuerza monárquica ni en el cielo y ni tierra», algo que, pensado desde la *Iliada*, no es sino eso que se plasma en lo que hemos encontrado como el significado de fondo del «plan de Zeus».

pecho, sino que sabe cosas salvajes», y, como un león, se entrega a su aliento «excesivo». La parte positiva de la descripción son dos adjetivos contruidos negativamente que, por otra parte, ya habían aparecido en los decisivos discursos del canto noveno. Apolo hace notar una *adikía* que no hay simplemente que anular como tal, sino más bien saber encontrarle un límite. Esto último lo expresa a través de un paradigma en cuyo centro aparece de nuevo un «pero» (verso 48), de manera que a la imagen del mortal que ha perdido a alguien muy querido se le contrapone explicativamente una capacidad que resulta ser por lo demás lo correspondiente para los mortales: se trata de la capacidad de ceder y desistir (verso 48), o, lo que es lo mismo, de tener un aliento sufriendo (verso 49). Esta capacidad no la posee Aquiles en tanto que persiste en su dolor por la pérdida de Patroclo; la infinitud en el dolor es humana hasta el límite en que permanece acorde con eso que las *μοῖραι* han adjudicado al hombre; más allá es desmesura, *ὑβρις* que es preciso extinguir más que un incendio (Heráclito B 43), lo cual quiere decir aquí que, tras el exceso al que inevitablemente conduce el sufrimiento, ha de venir sin embargo el abandono, el romperse, el ceder ante lo otro, es decir, el soportar. Soportando, explica Apolo, el hombre que ha caído en injusticia por el dolor retorna a la justicia. El adjetivo *τλητός* (verso 49), que significa algo así como ser capaz de soportar, resistir y aguantar, es el punto de apoyo de la restricción que Apolo exige de los hombres tanto como de los dioses; su mención anticipa la meta del canto, y a los intérpretes suele recordarles otros decires que lo situaron en su centro: Arquíloco (fr. 7 D) habla de la fuerte «capacidad de soportar» (*τλημοσύνη*) que los dioses han dado como *φάρμακον* para los males sin remedio de los hombres; Píndaro empieza la octava oda ístmica con la necesidad de apartar el dolor para iniciar el canto (versos 10s.); algo que explica el que Safo recuerde que para el hombre el camino hacia el Olimpo es intransitable<sup>13</sup>. La capacidad esencialmente mortal de soportar el dolor conecta en el discurso de Apolo con la exhortación a custodiar la separación, la distancia entre inmortales y mortales, distancia que obliga a dar retribución al exceso de los hombres, de ahí la contradicción implicada en que los dioses consientan la insistencia de Aquiles en la propia unilateralidad, por muy brillante que ésta sea.

Sobre la tarea de dar retribución al hombre que, aun siendo (o precisamente por ser) un excelente (verso 53), se ha excedido a sí mismo, arroja otra ambigua y muy distinta luz la respuesta de Hera (versos 56-63), que recuerda a Apolo que no otros sino ellos mismos son los «responsables» de esa criatura tan excesivamente brillante, que no otros sino ellos festejaron la ocasión para el nacimiento de esa naturaleza ambigua, y que también Apolo comparte en tanto que dios la duplicidad que le vincula a ese festejo. Hera argumenta circularmente: a) podría ser cierto lo que dices, si tanto Aquiles como Héctor consistiesen en lo mismo, es decir, si el hijo de Tetis y Peleo fuese lo mismo que el hijo de Príamo y Hécabe; b) tú cantaste en la boda de Tetis y Peleo, como todos nosotros participaste en ella; a') por esta razón, obviando la diferencia entre Aquiles y Héctor te traicionas a ti mismo,

<sup>13</sup> Frg. 27 LP, SCHADEWALDT 1950, pp. 106/108.

pones a la luz la falta de fiabilidad, la infidelidad en la que consistes (ἄπιστε: verso 63)<sup>14</sup>. El recuerdo de la boda y la presencia en ella de Apolo evoca la profecía de la canción dirigida a Tetis y Peleo; en ella Apolo preveía una fortuna que resultaría ser a la vez una desgracia: la dicha de engendrar al más excelente de los héroes tendría como contrapartida su muerte pronta. Su visión de futuro, sin embargo, expuso sólo uno de los dos lados: se quedó en el comienzo de lo terrible, es decir, en lo bello. La paradoja o doble filo de Aquiles es la paradoja o doble filo de los dioses mismos; su exceso es ese por cuya purgación se funda tanto la separación de los hombres y los dioses como la separación en el hombre mismo; en esta escisión consiste el héroe, es decir, Aquiles.

Hera recuerda a Apolo que esa dificultad, esa aporía o ambivalencia, es también la suya propia en cuanto dios. Expiar la injusticia de Aquiles comportará expiar también la injusticia de los dioses; también ellos guardan en sí un exceso que no se resuelve, sino que más bien se reconoce, y ello precisamente dejando la palabra a lo otro, a los hombres, en este caso a Héctor y a los seres que le aman. Como la aporía es auténtica, la cuestión del exceso y su retribución reclama una posición que no solucione, sino que guarde el equilibrio y asuma las dos cosas, lo bello y lo terrible. En este sentido habla Zeus (versos 65-76), que, a diferencia de los demás dioses, está más acostumbrado a vivir en sí un cierto conflicto interno. Como en el canto primero, la tarea que Zeus asume es la de reconocer a Aquiles, si bien no de cualquier modo, sino en su estatuto especial, intermedio, dándose cuenta de la fragilidad que comporta. Zeus concilia la incuestionable exhortación de Apolo a que Héctor reciba su parte con la necesidad de buscar una vía que retorne a Aquiles a la justicia sin dejar por ello de reconocerlo justamente como es, es decir, una vía que se haga cargo de su carácter especial, el mismo que los dioses quisieron –y necesitaron– el día de la boda de Tetis con Peleo. Reconocer lo especial de Aquiles excluye la posibilidad de una acción divina sin restricciones, es decir, excluye la posibilidad de que Hermes robe el cadáver de Héctor, pues a la grandeza de Aquiles pertenece también la superación de sí mismo tras la captación de sí mismo. Aquiles tendrá que encontrar solo la fórmula a través de la cual llegue a su propio centro y muestre así que él, en el fondo, no es sin comprensión ni sin consideración (verso 157: ἄφρων, ἄσκοπος), sino que sabe discernir y distinguir bien. Sobriamente reconoce el mayor de los dioses lo más alto; ésta es su decisión, el fin de la disputa divina y el programa para el resto del canto.

<sup>14</sup> SCHADEWALDT 1959, pp. 317s.: «Worauf wir hinauskommen, das ist der Begriff eines dämonischen Göttertrugs, der bei Homer wohl die charakteristischste Begegnungsart jenes Göttlichen darstellt, daß in seiner Amphibolie die tiefe Amphibolie des Wirklichen widerspiegelt. [...] Um so denkwürdiger und mehr als das bleibt im Homer der Mut, im Bilde jener großen dämonischen Göttercharaktere, die in ihrem unerreichbar fernen eigenen Sein dabei doch die Leichtlebenden, Seligen bleiben, dem furchtbaren Ernst des Wirklichen ins Augen zu schauen und diesem Ernst in einer Vereherung standzuhalten, die weder den Eiferer noch den Schwärmer kennt, sondern nur gefaßt das Seiende vergegenwärtigt».

Volvamos sobre la importancia que la perspectiva de la restricción tiene en el canto 24 de la *Iliada* contemplado en cuanto a palabra final, y, por otra parte, sobre en qué sentido cabría hablar de la palabra final como un inicio o, más bien, como una vuelta a empezar. Daremos un rodeo.

Como es sabido, algunas odas de Píndaro empiezan mencionando algún hecho concreto y anecdótico a partir del cual se estructura un movimiento que se escapa de lo concreto y anecdótico<sup>15</sup>. La octava oda ístmica empieza ilustrando en qué consiste la introducida imposición de cantar los «esfuerzos» de Cleandro; a la invitación de que alguno en general cante en recompensa sigue un καὶ ἐγὼ (verso 5) que introduce la figura del poeta, anunciando que no otro que él mismo asumirá la tarea del empezar el canto. El poeta expone en qué consiste esta tarea deteniéndose primero en la cuestión de «en contra de qué» o «a pesar de qué» se ve a sí mismo «solicitado» a «llamar a la dorada musa», donde la propia forma de exponer el «a pesar de» aporta la visualización del origen del canto. El impedimento potencial del canto aparece expresado en el mismo verso en el participio ἀχνύμενος, algo así como estar afligido, dolido. Contra este dolor, y a partir de un «sin embargo», se dibuja la perspectiva de la que surge el canto:

Κλεάνδρω τις ἀλικίᾳ  
 τε λύτρον εὐδοξον, ὧ νέοι, καμάτων  
 πατρὸς ἀγλαὸν Τελεσάρχου παρὰ πρόθυρον  
 ἰὼν ἀνεγειρέτω  
 κῶμον, Ἴσθμιάδος τε νί-  
 κας ἄποινα, καὶ Νεμέα  
 ἀέθλων ὅτι κράτος ἐξ-  
 εὔρε. τῷ καὶ ἐγὼ, καίπερ ἀχνύμενος  
 θυμόν, αἰτέομαι χρυσεῖαν καλέσαι  
 Μοῖσαν. ἐκ μεγάλων δὲ πενθέων λυθέντες  
 μήτ' ἐν ὀρφανίᾳ πέσωμεν στεφάνων,  
 μήτε κάδεα θερά-  
 πευε· παυσάμενοι δ' ἀπρήκτων κακῶν  
 γλυκὴν τι δαμωσόμεθα καὶ μετὰ πόνον·  
 ἐπειδὴ τὸν ὑπὲρ κεφαλᾶς

<sup>15</sup> Mención anecdótica se refiere aquí al punto de partida *naiv* del poema lírico, de manera que lo cósmico y familiar (también: la realidad y presentabilidad épicas) actúan como fondo desde el cual articular un poema que en su estructura tiene como punto de llegada algo que se escapa a lo cósmico mismo, esto es: cierta «unidad común» cuyo carácter –pero esto no lo expresara la lírica sino la tragedia– no es óntico sino ontológico. Esto motiva que la mención de las cosas sea rápida, de pasada y siempre cambiante (cf. FRÄNKEL 1931, p. 12). Por esto decimos que la estructura del poema lírico, observable en el análisis métrico a causa la unidad de los para nosotros distintos aspectos que constituyen el poema en la Grecia arcaica y clásica, tiene la marca de algo así como encaminarse hacia una lejanía, de lo cual tal vez sea un síntoma el narrar de historias que el *épos* no mencionaba sino que daba por supuestas, es decir, que mantenía en su estatuto pretérito (en su estatuto de «tono de fondo»), como es el caso de la tematización de la boda de Tetis y Peleo.

τὸν Ταντάλου λίθον παρά  
 τις ἔτρεψεν ἄμμι θεός,  
 ἀτόλματον Ἑλλάδι μό-  
 χθον. ἀλλά μοι δεῖμα μὲν παροιχόμενων  
 καρτερὰν ἔπαυσε μέριμναν· τὸ δὲ πρὸ ποδὸς  
 ἄρειον ἀεὶ βλέπειν  
 χρῆμα πᾶν. δόλιος γὰρ αἰ-  
 ῶν ἐπ' ἀνδράσι κρέματαί,  
 ἐλίσσω βίου πόρον· ἰ-  
 ατὰ δ' ἔστι βροτοῖς σὺν γ' ἐλευθερίᾳ  
 καὶ τά. χρῆ δ' ἀγαθὰν ἐλπίδ' ἀνδρὶ μέλειν  
 A Cleandro, a su juventud, alguien, oh jóvenes,  
 como premio de buena fama, por sus esfuerzos  
 junto umbral brillante del padre Telesarco  
 vaya, y despierte la fiesta, recompensa  
 por su victoria ístmica, y porque en Nemea  
 encontró fuerza en los juegos. Así también yo, aun dolido  
 en el ánimo, soy solicitado para llamar a la dorada  
 musa. Liberados, sin embargo, de grandes sufrimientos,  
 no caigamos en la carencia de coronas;  
 no sirvas a las penas. Pero habiendo cesado los inútiles males<sup>16</sup>,  
 digamos a la gente algo dulce, también tras el esfuerzo,  
 una vez que la piedra sobre nuestras cabezas  
 la de Tántalo, haya apartado para nosotros algún dios –  
 insoportable peso para Grecia. Sin embargo,  
 para mí el miedo dejado de lado  
 ha puesto fin a la fuerte preocupación; pues a lo enfrente  
 a los pies mejor siempre mirar:  
 la cosa, cada una. Porque sobre los hombres está suspendido  
 engañoso un lapso de tiempo,  
 girando el camino de la vida. Curables, sin embargo, son para los hombres,  
 si son con libertad<sup>17</sup>, incluso estas cosas. Necesario, en efecto, que al hombre le

<sup>16</sup> Nuestra traducción de *ápraktos* sigue la traducción usual de «inútiles», en consonancia con un tipo usual de formación de palabras en Píndaro (como, por ejemplo, *atólmatos* en el verso 11); acogemos, sin embargo, la posibilidad del significado de «insoportables» (cf. THUMMER 1969, p. 129), que casaría con la interpretación del pasaje que estamos defendiendo, en tanto que los dolores «sin-acción» son los dolores que no se han soportado, es decir, que no han llegado a la auténtica acción que los asume y discierne.

<sup>17</sup> «Libertad» aquí, como en ciertos lugares del *épos* (cf. FRÄNKEL 1931, p. 6), tiene que ver con el futuro en el sentido de capacidad (posibilidad) para eso que está por venir. Tener «libertad» y «esperanza» es poder «mirar cada cosa enfrente», es decir, abrir los ojos a que «ser» es «llegar-a-ser», «advenir», y la existencia un «poder-ser» o «abertura» en la cual incluso el cierre tiene sentido sólo en cuanto esperanza, es decir, en cuanto «advenir» puro; esto es a la vez asumir la «finitud», el «tiempo» (αἰών).

incumba siempre la buena esperanza.

Las partículas con valor concesivo *καίπερ* (verso 5), *δέ* (versos 6, 8, 14, 16) y *ἄλλά* (verso 12) determinan la estructura sintáctica de los versos<sup>18</sup>, imponiendo un gesto restrictivo a cosas que tienen que ver con el dolor, el sufrimiento y la penuria. Las expresiones más concisas de en qué consiste la restricción podrían ser las de los versos 5ss.: «pero liberados de los grandes sufrimientos, no caigamos..., no sirvas...»; y en el verso 8: «paremos, sin embargo, los inútiles dolores»; pero, en realidad, todo el proemio insiste en la posibilidad de encontrar la perspectiva que esté «más allá» de la penuria (verso 9: *καὶ μετὰ πόνον*) que, habiéndola dejado atrás (es decir, habiéndola asumido como tal), pueda iniciar el canto. En estos versos la posibilidad del decir cuidado es sentida como opuesta a la persistencia en el dolor, un dolor al que en absoluto se hacen oídos sordos («sobre nuestras cabezas la piedra...»), pero que, en todo caso, hay que dejar de lado para «mirar enfrente», distinguir «cada cosa» y asumir el «tiempo de vida» tal y como es, lo cual no es otra cosa que la posibilidad de algo que en el texto se llama «esperanza»<sup>19</sup>. Esto supone saber permanecer en el momento justo en el que el dios aparta de nosotros la piedra de Tántalo. Nos interesa sobre todo retener la expresión del verso 8 «inútiles dolores» o «inútiles males»: *ἄπρακτα κακά*, los dolores o males que no comportan acción alguna, que no conducen a ninguna parte. Nos interesa prestar especial atención a estas palabras porque, inesperadamente, ellas serán las que Aquiles mismo acabará diciendo al final de la *Ilíada*, y lo hará, como en Píndaro, de modo exhortativo, doctrinario sólo si con esta palabra entendemos la presentación de un saber conseguido a costa de un largo y difícil rodeo.

Tetis llega junto a Aquiles por encargo de Zeus. Sus primeras palabras (versos 128-137) reformulan la restricción que se impone: hasta cuándo el dolor, pregunta, hasta cuándo la privación de la vida; en otras palabras: hasta cuándo la contradicción de Aquiles con el mundo. En la unisonancia de Aquiles con la madre se percibe y se prepara el abandono de la unilateralidad a través de un cierto aprendizaje. Aquiles llegará a hacerse con las palabras de Apolo, y de tal manera que se hace manifiesto que es precisamente en el camino de Aquiles donde habita la posibilidad del saber más verdadero, ese que, tras el extravío en la lejanía, tras la experiencia de la muerte y del dolor, vuelve a la tierra para distinguir y conducirse sobriamente. Este momento de regreso tiene lugar en el encuentro de Aquiles con Príamo. La paradoja que anotábamos a propósito de la posición de los dioses frente a la dificultad que plantea la diferencia entre Héctor y Aquiles reaparece en la reacción de éste ante la petición de Príamo (verso 508): «cogiéndole la mano apar-

<sup>18</sup> Las partículas concesivas expresan la superación de lo que podríamos llamar «impedimentos» a la canción, cf. THUMMER 1969, p. 125, p. 128.

<sup>19</sup> Cf. REINHARDT 1957, p. 203, respecto a la esperanza, los dos recipientes de Zeus en Hesíodo y su relación con la figura de Prometeo como portador de la esperanza, sin la cual los hombres sólo verían muerte. Si la esperanza es engañosa es precisamente por esto: porque sin secreto, sin cierta ocultación, el porvenir es muerte (cf. «Muerte es cuanto vemos despiertos»).

tó suavemente al anciano»; el gesto de traer-hacia-sí-y-a-la-vez-apartar contiene, como más tarde apuntaremos, lo esencial del encuentro de los opuestos. Por de pronto, el anciano rey de Troya pide «pudor» y «compasión» (verso 503)<sup>20</sup> al joven héroe aqueo, brillante y salvaje al mismo tiempo; las escenas previas se ocuparon de trazar de manera cuidada la figura del Príamo que ha llegado a aislarse de todo a través de la pérdida del mejor de sus hijos<sup>21</sup>. El aislamiento por el dolor le hace parecerse, «rejuvenecerse» ante Aquiles<sup>22</sup>, anticipando así el centro de todo el encuentro: la pertenencia de esos que, pese a todo, siguen siendo los extremos más opuestos. Desde el aislamiento de aquellos que se han desvinculado de todo, el poeta llega a la presentación de una «unión» o un «lo mismo» cuya nota fundamental no es la fusión ni la síntesis, sino la distancia desde la cual cada uno puede reconocer en el otro eso que le causará profundo asombro, es decir, puede percibir justamente el perfil, el «ser» del otro, y, así, contemplarlo en su justa medida y, en ello, reconocerse a sí mismo (versos 629-632). En la mirada recíproca consiste la reconciliación entre los opuestos que cierra la *Ilíada* y la hace, en cierto modo, retornar sobre sí misma. En el encuentro con Príamo se cumple la inversión necesaria en la medida en que Aquiles llega a la restricción de la injusticia a través de la contemplación del viejo padre troyano, lo otro de sí mismo.

Tras el «recuerda a tu padre» (verso 486), Príamo esboza una imagen de los sufrimientos de Peleo para, por comparación, presentarse a sí mismo como el «más desgraciado de todos» (verso 493), como ese que, por «haber soportado más que ningún otro mortal sobre la tierra» (verso 505), tiene legitimidad para recibir «pudor» y «compasión», y añade la prueba irrefutable de la situación presente. Aquiles debe ver en Príamo la figura de alguien que posee buenos argumentos para afirmarse en el sufrimiento, pues, a diferencia de los que no han desistido del dolor ni han sabido renunciar a su ira, Príamo ha experimentado ambas cosas hasta el punto de estar más allá de sí mismo incluso en eso. Soportar lo insostenible es besar inclinado las manos del asesino de los propios hijos, esto al menos expresaba Hécabe al reaccionar con violencia al deseo de Príamo de ir junto a Aquiles (versos 200-216)<sup>23</sup>. El sentido de introducir en la escena de preparación del viaje a

<sup>20</sup> La palabra *éleos*, que suele traducirse por cosas como «piedad, compasión, etc.» es, junto a *aidós*, una de las nociones decisivas de este canto. Aunque su etimología no es clara, se ha remitido a la interjección *eleleû*, que suele introducir un grito de dolor, cf. DELG s.v..

<sup>21</sup> La voz del dios en sus oídos ha trasladado a Príamo a la perspectiva de lo no-esperado; aquí Príamo se muestra como el solitario resuelto a cumplir a pesar de los obstáculos la que se ha convertido en su decisión más propia (versos 223ss.); aquí se ve a sí mismo ante su «parte»: una vez poseyó la más grande dicha, ahora lo ha perdido todo, pues «Zeus para los hombres acrecienta y disminuye la *areté* del modo que quiera» (20.242s.). La conciencia de su destino le otorga la fuerza necesaria para afrontar la tarea para él más difícil: suplicar al asesino de sus hijos.

<sup>22</sup> Son palabras de Hölderlin: «y al final el viejo Príamo parece, en todo su dolor, aún rejuvenecerse ante el héroe que, sin embargo, era su enemigo» (HÖLDERLIN 2001a, p. 48).

<sup>23</sup> La repetición de las palabras de Hécabe funciona como énfasis del carácter extraordinario de la misión de Príamo, que pone incluso de acuerdo a los más dispares (Aquiles y Hécabe), cf. DE



las tiendas de Aquiles un diálogo con Hécabe que exprese el rechazo y el desconcierto iniciales ante un deseo de esas dimensiones tiene su peso en la estructura de la acción del canto 24 en tanto que presenta el horizonte frente al cual el deseo de Príamo adquiere su significado más pleno. Iris había encontrado al anciano envuelto en sí mismo en las habitaciones (versos 163s.); tras las palabras de la diosa Príamo se transforma, y se transforma precisamente en el capaz de, «por él mismo» (verso 191: αὐτός), ponerse en marcha para cumplir un deseo crecido en sus profundidades: recuperar el cadáver de Héctor. El significado del deseo se hace visible en la medida en que Príamo es para Hécabe un trastornado dispuesto a iniciar una empresa a sus ojos imposible. Desde esta diferencia de visiones prepara el poeta el espacio para que la resolución de Príamo sea apreciada adecuadamente: de un lado quedan las creencias arraigadas de Hécabe, que se atiene a seguir llorando en las habitaciones como a la única posibilidad que queda (versos 208ss.); de otro, la imagen del anciano que, a pesar de todo, encuentra finalmente la fuerza para la verdadera acción. Desde la perspectiva de Hécabe, lo más deseado y lo más bello, la visión de Héctor de nuevo en Troya, no podría ocurrir nunca; en cambio, la distancia de la soledad alcanzada por Príamo le capacita para arriesgarse a lo imposible y descabellado que para la perspectiva del arraigo y la costumbre es sin duda atreverse a suplicar a Aquiles. La grandeza de la acción de Príamo logra transformar al héroe aqueo, cuya admiración del anciano le conduce a formular finalmente él mismo la restricción al dolor. Después de llorar juntos Aquiles le dice (versos 522-526):

ἄλγεα δ' ἔμπησ  
 ἐν θυμῷ κατακεῖσθαι ἐάσομεν ἄχνύμενοί περ·  
 οὐ γάρ τις πρῆξις πέλεται κρυεροῖο γόοιο·  
 ὥς γὰρ ἐπεκλώσαντο θεοὶ δειλοῖσι βροτοῖσι  
 ζῶειν ἄχνυμένοις· αὐτοὶ δέ τ' ἀκηδέες εἰσὶ  
 los dolores, sin embargo,  
 en el aliento dejemos estar: tanto hemos sufrido;  
 pues no surge acción alguna desde el lamento helado.  
 Pues así asignaron los dioses a los míseros mortales:  
 vivir con dolor; ellos mismos, en cambio, son sin cuidado.

De nuevo, pero en un tono claramente distinto, Aquiles se eleva a la solitaria perspectiva desde la cual el enemigo se hace propio y el destino se vuelve algo común. Como en la octava oda ístmica de Píndaro, la posición concesiva marca el tono de estos versos, para pasar después a la exposición de un conocimiento: del

---

JONG 2004a, p. 189: «*Viewing himself for a moment through the eyes of Priam –and as the NeFe<sup>1</sup> knows, of Hecabe– he understands the courage and at the same time the extreme sorrow (Ω 528) of the old man, who is forced to come and face him. [...] The effect of the repetition seems to be intended for the NeFe<sup>1</sup>: it stresses the extraordinary nature of Priam's mission, which is acknowledged by friend and foe*» (cursivas mías).

dolor («lamento helado») no llega a ser «acción» alguna; así que: soportémoslo, cuidemos la diferencia entre la morada firme del dios y la inconstancia del mortal que, por poder serlo todo, siempre acaba dando con nada. En la octava ístmica, los «males sin acción» constituían eso a partir de cuyo cese era posible el dulce canto y la no carencia de coronas; Aquiles insistirá también luego en la idea de que Príamo «nada llevará a cabo» (verso 550) si no aparta el dolor por la pérdida. Debemos examinar qué «acción» puede ser importante para el héroe que desde el principio del poema quedó entregado a la falta de acción y la distancia estéril de la cólera, pero para ello debemos prestar atención al tono de estos versos, en particular a su carácter general y distante<sup>24</sup>.

Aquiles no habla en estos versos ni de sí mismo ni de su dolor por haber perdido a Patroclo, sino que se refiere sencillamente al «vivir», y precisamente al «vivir con dolor» como la condición común a todos los mortales, sin específica referencia a él o a Príamo, que más bien quedan diluidos en un «nosotros». A continuación invoca la distancia divina como ilustración de su exégesis de los destinos humanos, es decir, para dar figura al pensamiento de fondo según el cual la parte adjudicada a cada hombre es a la vez su ser, la constitución fundamental de su existencia: de los dos recipientes ante el umbral de Zeus, éste reparte a los hombres bienes y males, a unos mezclados, a otros sólo males<sup>25</sup>; lo que no ocurre en ningún caso es que un mortal reciba su parte sólo del recipiente de bienes, de manera que la penuria y la dificultad se revelan como lo mismo, una para todos los mortales. A la vez, estos versos recuerdan que las brillantes figuras de los dioses tienen su raíz en la capacidad de experimentar hasta el final la dificultad del ser del hombre, pues sólo si no se da la espalda a lo difícil de la existencia humana, sólo si se mantiene pura la diferencia, puede uno llegar a sentir la presencia de los dioses, y tal vez advenga así el instante en que, a pesar de la oscuridad humana, por un momento los dioses extiendan una luz en la cual cada cosa aparezca, por un momento, en su propio esplendor y belleza. Del hombre que ha recibido en parte sólo sufrimientos Aquiles subraya lo que es su pesadilla (verso 533): ése «va de aquí para allá, ni reconocido por los dioses ni por los hombres»; el no-reconocimiento y el errar sin dirección conectan con la figura del *metanástes* en la

<sup>24</sup> Sobre la «terrible generalización» de estos versos en el contexto de la diferencia dios-hombre, cf. GRIFFIN 1978, pp. 12s..

<sup>25</sup> Como en el caso de la constatación del peso interno de las cosas a través de la balanza, Zeus no es aquí sino el dios en el cual gana huidizamente figura la «adjudicación» o la «parte» que impera sobre dioses y hombres, de manera que Zeus no es mencionado porque sea el que decida, sino en tanto que figura de la constatación de un reparto que impera de antemano: cf. SCHADEWALDT 1959, p. 164, REINHARDT 1961, p. 385: «nicht Zeus ist erhaben über die Waage, sondern die Waage ist erhaben über Zeus. Er läßt die Waage reden statt seiner, wider die Waage gibt es keinen Einspruch. Das käme der Auffassung nahe, die in der Waage eine „Schicksalswaage“, eine Art „Orakel“ sieht und sie der „Moirä“, als der auch Zeus unterworfen ist, gleichsetzt». El estatuto del «reparto» tiene que ser previo porque todo lo que es llega a ser eso a él adjudicado, es decir, llega a ser de un modo y no de otro, capaz de unas cosas e incapaz de otras, es decir, llega a ser en tanto que finito, cf. apartados 2.2, 3.3.

que Aquiles se veía y a la vez se rechazaba a sí mismo. Después, Aquiles recoge del discurso de Príamo la comparación entre éste y Peleo: ambos son mortales destacados en prosperidad y riqueza (ὄλβος, πλοῦτος: verso 536)<sup>26</sup> que, quizás por eso mismo, padecen pesadas desgracias. La dualidad felicidad-sufrimiento es una forma de señalar la dualidad constante que rige el ser del hombre y, así, el ser mismo, pues, si la variabilidad es el distintivo de la vida humana, ello se debe a que ésta es apertura, poder-ser esto pero también lo otro. El sabio, el que mantiene los ojos abiertos, reconoce y sufre la alternancia: «soporta», dice Aquiles a Príamo, «no sin cesar llores a tu hijo» (verso 549); pues sólo soportando el mortal se pone en camino del comprender y conducirse sabiamente<sup>27</sup>.

Aquiles parece haberse apropiado de las palabras de Apolo; la gravedad de esta apropiación consiste en que sea precisamente él quien llega a formular este conocimiento, y ello por dos razones: 1. en el canto primero, como el guerrero más importante para la consecución de la empresa común, Aquiles se retiraba a la distancia con los suyos; el centro del poema lo constituía la no-presentación de su no-participación y no-acción. Cuando los aqueos lo encuentran solo cantando «las famas de los hombres» con Patroclo a su lado podemos decir que «sólo aquí tenemos al joven justamente ante los ojos» (cf. apartado 5.2). La peligrosidad del necesario camino de distancia se plasmó en la muerte de Patroclo: sólo a través de la pérdida del amor descubre Aquiles el carácter irreversible de mantenerse en la distancia. 2. La irreversibilidad no es sino el profundo dolor respecto al cual no hay alternativa alguna: tras la pérdida, el dolor es para Aquiles la única moneda de cambio, la infinita, imposible vía que recorrer en soledad. Con todo, a pesar del dolor por Patroclo, la unidad de la figura de Aquiles reclama que su última palabra no sea un simple estar-en-ello, sino más bien un ver-fuera-de-ello, es decir, reclama una ascensión como sólo es posible desde cierto rechazo.

Es así que la perspectiva inaugurada por las palabras de Apolo acerca de la necesidad de soportar sin llanto el ser del hombre llega a su plena figuración en los últimos momentos de Aquiles en la *Íliada*, cuando la ὕβρις del héroe encuentra su κάθαρσις en el sobrio reconocimiento de cada cosa, cuando la medida resplandece en el silencio de la noche con Príamo. En este sentido interpretamos la προῆξις τις como la capacidad para soportar el dolor en la que se oculta a la vez la capacidad para un ámbito que se funda como tal sólo en tanto que se produce un retorno a la finitud que discrimina, o, en otras palabras, la capacidad para un ámbito que no elimina el dolor (pues éste siempre retorna), pero tampoco lo padece sin más<sup>28</sup>, sino que lo contempla y lo dice tal y como es. La «acción» que menciona aquí Aquiles es así la capaz de ser ella misma una visión; se trata entonces

<sup>26</sup> Se trata de palabras pertenecientes a la misma cadena de nociones que *hýbris* y *áte*, que suelen denotar un exceso o una abundancia que, en cuanto tal, y porque nada permanece nunca en lo mismo, reclama la presencia de su contrario, «dar pago a su injusticia», cf. DNP, s.v. *hýbris*.

<sup>27</sup> Éste es el principio *páthei máthos*, cf. MARTÍNEZ MARZOA 2006, p. 61.

<sup>28</sup> Al dolor le pertenece la indiscriminación y la insoportabilidad, como muestran las expresiones ἄχε' ἄκριτα (verso 91) y ἀάσχετον πένθος (708).

de la problemática «acción» que, sin conducir a parte alguna, habiéndose quedado en el aire, puede, justamente por ello, «ver» y «contemplar» en sentido propio. Aquiles ha llegado a estar a salvo en un «fuera» que no es mera exterioridad, sino que penetra el interior. Al final del poema la visión global tiene lugar en tanto que Aquiles ve en Príamo la propia pérdida y también el propio exceso y, a través de la mirada a eso que resulta ser idéntico a uno mismo, su exceso se purifica, o, como se ha dicho, se reconcilia con todo. La «acción» a la que se hace referencia es la surgida del haber llegado hasta el final en el camino de la falta de acción, de haberse hundido en él hasta perderlo todo y quedarse en nada. Lo más difícil sigue siendo, sin embargo, ceder también de ello. En consonancia con esto cuenta Aquiles la historia de Níobe (versos 602-617), la afortunada y orgullosa madre que, por no haber sabido guardar cierto pudor o silencio ante su fortuna, la perdió del todo; el destino de la frigia Níobe fue así «un país hecho desierto, un país que, en originaria, exuberante fecundidad, refuerza excesivamente los efectos de la luz del sol y, por ello, se vuelve árido» (cf. apartado 6.2). Tampoco es casualidad que el paradigma mencione a los hermanos Apolo y Ártemis como los asesinos de sus hijos, ni que en la leyenda ella tuviese precisamente a Tántalo como padre. Por otro lado, la petrificación de Níobe en el propio dolor<sup>29</sup> confirma las palabras de Aquiles a propósito del «lamento helado» y su no conducir a parte alguna, y conecta también con los «males sin acción» al comienzo de la ístmica octava. Además, en el modo de presentar la historia de Níobe suena de algún modo (versos 605-607) la distancia entre las esferas de dios y el hombre que en el discurso previo de Aquiles fundamentaba la necesidad de que el mortal soporte su propio destino. Como auténtico paradigma, la historia enlaza en sí muchos de los trazos esenciales del contexto de la situación narrativa del caso: el «ser destacados» de Príamo y Peleo (versos 535s., 546), su contrapartida en desgracia, el dolor por la pérdida, y, finalmente, la alternativa ante la cual posicionarse: la persistencia en el dolor o la capacidad de soportarlo aceptando el banquete. Ante esta disyuntiva debe Príamo, y con él Aquiles, tomar partido. La exhortación a la comida significa para el primero el abandono del «lamento helado»; la hospitalidad y el banquete con Príamo, es decir, la liberación del cuerpo de Héctor a cambio de rescates, significan para Aquiles la definitiva captación de sí mismo<sup>30</sup>.

Retomando el fragmento inicial de Hölderlin podríamos decir que el último canto de la *Ilíada* presenta de nuevo al Aquiles que desde su distancia puede vislumbrar algo que es en cierto modo «lo mismo» para esto y para aquello, algo en

<sup>29</sup> Versos 614-617 (atetizados a veces):

«Y ahora en algún lugar en las rocas en las solitarias montañas,  
en Sípilo, donde dicen que están las moradas de las diosas,  
las ninfas, las cuales bailan a ambos lados del Aqueloo;  
ahí, aun siendo una roca, soporta las penas de parte de los dioses».

<sup>30</sup> SCHADEWALDT 1959, p. 345: «Erst, wenn der Tote sein Recht erhielt und Achilleus wieder zu sich selbst zurückfand, ist mit der Vollendung von Hektors Tod auch die Geschichte vom Zorn des Achilleus ans Ziel gekommen».

relación a lo cual no puede ya encontrar palabras y que lo precipita en un haz de negaciones que, a la vez, le aíslan de los demás; de este Aquiles cabrían también las palabras de Hölderlin a propósito de cierto carácter para el cual la significación es posible a costa de quedarse él mismo en la ausencia de significatividad: «pero no raramente estamos tentados a pensar que él, en tanto que siente el espíritu del todo, tiene demasiado escasamente a la vista lo singular, que, si otros por los árboles no ven el bosque, él en pro del bosque olvida los árboles, que, pese a toda su alma, es bastante incomprensivo, y, por ello, también para otros incomprensible»<sup>31</sup>. Sin embargo, el aislamiento de la figura de Aquiles no se queda en la pérdida de la «habilidad», es decir, la *Iliada* no termina presentando a Aquiles como simplemente habiendo perdido la «capacidad de la fuerza y del sentido», sino que dejará que la gane de nuevo tras el rodeo que atraviesa el ámbito del «espíritu comprendente». Aquiles fue introducido en el poema como poseyendo efectivamente la «habilidad»<sup>32</sup>, pero fue necesario que la perdiese para recuperarla desde algún otro lugar; interpretamos en este sentido el conocimiento «aus Freude» y el «objectiver» de la «lebendige Anschauung» del fragmento de Hölderlin citado, que prosigue enfatizando el «aus Freude» por oposición a «die Noth», en la cual hay ciertamente «entendimiento» (esto es: «espíritu comprendente»), pero, en cuanto éste consiste en ella, resulta siempre unilateral, «inclinado a un solo lado».

A través de la mirada recíproca con Príamo (versos 629-632) decíamos que Aquiles se supera y recupera a sí mismo; entre ellos tiene lugar algo así como la comunidad y el banquete de los desvinculados que saben –y aceptan– que van a morir; en su intercambio de miradas brilla algo así como una unidad asombrosa, una unidad que no consiste en la simple proximidad ni tampoco en fusión alguna, sino que más bien es la unidad de la diferencia, la mismidad de fondo y oculta que se nota en la distancia de la mutua contemplación. Insistamos un poco en el carácter de este encuentro dando otro rodeo.

Tras el breve relato anecdótico que sigue al comienzo general, la octava ístmica de Píndaro se centra en el linaje de los Eácidas, descendientes de Zeus, de los cuales llegaron a ser hijos «sabios» e «inspirados» (verso 28). La mención anecdótica propicia la narración de una historia de la que se dice que fue recordada incluso en las reuniones de los dioses (versos 29ss.); se trata de la ocasión cuando Zeus y Poseidón se disputaron el matrimonio con Tetis, matrimonio que a ambos les fue negado a raíz de un «decir divino» que Temis pronunció «en el centro». La clave del decir prohibitivo sobre la unión de Tetis con Zeus o alguno de sus hermanos radica en que ésta tendrá, en todo caso, un hijo que sobrepase en

<sup>31</sup> «Ein Wort über die Iliade», FHA 14/97, traducción en HÖLDERLIN 2001a, p. 43.

<sup>32</sup> La amistad (que en este contexto quiere decir cercanía, vinculación, *philia*) pertenece al fondo del ser Aquiles como el suelo del que se nutre (cf. SCHADEWALDT 1959, p. 335). El movimiento del poema ha dejado que la luz caiga sobre la cuestión de qué ocurre cuando se produce el intento de desapego frente a la comunidad, es decir, cuando desde la *philia* se tiende a la *aphilia*, la vía «ideal» (es decir: tensada entre el punto de partida «heroico» y el punto de llegada «*naiv*») de la figura para la cual los vínculos son relevantes precisamente por haberse perdido.

fuerza al padre, es decir, el peligro radica en la posibilidad de que surja un ser «más fuerte» que Zeus y los olímpicos: la suerte de Tetis es entonces el matrimonio con un mortal (verso 39), esto es, con alguien que no tiene nada que perder. A partir de aquí el poema se flexiona, dentro del mismo discurso de Temis, hacia pensamientos sobre el problemático hijo de la diosa del mar, y señala cierto «contemplar al hijo muerto en el combate» (verso 40) como su adjudicación propia; también se menciona a Peleo como el mortal elegido, y así el poeta recupera a los Eácidas. El acontecimiento fue relevante, «y la juventud mostraron las bocas de los sabios a los inexpertos: la excelencia de Aquiles» (versos 52s.). Tras atravesar rápidamente el detalle de los decisivos logros de Aquiles, el poeta vuelve al motivo del sentido del canto (versos 56ss.):

τὸν μὲν οὐδὲ θανόντ' ἄοιδαὶ ἔλιπον,  
 ἀλλὰ οἱ παρά τε πυ-  
 ρὰν τάφον θ' Ἑλικώνιαι παρθένοι  
 στάν, ἐπὶ θρῆνόν τε πολύφαμον ἔχεαν.  
 ἔδοξ' ἦρα τόδ' ἀθανάτοισ,  
 ἔσλόν γε φῶτα καὶ φθίμε-  
 νον ὕμνοισ θεῶν διδόμεν.  
 τὸ καὶ νῦν φέρει λόγον

A él tampoco muerto abandonaron los cantos,  
 sino que junto a su pira y tumba las vírgenes, muchachas de Helicón,  
 estuvieron presentes, y vertieron sobre él el canto fúnebre, de muchas voces.  
 Incluso a los inmortales les pareció mejor  
 entregar al hombre excelente, también  
 muerto, a los himnos de las diosas.  
 Esto también ahora porta el decir.

La introducción de la figura de Aquiles sirve al poeta para escenificar la dualidad que desde el principio determina la estructura del poema. Lo esencial de su figura es presentado en pocos trazos: a la muerte en el campo de batalla mencionada en los versos de Temis se le opone su carácter «sobresaliente» (verso 48), ejemplificado a través de la descripción fugaz de algunos sucesos en la llanura de Troya. La contraposición en la propia figura de Aquiles conduce a la contraposición central entre dolor, pesar y muerte, por un lado, y posibilidad del canto por otro; se trata en cierto modo de la contraposición de la boda misma, es decir, de haber tenido que ir a parar a lo mortal para salvaguardar el reinado de Zeus; la figura desarraigada de Aquiles es así el «entre» al que obligó el «decir divino». Por otra parte, la relación entre la excelencia de Aquiles y el desarraigo de su origen se presenta como fundamental para el sentido de conjunto del poema, pues, si míticamente la boda da lugar a la excelencia, poéticamente es la excelencia la que lleva a la mención del origen relevante de Aquiles. Respecto a Homero, el recuerdo del padre suscitado en Aquiles por Príamo lo es del propio desgarramiento interno al cual se vincula, también aquí, la unión entre la inmortal y el mortal (versos

537ss.). La contraposición en la ístmica octava entre dolor y canto no tiene, sin embargo, carácter de yuxtaposición o igualdad de dos cosas, sino que el primer término funciona como cierta condición en la cual se está, es decir, como punto de partida frente al cual se articula algo que a su vez comporta excelencia y, ciertamente, una mayor: la posibilidad de un decir cuidado. A partir del verso 56 encontramos varias palabras referidas a distintos tipos de canción, es decir, de modalidades de decir cuidado: ἀοιδαί (verso 56), ὕμνοις (verso 60), λόγος (verso 61), αἰνεῖν (verso 69)<sup>33</sup>; junto a ellas habría que contemplar el μάμμα κελαδῆσαι, algo así como «cantar la memoria en alto» (verso 62), el θρῆνος πολύφαιμος, la «canción fúnebre» «que abunda en decires» (verso 58), así como la mención de las musas en los versos 57 y 61. Tanto a propósito de Aquiles como de Cleandro y de otros el poeta asume la tarea de cantar la excelencia y la belleza —aquí también la «juventud» (cf. ἀλικία en el verso 1 y ἦβη en el 70), es decir, el crecimiento, la plenitud, el principio—, aun a pesar de haber muerto y de tener que morir; así expresa el poeta que, a pesar de la mortalidad, a pesar del «no-ser» constitutivo del ser del hombre, todavía es posible celebrarlo, decirlo, darle fama, lo cual no es sino reconocerle precisamente «ser», de manera que el esencial no-ser del hombre se revela como el fundamento por el que merece ser cantado y sostenido en el decir: sostenido en la presencia o el ser mismos. La mortalidad que merece ser dicha posee un trazo que conecta con el sentido que el poema había dejado ver en el proemio: el trazo de poseer ἀρετά constituye el reverso de la muerte del hombre para el cual tiene sentido elevar el canto. Esta parece ser también la posible vía de interpretación del último verso de la oda, que dice algo así como que elogiar a Cleandro tiene sentido porque «no encerró, inexperto en las cosas bellas, la juventud bajo una cueva»<sup>34</sup>, es decir: el excelente es quien soporta y asume tanto lo uno como lo otro en el ser del hombre, el cruce de luz y oscuridad, la elevación y la caída, de tal manera que él puede llegar hasta el final tanto en la belleza de la propia juventud como en la prontitud de la propia muerte. El conocimiento de la juventud que tiene como reverso la muerte es así un guardarse de permanecer inexperto, es decir, de no atenerse a la restricción a partir de la cual puede empezar el canto. Asumir (verla, contemplarla) la seriedad de la existencia humana es justamente el modo de ganar la distancia capaz de ver la ligereza y la risa inextinguible de los dioses. Recordemos que por esto el decir poético era un decir de dioses, y ya nos ha salido al encuentro reiteradamente el hecho de que del plano narrativo de los dioses es definitiva la capacidad de visión sobre las empresas humanas, de

<sup>33</sup> El θρῆνος es uno de los tipos de canciones mencionadas en la *Ilíada*, donde también se hace referencia, como hemos visto, a la figura del «cantor». La palabra λόγος aparece en plural una sola vez en 15.393 en referencia a los «decires» con los que Patroclo deleita el herido Eurípilo.

<sup>34</sup> THUMMER 1969, p. 126, p. 142: «Kleandros seiner Jugend den Weg zum Schönen, zum Erfolg, nicht versperrt habe»; «Nur wer seine Kraft einsetzt und nicht versteckt, wer sich mit τόλμα y δόνασις dem Wagnis (πεῖρα) und der Gefahr (κίνδυνος) unterzieht, der kann es zu Ruhm bringen». Por otro lado, la lectura de ἄπειρον καλῶν como complemento del sujeto no es obligatoria; podría interpretarse como una aposición a «juventud».

manera que tenemos una especie de continuo entre las nociones de mirada-ligereza-risa-dioses (el sentido), por un lado, y acción-sufrimiento-seriedad-mortales (lo que tiene sentido) por otro.

En el encuentro de Aquiles con Príamo cobró especial importancia la posibilidad de una «acción» que surgiese precisamente de un «haber sufrido tanto», pero que, a la vez, pusiese fin al sufrimiento. En tanto que Aquiles parece haber encontrado el contrapunto a su propia condición, esto es, a su propio exceso, podemos contemplar la escena como retornando a su tono fundamental, es decir, como abandonando el tono más «heroico» que tiñe la apariencia del poema tras la catástrofe para dar de nuevo con algo real y verdadero a través de la contemplación de Príamo. El retorno mantiene a la vez a salvo del fuego del cielo, es decir, lo preserva como esencial abstraerse. Es aquí cuando convienen de nuevo las palabras de Hölderlin: «Todo viene a parar en que los excelentes no excluyan demasiado de sí lo inferior, los más hermosos lo bárbaro, y que, sin embargo, tampoco se mezclen demasiado con ello, que reconozcan netamente y sin pasión la distancia que hay entre ellos y los otros y a partir de este conocimiento obren y sufran (*dass sie die Distanz, die zwischen ihnen und den andern ist, bestimmt und leidenschaftlos erkennen, und aus dieser Erkenntniss wirken, und dulden*)»<sup>35</sup>. A continuación de estas palabras aparece reiteradamente la idea de un *wirken*<sup>36</sup>, un «producir» o «actuar», articulado a partir del reconocimiento de una distancia. El *dulden*, que quiere decir algo así como «sufrir» o «soportar», viene significativamente después de una pausa, como si fuese una unidad independiente que resume lo anterior. Soportar la distancia *bestimmt und leidenschaftlos* es en Homero retornar al tono «heroico» en cuanto «tono fundamental», es decir, retornar al tono *naiv* como carácter artístico, pues sólo la articulación de los dos tonos hace posible la capacidad de presentar clara y moderadamente cada cosa. En este sentido decimos que la palabra final de la *Ilíada* es un regreso que a la vez es un inicio; decimos inicio porque la escena del encuentro entre Aquiles y Príamo presenta el surgimiento de la acción decisiva a partir del haber puesto límites, es decir, de haber soportado lo insoportable. Soportar es reconocer la distancia «con claridad» y «sin pasión», y precisamente la distancia entre los extremos más opuestos, entre lo bárbaro y lo más hermoso, para, desde el equilibrio, desde el «entre» de ambos, poder «producir algo» en lugar de quedarse en el asilamiento sin «efectividad». Llegar a una «acción» que surja de la visión de «lo mismo» y que diga cada cosa en su propio ser es volver a empezar en la medida en que esa acción nos sitúa en el vértice en el que localizar la palabra final como la capaz de retornar sobre sí misma, pues el don de presentación sobria y moderada de cada cosa es la capacidad que el poeta ha ejercido a lo largo del poema. La vuelta al tono «natural» y a la «moderación» y «claridad» épicas se produce así no en primer lugar en la visión de la figura ya cerrada de Héctor en los tres lamentos que cierran la *Ilíada* o en la sobria descrip-

<sup>35</sup> HÖLDERLIN 1998, p. 20, HÖLDERLIN 2001a, p. 53.

<sup>36</sup> «So ist die Wirksamkeit verloren...», «so ist auch wieder keine rechte Wirksamkeit möglich», «in beiden Fällen wirken sie nichts...».



ción final de los funerales, sino ante todo a partir del mencionado asombro mutuo entre Príamo y Aquiles<sup>37</sup>. Su encuentro lo ha presentado cuidadosamente el poeta como el acontecimiento inesperado y terrible en el que, al final, se descubre la belleza; el acontecimiento que trasluce la trayectoria que va del «lamento» al «canto» habiendo experimentado hasta el fondo la dificultad del ser mismo. En la muerte se conoce, por eso el canto es la verdadera «acción»: por ser serena contemplación de cada cosa; es decir, por consistir en el asombro o la distancia que caben ante lo absolutamente no-esperado y no-dicho que aquí relucen en el goce de estar uno-en-frente-del-otro los extremos que, sólo en el sentido de guardar la diferencia y de permanecer en la distancia, se puede decir que se unan y reconcilien. En un curso de Heidegger leemos sobre el equilibrio (1982a: 86):

Ausgleich bedeutet, dass jedes gleichanfänglich in die Ruhe seines Wesens gebracht und dort ausgetragen wird, damit es aus dieser Wesensruhe die Kraft empfängt, das Gegenwesen anzuerkennen und in solcher Anerkennung erst auch sich selbst zu finden.

---

<sup>37</sup> Cf. versos 482ss. y 629ss.. El «asombro» daba el tono inicial del encuentro desde el símil del poeta en los versos 480-484. En él, la imagen a partir de la cual trata de aclararse la estructura de la cosa consiste en la descripción de la llegada de un extraño a la casa de un hombre rico después de haber cometido, en obcecación, un crimen. Los intérpretes han destacado la inversión de los papeles en la cual gravita el símil: el extraño se ha convertido en el hombre rico y éste en la figura cuya llegada provoca asombro. El intercambio de papeles anticipa el centro de la escena en la medida en que consiste en el reconocimiento mutuo que transparenta una igualdad de fondo, cuya posibilidad de percepción radica en el punto de vista mismo del poema, es decir, el punto de vista del «entre» desde el cual «esto» y «aquello» aparecen como «lo mismo». El asombro tiene aquí cierta marca única en tanto que el asombro más usual es el suscitado en el observador por una cosa bella, mientras que aquí el asombro es bidireccional, entre observador y observado, enfatizando la reciprocidad y reconocimiento de los dos extremos más distantes.



## Capítulo IX

Ubicación provisional de los análisis de Hölderlin



## 9.1 El *Geist* del poema

A partir de consideraciones en torno a la estructura de la *Ilíada* dijimos que la figura central del poema era tal que su misma centralidad le impedía aparecer con regularidad en el primer plano del poema, pues sólo lo que no está puede estar en todas partes; de ahí el sentido de la conexión entre lo que Hölderlin llama el «espíritu» «ideal» del poema épico y la cólera de Aquiles como tema de la *Ilíada*, conexión que en este apartado revisaremos. En los análisis de Hölderlin a los que nos hemos referido ya desde el primer capítulo de este trabajo, el «espíritu» (*Geist*) es el elemento que media entre la «apariencia» y el «tono de fondo» del poema y, por tanto, aquello que resuelve el conflicto entre lo propio (en el caso del *épos* el tono *heroisch*) y lo extraño (para el *épos* el tono *naiv*), así como el lugar donde el poeta se demora y sostiene (ahí recae *das Verweilen* y *die Haltung*) en tanto que la mediación del espíritu deja substraerse el «tono de fondo» propio del poema trasladándolo hacia lo impropio de la «apariencia». En este traslado consiste la completud ideal, la unión de lo contradictorio del poema. Resolviendo así el conflicto, el poema épico no pierde ni en «vida» (su «tono de fondo») ni en «moderación» (su «carácter artístico»): aquí es donde el poeta debe ante todo mantenerse. En el fragmento «Das lyrische dem Schein nach idealische Gedicht...» (FHA 14/370) leemos:

Wenn das, was den Grundton, und den Kunstcharakter eines Gedichts vereinigt und vermittelt, der Geist des Gedichts ist, und dieser am meisten gehalten werden muß, und dieser Geist im epischen Gedichte das Idealische ist, so muß das epische Gedicht bei diesem am meisten verweilen, da hingegen auf den Grundton, der hier der energische ist, am meisten Nachdruck, und auf das Naive, als den Kunstcharakter die Richtung fallen, und alles darinn sich konzentriren, und darinn sich auszeichnen und individual-lisiren muß.

Vista la relación entre los tonos correspondientes a las tres categorías («Grundton», «Kunstcharakter» y «Geist») desde el movimiento de la trama de la *Ilíada*, tal vez podríamos exponer la cosa así: el poema se pone en marcha a partir del desdoblamiento de una vía de acción que deja atrás una vía de no-acción, siendo tarea del poema mostrar que la vía de acción no es autosuficiente: ahí cuando la debilitada vía de la acción busca reintegrar en sí la vía de la no-acción se hace tanto más visible el desdoblamiento mismo; tras el fracaso de la mediación queda claro que, pese a todo, la presencia cotidiana y ordinaria (podríamos decir: la naturalidad del tono *naiv*) es necesaria, o mejor: que la ausencia de Aquiles es, pese a todo, impresentable, inhabitable, miseria. Que la ausencia es necesaria-pero-inabordable, que la lúcida visión de Aquiles es sin embargo ceguera, se hace manifiesto en advenimiento de la catástrofe. Allí cuando se hizo plena la presencia del no-ser de Aquiles, en la gran señal de memoria que era el canto no-

veno, Patroclo se sentaba íntimamente a su lado, en cierta forma como el otro «sí mismo» que mantenía en equilibrio la extravagancia de Aquiles. Con la muerte de Patroclo el hilo quebradizo que prende a Aquiles a la vida ordinaria se rompe, y con él se pierden la simplicidad y naturalidad tan convenientes a la tensión del obstinado. Por eso decía Hölderlin que sólo cuando encontramos tranquilamente a Aquiles en su tienda, con Patroclo frente a él, sólo aquí teníamos al joven ante los ojos. En otras palabras: teniendo en frente la amistad, la naturalidad, Aquiles podía mantenerse sobre un frágil equilibrio, podía ser él mismo, sostenido en su obstinación precisamente por contar con su contrario. En estos momentos de equilibrio quebradizo el *Geist* del poema permanece inadvertido precisamente porque funciona (Aquiles tiene ante sí lo otro, la naturalidad); cuando el equilibrio se rompe, cuando adviene la catástrofe, el *Geist* inadvertido durante el primer movimiento del poema se trastoca, y Aquiles aparece «alternativamente quejoso y vengativo, conmovedor y de nuevo terrible». Ello ocurre, como dijimos, en la catástrofe, elemento sobre el cual escribe Hölderlin en ciertos fragmentos que exponen el cambio de los tonos (FHA 14/340):

Löst sich nicht die idealische Katastrophe, dadurch, daß der natürliche Anfangston zum Gegensatze wird, ins heroische auf?

Löst sich nicht die natürliche Katastrophe, dadurch daß der heroische Anfangston zum Gegensatze wird, ins idealische auf?

Löst sich nicht die heroische Katastrophe, dadurch daß der idealische Anfangston zum Gegensatze wird, ins natürliche auf?

El texto dice que en la catástrofe del poema el tono inicial se resuelve en su contrario; ¿tiene esta descripción del cambio de los tonos en el poema épico una correspondencia, aunque sólo sea con valor provisional y expositivo a efectos de este estudio, en la descripción del movimiento de la trama de la *Iliada*?

El carácter contrario a lo *naiv* detectado en la figura de Aquiles nos sirve ahora para trazar una provisional correspondencia entre el que en la catástrofe el tono inicial del poema se resuelva en su contrario y el que Aquiles se reinserte en el primer plano del poema tras el cambio mediado por la catástrofe. En la catástrofe, el inicial tono *naiv* de la apariencia se tiñe de su contrario (el tono *heroisch*) como consecuencia del mismo vuelco por el cual Aquiles *aparece* en el sentido fuerte de la palabra<sup>1</sup>. La ruptura de la cólera tiene entonces una posible correspondencia con lo que en el análisis hölderliniano del cambio de los tonos encontramos como la resolución del tono inicial natural en su opuesto; en otras palabras: si –dicho en términos de tonos– la figura de Aquiles se mantuvo desde el inicio del poema hasta la catástrofe en un tono más ideal, más invisible y más armónico, ahora, tras la catástrofe, su tono visible no será ideal, sino heroico, es decir, será ruptura, si bien la cosa no podrá quedar así, sino que al final experimentaremos la

<sup>1</sup> Cf. por ejemplo: Ἀχιλλεύς / ἐξεφάνη (20.42s.).

tendencia a un cierto cambio decisivo de los tonos. Intentemos una conexión, también provisional, pero algo más precisa, entre lo que Hölderlin llama el *Geist* del poema y la figura de Aquiles en la *Ilíada*.

Cierta negatividad ha resultado ser su distintivo, el distintivo de su propio origen. Si llamamos héroe a la figura de la consumación de la existencia en la asunción del no-ser constitutivo del ser-hombre, con todo lo que presupone esta asunción: custodia de la diferencia del mortal frente al dios, comprensión de la diferencia como interdependencia esencial, comprensión de la identidad de la asunción de tal interdependencia y el carácter finito de «ser», la experiencia del «ser» no-experimentado el «no-ser»; si los héroes representan lo que en terminología contemporánea nuestra llamaríamos una «existencia propia», entonces debemos reconocer en Aquiles la auténtica figura heroica del poema. A propósito de la función del suceso- $\mu\eta\eta\nu\iota\varsigma$  en la estructura del poema decíamos que su descripción, fuese vía de los análisis estructurales (Schadewaldt, Latacz) o vía Hölderlin, era a la vez la descripción de aquello que soporta el sentido del poema, por tanto también de aquello que explica el desdoblamiento entre lo que unos análisis llamaban *Hintergrund-* y *Vordergrund-Erzählung* (reinterpretado aquí como el desdoblamiento inherente a la cuestión ontológica, cf. capítulo VII) y eso que Hölderlin nombra mediante la pareja de categorías *Grundton-Schein*. El desdoblamiento pierde su inmediato aspecto de mera separación de uno y otro término en la medida en que se introduce un tercer término o elemento mediador –algo que, que sepamos, sólo se contempla explícitamente en los análisis hölderlinianos–, pues sólo así los dos términos se contemplan de nuevo juntos, de modo que el desdoblamiento es a la vez reunión, unidad, una reunión-unidad que, sin embargo, no tiene carácter positivo (FHA 14/311), sino que consiste en la remisión de lo uno a lo otro, remisión que no es ni arbitraria ni invertible, sino que consiste en un determinado *traslado* de lo uno hacia lo otro. La esencia de este traslado se verifica tanto en el plano de la secuencia de los contenidos como en el plano de su estructura «formal». Profundizaremos en el desdoblamiento «formal» constitutivo del poema leyendo ciertos pasajes de ciertos textos de Hölderlin que, por razones obvias, tratamos aquí muy unilateralmente, pasando por alto problemas que una discusión monográfica de estos textos no podría permitirse obviar.

En el texto «Grund zum Empedokles» (escrito antes de empezar la tercera versión del proyecto de la tragedia), Hölderlin maneja cierta estructura de términos que podrían aislarse en las nociones de «Bild» (o «Symbol»), «Grund» y «verläugnen» (también «aussprechen» o «übertragen»). De momento nos quedamos con la hipótesis de que la relación entre ellos consiste en que el «Grund» propio se «niega» en el «Bild» extraño. Desarrollemos brevemente esta hipótesis: la «imagen» (*Bild*) de un poema no es comprensible por sí misma, sino que ella tiene tras de sí, negándolo, un «fondo» que, sin embargo, sólo a través de tal negación *aparece* en el poema<sup>2</sup>. La «imagen», por su parte, tiene sentido sólo en tanto que procede del «fondo». Ni «imagen» ni «fondo» son, pues, autosuficien-

<sup>2</sup> Cf. HEIDEGGER 1982a, p. 82.

tes, sino que se necesitan el uno al otro para aparecer en el poema; de esto se sigue que la «imagen» «visible» no agota el poema, sino que éste posee un «fondo» de otro carácter que la «imagen». A la unidad del poema subyace, pues, el «apartamento» (*Entlegenheit*) respecto al «fondo». Si el «apartamento» produce la figura «extraña» al «fondo» que en tal «apartamento» (en la constitución de la «imagen») se niega, y si el «fondo» sólo tiene lugar «expresándose» en lo otro (es decir, siendo negado), lo «propio» del poema acontece (no se suprime ni desaparece, sino que más bien se custodia) precisamente en la figura a él extraña. Este apartamento se constata a su vez en la relación entre el «arte» (o lo «orgánico») y la «naturaleza» (o lo «aórgico»)<sup>3</sup>: para acontecer, para tener lugar, la «naturaleza», unidad aórgica, debe adquirir una figura, una determinación, debe decidirse por algo, y es a través de tal decisión que la «naturaleza» se «cumple» en «arte». La palabra «Vollendung» es paralela a la noción de «Übertrag», es decir, «Vollendung» tiene que ver con que algo aparezca siendo negado en lo otro. La «naturaleza» no se manifiesta más que mediatamente, es decir, en el «arte»; de ahí que el «arte» sea una cierta negación que no suprime ni elimina, sino que constituye el modo propio en que la «naturaleza» comparece; en otras palabras: es por mor de la «naturaleza» que hay «arte». La frase «die Kunst ist die Blühte, die Vollendung der Natur» excluye interpretar la negación de la «naturaleza» como mera supresión; la frase habla más bien de un dejar aparecer el fondo en la superficie, la raíz en la flor, de modo que el carácter oculto del «fondo» se preserva sin costes. En el caso de la pareja «Natur-Kunst», su unidad es descrita como una tensión de contrarios, enfatizando así que ninguna de las dos es nada sin la otra, así como que su unidad no es sino el dejar ser la una por lo mismo que no-se deja ser (y ésta es la manera de dejarla ser) la otra. Una estructura semejante aparece también en ciertos fragmentos y ciertas cartas de Hölderlin dedicadas a los modos del arte. Nos referiremos aquí a algunos tramos en los que se trata más explícitamente del género épico.

Lo que en el «Grund zum Empedokles» se llama la «imagen» del poema conecta con lo que en algunos fragmentos poetológicos se llama el «Schein», así como con lo que en la carta a Böhlendorff de 1801 aparece como «das Fremde» en oposición a «das Nationell». En la misma carta, Hölderlin formula una comprensión del arte griego basada en la percepción del carácter de la trayectoria consumada en los poemas homéricos: Homero habría «capturado» (*erbeuten*) para sí lo contrario a lo suyo «innato» (*angeboren*), y por esta razón ejerce su maestría no en lo suyo «innato», sino en lo «extraño». El movimiento de lo propio a lo extraño es descrito en términos de «Bildung»: en el *Fortschritt der Bildung* lo propio «nacional» llega a ser cada vez menos importante, por eso somos más dueños en relación a lo extraño, que es «apropiado» (*angeeignet*) en la medida en que hay «Bildung». La conquista de lo extraño es paralela a lo que en otros lugares se interpreta como la fundación de un «reino del arte»: si Homero fundó para los griegos su arte fue precisamente porque conquistó, dejando atrás lo suyo innato, la «sobrie-

<sup>3</sup> ALLEMANN 1956, p. 21.



dad junoniana occidental». En términos de los esbozos poetológicos el esquema trazado se presenta como sigue: la «apariencia» resulta de la «dirección» (*Richtung*) que para el poema establece el «énfasis» (*Nachdruck*) recayendo sobre «tono de fondo»; aquello sobre lo que cae la *Richtung* (la «apariencia» del poema) y aquello sobre lo que cae el *Nachdruck* (el «tono de fondo») son los dos términos correspondientes a la distinción que antes describíamos mediante la pareja «imagen-fondo». Para que el análisis haga justicia al carácter de la distinción, es decir, para contemplar efectivamente la distinción como reunión, es necesario introducir un tercer término. En el caso de la pareja «imagen-fondo» el tercer término aparecía bajo diversas designaciones: «negar» y «trasladar» o «apartamiento». El movimiento de lo uno a lo otro era lo importante, algo que las designaciones de los esbozos poetológicos no hacen sino confirmar: varios textos coinciden en hacer relevante un movimiento entre los extremos que constituyen la antinomia de la obra de arte; la distinción es en sí misma un «conflicto irresoluble», es decir, imagen y fondo se repelen tanto como apariencia y tono de fondo; sin embargo, todo conflicto porta en sí la posibilidad de la reconciliación, la cual no se interpreta como fusión ni disolución de los extremos en algún «uno» común, sino más bien como un «encuentro» (*Begegnung*) efectivo de la diferencia de los extremos. Sólo por el encuentro (que es a su vez separación) los dos términos son «sentibles» (*fühlbar*) en el poema<sup>4</sup>. El «encuentro» es también designado como un «tránsito» o una «metáfora», es decir, un traslado de lo uno en lo otro que ni transforma lo uno en lo otro ni se detiene nunca en la presencia de éste último, sino que consiste en una especie de dinamismo por cuya segura y firme sustentación el poeta se hace maestro del «espíritu», es decir, capaz de la unidad bella del poema y la «libre vida poética»<sup>5</sup>. En «Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ist...» escribe Hölderlin (FHA 14/305):

Dieser Grund des Gedichts, seine Bedeutung, soll den Übergang bilden zwischen dem Ausdruck, dem Dargestellten, dem sinnlichen Stoffe, dem eigentlich ausgesprochene im Gedichte, und zwischen dem Geiste, der idealischer Behandlung.

El «tránsito» entre lo presentado en el poema (lo dicho, la expresión) y el tratamiento ideal (del material sensible), es decir, el «espíritu», lo «forma» el «fondo» del poema, su «significación». Decíamos que entre los dos términos de la

<sup>4</sup> FHA 14/305; ALLEMANN 1956, p. 152. En «Das untergehende Vaterland» escribe Hölderlin (FHA 14/174): «Denn wie könnte die Auflösung empfunden werden ohne Vereinigung».

<sup>5</sup> FHA 14/308. Que la tendencia a la complicación y división de los principios tiene que ver con el intento de no caer en lo que Hölderlin, distanciándose del proyecto idealista, llama la «no-contraposición», «indiferencia» o «puro ser» (fragmento «Die Weisen aber...», FHA 14/74), es decir, distanciándose de la posibilidad de una síntesis de los extremos en sentido idealista, ha sido anotado por ALLEMANN 1956, pp. 157s.. SZONDI 1970, p. 163, ve la verdadera superación de la tendencia a la síntesis en el trabajo poético de los años 1801-1805, donde lo importante es la custodia de la diferenciación (*Unterscheidung*).

distinción surgida de la contemplación del carácter antitético de la obra de arte había una especie de interdependencia conflictiva y dinámica: dos términos (sean contemplados como la pareja «imagen-fondo» o «apariencia-tono de fondo») entran en conflicto en la medida en que el poema tiene lugar. El conflicto es necesario para el estar ahí el poema, pero, como dijimos, al conflicto le es inherente la posibilidad de reconciliación, lo cual no es sino una manera de hacer notar que el conflicto comporta a la vez unidad y, así, la posibilidad misma del poema. ¿Cómo describe Hölderlin el tener lugar el poema desde un conflicto? En el tramo del «Grund zum Empedokles» al que nos hemos referido, la mediación era el propio acto de negación del fondo del poema (*Grund des Gedichts*), negación que no era fusión ni disolución, sino el modo de dejar que el fondo tuviese lugar en la imagen. En este último fragmento vuelve a hablarse de tránsito, de modo que la relación imagen-fondo se perfila desde otra luz; ahora no encontramos dos términos sino tres: «significación» o «fondo del poema», «expresión» o «lo presentado» y «tratamiento ideal» o «espíritu». Hölderlin ha introducido la pregunta por la constitución del «material» del poema, donde «material» (*Stoff*) es aquello sobre lo cual recae el «tratamiento» (*Behandlung*). La capacidad del poeta para tratar el material depende que haya un «auténtico fondo» para aquello que en cada caso constituye el material, pues es precisamente este «fondo» el que constituye el tránsito al material o, en otras palabras, el tránsito del «espíritu» a la «presentación» (*Darstellung*). Esto último lo resume Hölderlin así (FHA 14/306):

Zwischen dem Ausdrücke (der Darstellung) und der freien idealischen Behandlung liegt die Begründung und Bedeutung des Gedichts. Sie ist, die dem Gedichte seinen Ernst, seine Vestigkeit, seine Wahrheit giebt, sie sichert das Gedicht davor, daß die freie idealische Behandlung nicht zur leeren Manier, und Darstellung nicht zur Eitelkeit werde.

El juego de relaciones por el cual «hay» poema está constituido —o sale al encuentro en el análisis como estando constituido— por esencialmente dos términos en conflicto que, si bien no se resuelve en una síntesis, sí es susceptible de algo así como una reconciliación. En este momento nos interesa hacer notar que el movimiento hacia lo expresado (la «presentación») no proviene *ad hoc* del tercer elemento (el «espíritu»), sino precisamente del «fondo» del poema, de su «significación» (*Bedeutung*): es el «fondo» mismo el que exige la mediación, el tercer término, término que en realidad no es más que la consecuencia una de las exigencias del «fondo» en cuanto sustrato del poema: la exigencia de «sensibilizarse saliendo de sí», es decir, estableciendo un movimiento que medie entre la «presentación» y el «espíritu». Que tenga lugar un tránsito entre la presentación y el espíritu no se contradice con que en otros fragmentos el espíritu sea el elemento mediador entre la «apariencia» y el «tono de fondo» sino al contrario: el *Geist*, en cuanto mediación, no es él mismo un elemento más, o es sólo un elemento más en la medida en que es lo resultante de la exigencia del «fondo» a ser negado, es decir: resulta de la necesidad de un «fondo» para que haya un «tratamiento» del ma-

terial, es decir, para que el poeta sea capaz y dueño del «espíritu», lo cual es idéntico con la capacidad de mantener la alternancia del reunir y separar que constituía la unidad del poema en cuanto escisión o disonancia: en el punto de la «Entgegensetzung und Vereinigung», dice Hölderlin, es «sentible» el «Geist» del poema (FHA 14/310). Que el «fondo», en cuanto «fundamenta» el material, rompe a su vez consigo mismo hacia una «dirección», es tal vez el significado de la expresión «formar un tránsito»; esto mismo reaparece bajo la figura del «negar» (*verläugnen*) en «Das lyrische dem Schein nach...», donde a propósito del poema lírico se dice que su «tender» o «aspirar» (*Streben*) –que tiene siempre lugar en o hacia la «apariencia» del poema– se dirige hacia lo contrario de aquello que constituye su «temple de fondo»<sup>6</sup>. El impulso dirigido a lo opuesto delata el conflicto interno del poema: la resolución de la contradicción no puede consistir en la renuncia al «tono de fondo», es decir, el poema lírico no puede renunciar a su fondo de «realidad», aunque tampoco puede renunciar a expresarse en la «elevación». La disolución de la contradicción (*Auflösung des Widerspruchs*) surgida por el no poder negar del todo y a la vez no poder caer totalmente en su tono de fondo propio genera algo así como un tercer término que, en el caso del poema lírico, son las «disonancias enérgico-heroicas», término que reúne tanto más el «fondo» con la «apariencia» (la «significación» con la «expresión») cuanto menos es determinable como algo fijo.

El conflicto entre el fondo y la apariencia es lo que hasta ahora hemos llamado «tránsito», «movimiento» o «espíritu»; podríamos añadir: la «resolución metafórica» derivada de que el *Streben* del poema sea siempre la búsqueda de un contrario, el establecimiento de un *Kunstcharakter*, de modo que la resolución del conflicto entre los extremos mantiene la disonancia por cuanto ésta última constituye a la vez un elemento: el espíritu del poema; pero un elemento extraño: la unidad infinita. En «Das lyrische dem Schein nach idealische Gedicht...» leemos sobre el género épico:

Das epische, dem äußern Scheine nach, *naive Gedicht* ist in seiner *Grundstimmung das pathetischere*; das heroische aorgischere; es strebt deswegen in seiner Ausführung seinem Kunstcharakter nicht so wohl nach Energie und Bewegung und Leben, als nach Präcision und Ruhe und Bildlichkeit. Der Gegensatz seiner Grundstimmung mit seinem Kunstcharakter,

<sup>6</sup> En la carta al editor Friedrich Wilms del 28 de septiembre de 1803 reaparece la idea de un «negar» aquello de lo cual se es oriundo, si bien ahora esta negación se interpreta en conexión con las posibilidades de una hermenéutica de las tragedias de Sófocles: en la medida en que el poeta ha ganado una posición libre para sí mismo –y puede de este modo acercarse a los griegos legítimamente–, la obra de arte antigua no se le aparece sin más en su cara externa, sino que más bien le exige tomar en consideración el fondo que ésta, por el propio proceder artístico, tuvo que negar. Escribe Hölderlin el 2 de abril de 1804 de nuevo a Wilms: «ich hoffe auch ferner, auf diesem Prinzipium zu bleiben, auch wenn ich das, was dem Dichter verboten ist, kühner exponieren sollte, gegen die exzentrische Begeisterung» (cursivas mías). Cf. HEIDEGGER 1982a, p. 134: «Das Eigenste, das Vaterland, ist das Höchste, aber deshalb das am meisten Verbotene».

seines eigentlichen Tons mit seinem uneigentlichen, metaphorischen löst sich im idealischen auf, wo es von einer Seite nicht soviel an Leben verliert, wie in seinem engbegrenzenden Kunstcharakter, noch an Moderation soviel wie bei der unmittelbareren Äußerung seines Grundtones.

El poema aspira no tanto a eso que ya posee; la oposición (*Gegensatz*) derivada de la tendencia (*Streben*) que va del tono «propio» al «impropio» («metafórico») se resuelve en un tercer tono (para el poema épico, *das Idealisch*). La resolución conlleva que el «carácter artístico» no sea, por así decir, autosuficiente, sino algo esencialmente «metafórico», algo que lleva en sí lo otro. Decir que el carácter artístico es «metafóricamente» el tono de fondo es lo mismo que decir que entre carácter artístico y tono de fondo media un traslado (*Übergang*), o también que introducir un tercer elemento (*Geist*), cuya imposibilidad de interpretación en clave positiva veíamos mediante el hecho de que el «fondo» del poema forme el tránsito, es decir, el espíritu no era sino el tener lugar el tono de fondo mediatamente, sin lo que en este fragmento se llama sin perder en moderación, es decir, alcanzando efectivamente el tono impropio. El *Geist* es un tercer elemento sólo en la medida en que es mediación, sólo en la medida en que resuelve el conflicto entre los extremos. Esto es lo mismo que decir que a) («Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig...», FHA 14/307) aquello que media *entre* la «presentación» y el «tratamiento» se caracteriza por estar siempre contrapuesto a sí mismo (es decir, lo que aquí se llama la «Bedeutung» se caracteriza por no aparecer nunca como sí misma y, por otra parte, el espíritu, en cuanto «unidad infinita», obtiene una «sentida y sensible conexión en el cambio de los contrarios»: FHA 14/311), así como por el unir mediante contraposición (*Entgegensetzung*) y contacto de los extremos (*Berühren der Extreme*); y que b) («Das lyrische dem Schein nach idealische Gedicht...») el «énfasis», cayendo sobre el tono de fondo, establece la «dirección», de modo que el movimiento por el que el «énfasis» (*Nachdruck*), cayendo sobre lo uno, constituye la «dirección» (*Richtung*) en lo otro<sup>7</sup>, es la «actitud» (*Haltung*) a guardar por el poema, es decir: el *Geist* del que ante todo el poeta ha de ser dueño.

Creemos que esta interpretación de la dinámica del poema se encuentra también en el fragmento «Die Bedeutung der Tragödien...» (FHA 14/383), donde Hölderlin dice que lo originario (*die Natur*) sólo puede aparecer propiamente en su debilidad, de ahí la necesidad del arte (*Kunst*) para presentar la naturaleza, que es la necesidad del signo (*Zeichen*), el cual, en el caso de la tragedia, es el héroe, quien, por expresar la naturaleza, tiene que ser igual a cero, es decir, tiene que morir<sup>8</sup>. De aquí se sigue el que lo designado alternativamente como «tono de fon-

<sup>7</sup> SZONDI 1970, pp. 133s.: «Und wenn Hölderlin die Grundstimmung nun *Nachdruck* nennt, so im Sinn des Akzents, der, indem er auf den *Grund* fällt, diesem eine *Richtung* »bedeutet«: dem eigentlichen Ton die zum uneigentlichen, dessen die Grundstimmung bedarf, um in die ästhetische Erscheinung zu treten».

<sup>8</sup> Cf. SZONDI 1970, pp. 170/172.

do», «fondo del poema», «significación» o «Natur» sólo aparezca propiamente ocultándose –en debilidad– pues lo originario aparece en su substraerse. Esto se relaciona tanto con el *Fortschritt der Bildung* de la carta a Böhlendorff de 1801, como con lo que en los fragmentos poetológicos aparece como la contraposición entre el tono propio y el tono impropio. A esto se debe también el que lo originario griego («fuego del cielo», «*páthos* sagrado», «die Natur» o, en la segunda carta a Böhlendorff, «das gewaltige Element») aparezca ocultándose en lo extraño (la sobriedad), así como que el «tono de fondo» propio del poema suene precisamente en la «apariencia» impropia. Tal vez algo así sea el sentido de la frase del «Grund zum Empedokles» *Natur wird erst göttlich durch die Verbindung mit der verschiedenartigen aber harmonischen Kunst*<sup>9</sup>. Desarrollemos un poco más qué quiere decir que el carácter de la mediación no sea positivo.

Avanzando en la cuestión de qué debe hacer el espíritu poético llegado a cierto punto, Hölderlin problematiza el carácter de la unidad que debe constituir la pura presencia del poema. Se señalan dos riesgos que afectan a la noción de unidad que Hölderlin va a determinar más de cerca: por un lado, la posibilidad de que la unidad sea indiscriminación, falta de distinción, vaciedad (cf. «Die Weisen aber...»); por otro lado, que la unidad se diluya en el cambio de los contrarios, es decir, que pierda su identidad en cuanto unidad. La unidad de la que Hölderlin habla hay que entenderla como (FHA 14/311):

in der unendliche Einheit, welche einmal Scheidepunct des Einigen als Einigen, dann aber auch Vereinigungspunct des Einigen als Entgegengesetzten, endlich auch beedes zugleich, so daß in ihr das Harmoniscentgegengesetzte weder als Einiges entgegengesetzt, noch als Entgegengesetztes vereinigt, sondern als beedes in Einem als einig entgegengesetztes unzertrennlich gefühlt, und als gefühltes erfunden wird. Dieser Sinn ist eigentlich poetischer Charakter, weder Genie noch Kunst, poetische Individualität.

La «unidad infinita» es el punto de la unión-escisión de lo unitario, que resulta comprensible sólo como lo unitario-contrapuesto (más tarde: «contrapuesto y unitario son en ella [sc. unidad infinita] inseparables»), es decir, la unidad es el punto donde lo unitario se separa tanto como el punto donde lo contrapuesto se une. Por esta razón, en la propia unidad infinita no cabe distinguir un unitario frente a un contrapuesto, es decir, en ella no caben las distinciones del análisis, sino que cualquier pretensión de posición efectiva se disuelve. Así cabría leer el final de la frase «unzertrennlich gefühlt, und als gefühltes erfunden wird». Que con esta unidad infinita estamos más allá de la interpretación del arte en sentido usual lo dice el final del párrafo, que renuncia a la palabra «arte» en su común acepción en el mismo intento de reconocer que la unidad infinita tiene lugar sólo en cuanto «sentida»; así también se comprende la idea de que, si la unidad infinita

<sup>9</sup> HÖLDERLIN 1998, p. 82.

ha de ser «viviente», entonces no le está permitido «volverse objeto para sí misma», esto es, su carácter viviente reposa precisamente en estar antes o más allá de la posición por la cual cada cosa se fija frente y se separa de las demás<sup>10</sup>. Nos interesa observar ahora cómo el modo de proceder poético logra su «última tarea», y cómo esto tiene que ver con el carácter negativo de la «unidad infinita», con su no poder «aparecer en absoluto».

La consecución de la última tarea tiene como condición que el poeta se dé un punto de vista infinito, que adquiriera una unidad en la que todo avance y retroceda, que tenga un hilo, una memoria tal que el espíritu permanezca siempre presente para sí en la unidad infinita siempre ausente. Esta condición se perfila después de haber precisado el carácter de la unidad infinita como algo anterior a toda posición del modo siguiente: el último paso en la tarea poética es *die ursprüngliche poetische Individualität, das poetische Ich aufzufassen*; «captar» tiene aquí un sentido especial, pues, en tanto que el conocimiento tiene lugar siempre por contraposición<sup>11</sup>, la individualidad poética, para ser conocida, requiere un objeto externo a sí misma, tiene, por tanto, que ser de algún modo suprimida (*aufgehoben*). La consecución y supresión de la individualidad originaria tiene lugar en cuanto que adopta algún determinado carácter poético, el cual no es un carácter más entre otros, sino precisamente aquel reconocible en todo, en los otros caracteres y en la individualidad pura o yo poético –«yo» que Hölderlin se cuida de distinguir del «yo» de la filosofía, es decir, del idealismo–; el yo poético es así conocible no tanto mediante sí mismo, sino mediante un tercero que ha sido elegido por sí mismo. Si este carácter es elegido «con libertad», entonces, contemplándolo, la individualidad pura «se contempla al mismo tiempo a sí misma». Un tercero es, pues, necesario para que la individualidad pura «se haga objeto».

En los «Brieffragmente» Hölderlin interpreta la figura de Aquiles en dos niveles: 1. en la descripción de su carácter: Aquiles es descrito como un ser contradictoriamente unitario (fuerte y tierno, bello y perecedero) que, tal vez por eso, es el *enfant gaté* de la naturaleza (es decir, en él comparece lo que Hölderlin llama *die Natur*); 2. en la descripción de su papel estructural en la trama de la *Ilíada*: Aquiles constituye el corazón ausente del poema que, para ser distinguido en cuanto tal, debe aparecer poco en la acción, debe retraerse del tumulto ante Troya; por su escasez y su brillo, Aquiles es como el oro, y por eso su superioridad aparece precisamente en su ausencia. Ambas interpretaciones casan entre sí, pues lo excepcional en de su carácter es idéntico con la esencialidad de su papel en la estructura del poema. Este papel es de nuevo objeto de caracterización en el texto

<sup>10</sup> Para la ubicación de Hölderlin en el marco del proyecto idealista, la constitución de este proyecto frente al punto de vista de la finitud expresado en cierta lectura de Kant, así como la conexión hölderliniana de la *Natur* aterminológica de la KU con Grecia, remitimos a los estudios de MARTÍNEZ MARZOA citados en este capítulo, más los siguientes artículos: MARTÍNEZ MARZOA 1990b, 1992b, 1992c, 1996a, 1996b.

<sup>11</sup> En las notas a la traducción de los fragmentos de Píndaro se dice claramente: «Erkenntniß nur durch Entgegensetzung möglich ist» (HÖLDERLIN 1998, p. 113).

«Über die verschiedenen Arten, zu dichten», donde (FHA 14/132) el «punto fijo» que elige para sí el poeta es el «individuo», el carácter de su héroe, pues «todo parte preeminentemente del héroe y vuelve de nuevo a él». Si releemos estas observaciones sobre Aquiles desde lo que en el texto «Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig...» se dice sobre la necesidad de que el yo poético encuentre una individualidad de carácter a la cual contemplar y en la cual contemplarse, obtenemos que, en la medida en que el poeta de la *Ilíada* sea susceptible de ser interpretado como individualidad poética pura y yo poético (y en este sentido también él necesita, para ser presente para sí mismo, contraponerse a algo, elegir libremente algo y, así, ser presente para sí mismo sin por ello ponerse a sí mismo), entonces la figura de Aquiles tiene que ser la individualidad de carácter elegida libremente por el poeta de la *Ilíada* para reconocerse y distinguirse a sí mismo como tal.

Hemos descrito lo suficiente la estructura de la *Ilíada* como para producir la conexión entre la descripción estructural de dos planos –cuya relación constituye la unidad del poema– con el conflicto poético descrito en ciertos textos «teóricos» de Hölderlin. Desde la coincidencia de los resultados de la vía de investigación hölderliniana y la vía de investigación estructural contemporánea la esencia del movimiento del poema puede describirse tal vez como sigue: si el *Grund des Gedichts* aparece substrayéndose, remitiendo a lo otro (la «imagen» o la «aparición»), y precisamente esta remisión constituye su peculiar presencia en el poema en cuanto fundamentación del mismo; si, por otro lado, la unidad del poema conecta con la presencia de la individualidad poética pura para sí misma habiendo elegido una individualidad de carácter en la que contemplarse, entonces no sólo la no-acción en el desdoblamiento de la estructura de la *Ilíada* se justifica estructuralmente a) en cuanto el fondo necesario de una imagen (la retracción de Aquiles fundamentaba y dejaba aparecer la acción en la llanura sobre Troya) y b) así en cuanto el centro de gravedad o punto de apoyo del poema tanto a nivel de contenido como a nivel de arquitectónica, sino que la escisión (no sólo a nivel de contenido, sino de ley de la presentación, cf. apartado 5.2) entre una narración del primer plano y una narración de segundo plano se justifica en cuanto que la primera ocupa el plano de la presentación (la narración de aproximadamente cinco días del episodio «cólera de Aquiles»), por tanto, el aparecer, lo expresado, la imagen, mientras que la segunda se relega al fondo que, dando sentido a la imagen, no aparece nunca como tal (cuestiones siempre ya supuestas como por qué Troya tiene que caer o por qué Zeus no lo puede todo sonaban sin ser tematizadas). El tránsito vuelve a tener el mismo carácter que describimos desde los análisis hölderlinianos, a saber: aquello que fundamenta y da sentido queda atrás en el movimiento por el cual el poema gana una apariencia que *no* tiene sentido por sí misma si no es porque un fondo de otro carácter queda atrás. Teniendo presente esta conexión entre las dos vías del análisis queremos centrarnos ahora en el tercer punto proyectado: la verificación del tránsito en el plano de lo que podríamos llamar la fenomenología del poema, algo que tal vez nos proporcione otra espacio para reinterpretar cosas ya dichas.

## 9.2 Grecia y la letra custodiada

Veámos que la teoría del cambio de los tonos surgía de la necesidad de comprender el conflicto sentible en el poema; detectar el conflicto comportaba reconocer la no autosuficiencia de la apariencia del poema, en la cual se percibía el ocultarse de otra cosa. Meditar el conflicto es lo que Hölderlin hace en los esbozos poetológicos, en los cuales se desarrolla una manera de comprender la diferencia de los modos de poesía estableciendo un sistema basado en las posibles combinaciones de dos tríadas de conceptos: por un lado, las categorías formales «apariencia», «tono de fondo» y espíritu»; por otro lado, las tres modalidades de tono «*naiv*», «heroico», «ideal». Atribuyendo un determinado tono a cada categoría formal se otorgaba consistencia no sólo a la descripción de tres géneros, sino a la estructura común a cada género, que permanecía siempre la misma: siempre los tres mismos lugares y siempre los mismos tres tonos. Que las categorías formales no están indiscriminadamente unas junto a otras, sino que se comportan entre sí de un modo concreto, lo hemos sugerido respecto a la relación del *Grund des Gedichts* con su *Schein*. Así, con independencia de qué tono se atribuya en cada caso a *Grund* y a *Schein*, la relación entre ambos tiene siempre el mismo carácter: el fondo se retrae en el mismo acto por el cual fundamenta la apariencia. El traslado (metáfora) era adecuado al carácter fundamentador del fondo, que aparecía no apareciendo en la apariencia del poema. Lo que fundamenta y da sentido es aquello por cuya retracción *hay* el poema. La distinción que subyace al movimiento por el cual tiene lugar el poema deriva del esfuerzo hermenéutico por comprender en qué consiste el puro estar ahí el poema. Así es como Hölderlin detecta que la figura externa del poema no tiene sentido sin hacer visible (precisamente no haciéndolo visible) un fondo de otro carácter; por qué el fondo aparece en esta precisa manera lo aclarábamos apuntando que *lo originario sólo aparece en su debilidad*, algo que concuerda con lo que en otros lugares Hölderlin dice sobre la aparición de *lo originario* o *lo puro*: en la carta a Neuffer del 12 de Noviembre de 1798 escribe (StA 6/313): «Das Reine kann sich nur darstellen im Unreinen», y también: «das Schöne, so wie es sich in der Wirklichkeit darstellt, von den Umständen, unter denen es hervorgeht, notwendig eine Form annimmt, die ihm nicht natürlich ist». La propia *Darstellung* porta en sí la marca de un tránsito del tipo que hemos tratado de describir, es decir, un tránsito de lo uno a lo otro por el cual y en el cual tanto lo uno como lo otro son lo que son. Esto nos recuerda al movimiento de negación que veíamos en el «Grund zum Empedokles»; ahí Hölderlin observaba que, para llegar a la aparición (*Erscheinung*), el poema había de negar (*verläugnen*) el elemento que, de todos modos, sólo siendo negado constituía la posibilidad del estar ahí el poema. También de aquí surgía una escisión entre lo inmediatamente visible (la figura, la imagen, la presentación) y lo mediatamente visible, que no era otra cosa que el fondo como virtud oculta de la imagen del poema. El apartamiento (*Entlegenheit*) de lo uno respecto a lo otro era así esencial a la presencia del poema, cuyo fondo se revelaba como fondo-a-ser-



negado y su apariencia como el apartamiento de un fondo. En consonancia con esto, la manera propia como el fondo aparece en la imagen era el símbolo o la metáfora, cuya marca es la mediatez, y ello porque lo originario sólo aparece en su debilidad, de modo que, si tuviésemos que describir esto mismo atendiendo a Homero, diríamos que en su tono *naiv* (y en ninguna otra parte que en lo *naiv*) suena su fondo a ser negado, su tono *heroisch*.

En la polaridad y el tránsito de los esbozos poetológicos profundiza de otro modo la carta a Böhlendorff del 4 de Diciembre de 1801 a la que ya nos hemos referido. Aquí la propuesta de análisis del cambio de los tonos se perfila como brotando de la misma posición fundamental que una contemplación de la diferencia entre mundos históricos; es decir, la polaridad y el tránsito se muestran como categorías estéticas a la vez que históricas, y ello tal vez porque se mueven en un ámbito distinto de aquel que da por supuestas las categorías «estética» e «historia». Dos modalidades de polaridad y tránsito representan, por tanto, no sólo dos modalidades de género poético, sino también de ámbito histórico. En la citada carta a Böhlendorff reaparece una polaridad de extremos entre los cuales media la dirección de una trayectoria: desde un punto de partida natural, propio o nacional, se pone en marcha un camino de conquista de lo opuesto, extraño o antinacional. Las trayectorias que Hölderlin menciona no son unas cualesquiera, sino precisamente dos: la trayectoria homérica, es decir, la que niega lo propio griego, y la trayectoria del «nosotros», de la modernidad. Tampoco los extremos son unos cualesquiera, sino que Hölderlin habla particularmente de dos: por un lado, la «claridad de la presentación» (también: «don de la presentación», «precisión», «sobriedad»), por otro lado, el «fuego del cielo» (también: «*páthos* sagrado») <sup>12</sup>. La trayectoria coincide con el *Fortschritt der Bildung* al que nos referimos al decir que la trayectoria se dirige siempre de lo propio hacia lo extraño. Este marco conceptual se enriquece mediante las nociones del ser «maestro», el «aprender» (*lernen*), y algo así como el «poder» legítimo (*dürfen*). Dentro de este marco la trayectoria homérica aparece así: lo propio de los griegos es el fuego del cielo; desde ahí, y por mor de la trayectoria, conquistan la sobriedad; por el contrario, nosotros, a quienes sobriedad nos es innata, nos dirigimos a lo nuestro extraño: el calor o la pasión <sup>13</sup>. Común a las dos trayectorias es la claridad de la presentación o la sobriedad, para los griegos lo extraño (y por eso lo fácil de presentar), para nosotros lo propio (y por eso lo difícil de presentar). La imposibilidad de que el punto de partida griego sea algo que el moderno conquiste sin más (que sea para no-

<sup>12</sup> Cuando Hölderlin dice (StA 6/456) «um die abendländische Junonische Nüchternheit für seine Apollonreich zu erbeuten», el «Apollonreich» es el reino de la luz, del fuego, no todavía del arte, está, por tanto, frente a lo «junoniano», como puntualiza Schadewaldt (SCHADEWALDT 1949, p. 702, n. 2); cf. también HEIDEGGER 1982a, p. 154: «Apollon ist für Hölderlin der Name für das Lichte und Feurige und Glühende».

<sup>13</sup> Que la diferencia es más profunda que una meramente terminológica lo pone de manifiesto la propia teoría de los tonos, que *no* subsume el punto de partida del poema épico con el punto de llegada del poema lírico, sino que distingue dos tonos: *heroisch* y *idealisch*, ambos unidades, pero de carácter radicalmente contrapuesto, cf. MARTÍNEZ MARZOA 1998, pp. 57ss..

sotros punto de llegada en la trayectoria) se nota en la diversidad de la nomenclatura: lo propio griego es el «fuego del cielo»; lo extraño moderno es el «calor» o la «bella pasión». Veamos bajo qué luz aparece la trayectoria desde el punto de vista del ser «maestro».

En cuanto tiene lugar una «Bildung» (es decir: «von Homer an»), se conquista lo extraño griego; esto se traduce en que los griegos sean maestros no tanto en el fuego del cielo como en la claridad de la presentación, así como el que nosotros no podamos superarlos en esto, que es lo nuestro propio, siendo precisamente ésta la razón por la que los griegos nos son absolutamente imprescindibles. Establecer con claridad en qué se debate la maestría de cada ámbito comporta poder distinguir bien cuál es el punto de partida de cada trayectoria, es decir, comporta reconocer que lo propio de los griegos no es lo propio de los modernos, con lo cual el principio de imitación de los unos por los otros queda excluido («(sc. daß) wir nicht wohl etwas gleich mit ihnen haben dürfen») y, en cambio, se impone el imperativo de aprender, tanto como lo extraño, lo nuestro propio. Este reconocimiento pone en camino hacia un «poder» legítimo, es decir, hacia la posibilidad de un legítimo proceder artístico moderno. Ni los griegos son inmediatamente maestros en el fuego del cielo ni los modernos lo son de la sobriedad; ahora bien: «das Eigene muß so gut gelernt sein wie das Fremde», por lo que ser maestros en lo extraño, conquistar lo no innato, no agota la problemática de la «Bildung» ni del arte. ¿En qué consiste este más difícil aprender lo propio? En cuanto la «Bildung» tiene lugar, lo propio llega a ser cada vez menos importante (*das eigentliche Nationell wird im Fortschritt der Bildung immer der geringere Vorzug werden*); es decir, con la «Bildung» se «descuida» (*versäumt*) en cada caso lo propio: los griegos descuidan el fuego del cielo por lo mismo que los modernos descuidan la sobriedad. En paralelo a este descuido inherente al que tenga lugar una «Bildung» se articula la noción del «aprender más difícil», que consiste en no sólo procurar la maestría, la conquista (a saber: en y de lo extraño), sino en conseguir un *uso libre* de lo propio; es decir, se trata de no descuidar sin más lo propio, sino de, habiéndolo descuidado en el viaje hacia lo ajeno, «aprenderlo», pues sólo así lo propio puede *ser* realmente<sup>14</sup>, y sólo así el poeta puede lograr la «flexibilidad del espíritu». Esto no hace sino ratificar el que no podamos ni imitar ni añorar a los griegos, lo cual inhibe también de equiparar el «fuego del cielo» con la «bella pasión», pues tal equiparación podría sugerir que nuestra trayectoria va sin más hacia lo propio griego, es decir, podría pensarse que dejando atrás la sobriedad de origen alcanzamos aquello que los griegos dejaron atrás al conquistarla. Sin embargo, al introducir como la verdadera tarea el «libre uso de lo propio», Hölderlin sugiere que la verdadera cercanía a los griegos (no la pseudocercanía clasicista) no puede suceder dejando la «Bildung» como está, sino que ésta debe ser completada, por mor de la pretendida *elasticidad del espíritu*, con el aprendizaje de lo más difícil de aprender: el uso libre de lo propio. No es en lo extraño nuestro don-

<sup>14</sup> Cf. HEIDEGGER 1982a, p. 140: «Das Eigene ‚ist‘ eigen und eigentlich erst und nur in der Aneignung».

de nos acercamos a los griegos, sino en la libertad del libre uso, es decir, en el aprendizaje de la sobriedad<sup>15</sup>, que aprendemos de los griegos precisamente por encontrarla allí como lo extraño<sup>16</sup>. La bella pasión no el fuego del cielo; el fuego del cielo no forma parte de nuestra trayectoria ni como lo propio ni como lo extraño, aunque sí puede tener que ver con el hecho de que nosotros tengamos una trayectoria y que ésta sea precisamente como es.

Cuando Hölderlin dice que Homero se apropió de la «sobriedad junoniana», ésta aparece en el texto acompañada del adjetivo «occidental». ¿Por qué aquello por lo cual Homero funda un «reino del arte» lleva en sí la marca de lo occidental? Convirtiéndose en maestro de la claridad de la presentación, Homero hizo de lo suyo propio un «geringere Vorzug». A partir de la fundación del reino del arte –es decir: en la historia de los géneros poéticos griegos– la claridad de la presentación pasó a constituir no el objeto disputado por la «Bildung», sino el punto de partida de una trayectoria que ya no es la propia griega, sino más bien la hesperia, la lírica, pues aquello que se niega en la trayectoria ya no es lo propio de los griegos, sino lo propio occidental. Dicho en términos de la teoría del cambio de los tonos: el tono *naiv* que en Homero constituía el tono de la «apariencia» es en Píndaro el «tono de fondo» de un *Schein* ideal, mientras que en la tragedia el tono del *Schein* lírico es el propio de la *Bedeutung*, y lo *heroisch*, el punto de partida épico, constituye el tono del *Schein* trágico. En la circularidad del sistema de los géneros el «tono de fondo» del poema épico no vuelve a constituir de nuevo el punto de partida. Esto es solidario de que las descripciones poetológicas de Hölderlin formen un sistema, pero también de que en la observación moderna del arte griego sea necesario tener en cuenta con determinación y sin engaños nuestra trayectoria propia. Hölderlin llama a la sobriedad épica «occidental» por dos razones: por ser lo originario del moderno, y porque su apropiación hizo posible tanto la secuencia lírica-tragedia (y, así, el cierre del círculo), como el establecimiento del ámbito histórico moderno. Queda así sugerida una relación esencial entre la fundación homérica del arte griego y el cierre de Grecia como ámbito histórico, de modo que el logro de Homero –que es a la vez su descuido– es un inicio tanto como la anticipación del final. El perecer de Grecia por mor de sí misma está contenido en el hecho mismo de que ella tenga una *Bildung*: para fundar el reino del arte Homero se distanció de lo suyo innato y, tras el acto de Homero, lo innato no volvió a ser el punto de partida de otro género poético, de ahí que el acto por el cual Grecia llega a ser la que es sea el mismo acto por el cual Grecia perece, es decir, el acto a

<sup>15</sup> HEIDEGGER 1982a, p. 138: «Er (sc. der Dichter) gehört dem Gewesenen zu, dies aber aus der Schwere der Bereitschaft zum Schwersten: das Eigene frei gebrauchen zu lernen, damit in solcher Freiheit sich das Freie und Offene bilde, in dem das Heilige seines Vaterlandes erscheinen kann».

<sup>16</sup> HEIDEGGER 1982a, pp. 112s.: «Das Erfahrenheit im Fremden hat den Dichter erfahrener gemacht für das Eigene»; SZONDI 1970, p. 110: «Die Griechen sind dem hesperischen Dichter *unentbehrlich*, weil er in ihrer Kunst dem eigenen Ursprung als einem Fremden begegnet. So gewinnt er zu dem Eigenen die Distanz, die Freiheit ist»; cf. MARTÍNEZ MARZOA 1992a, p. 106, MARTÍNEZ MARZOA 1990b, pp. 160s..

raíz del cual tras el poema homérico, que representa la trayectoria propia de los griegos, venga el poema lírico, que representa la trayectoria del «nosotros», de la modernidad. El punto de llegada de la primera trayectoria es reinterpretado al convertirse en punto de partida de la otra, por eso podemos aprender de los griegos lo nuestro propio, pues en su trayectoria lo nuestro nos sale al encuentro como lo extraño, es decir, en su sobriedad podemos reconocer nuestra sobriedad, por más que su carácter sea fundamentalmente distinto: la sobriedad usurpada por Homero nace de un exceso de *fuego*, de un exceso de *llama*, de *amor*, de *unidad*, un exceso que se calma y se soporta al sumergirse en la sobriedad, transformándose así en arte<sup>17</sup>. Nosotros, que desde un principio carecemos de llama tanto como de amor y de unidad, somos siempre ya sobrios sin que en ello medie usurpación alguna, es decir, desde el origen y, por tanto, de otra manera. Nuestra sobriedad no tiene que ver inmediatamente con la fundación del arte; tal vez por eso causa dolor y se suele huir de ella. En la ya citada carta a Neuffer del 12 de Noviembre de 1798 escribe Hölderlin: «ich fürchte, das warme Leben in mir zu erkälten an der eiskalten Geschichte des Tags». La «eiskalten Geschichte des Tags» es la sobriedad no asumida, la realidad cotidiana de la que Hölderlin hace abstracción precisamente porque aún sufre en ella<sup>18</sup>. En la carta a Böhlendorff de 1801 el imperativo de asumir la sobriedad original es inequívoco, de ahí que a propósito del drama de éste último Hölderlin destaque no sólo el calor y la precisión, sino el auténtico saber conducirse y permanecer en lo propio occidental en relación a un asunto tan fundamental para el propio Hölderlin como es la presentación de la muerte en el poema: nosotros, modernos, carecemos de legitimidad para presentar la muerte sensiblemente, según el destino antiguo, pues nuestro origen es la separación y la soledad<sup>19</sup>; sin embargo, tal vez el verdadero haber sufrido en ello sea el

<sup>17</sup> Sobre la condición de amante de Homero en las primeras poesías de Hölderlin, precisamente en el sentido que aquí le estamos dando, a saber: como exponente de la pertenencia inicial griega al *páthos* sagrado, cf. SCHADEWALDT 1949, p. 700: «Wir stehen wieder vor dem Bild Homers, wie Hölderlin es in der Hymne sieht. Der Liebende, der Trunkene! [...] Liebe als den lebendigen Inbegriff des Einigen und Einigenden der Natur [...] «Trunkenheit», wie stets bei Hölderlin, Begeisterung, Ergriffensein, Erfülltheit, inneres Feuer meint, wie der Wein es gibt. Das eben ist das innere Wesen der Griechen, wie Hölderlin es durchweg sieht von hier in der Frühzeit bis zu jenem Brief an C. von Böhlendorff vom 4. Dezember 1801. [...] Homer «liebte», sein Herz «umfaßte» alle Polaritäten, das Größte wie das Kleinste, Höchste wie Tiefste, das Ganze der Welt. Leibe als Inbegriff der aneignende Hingabe: wird man behaupten wollen, Homer habe – in diesem Sinne – *nicht* «geliebt»?». Cf. SZONDI 1970, pp. 55ss., sobre el cisne como imagen del amor-sobriedad griego en el poema *Hälfte des Lebens*.

<sup>18</sup> Sobre la autocrítica de Hölderlin como puente hacia la concepción del cambio de los tonos en el poema, cf. SZONDI 1970, p. 127.

<sup>19</sup> StA, p. 456: «Denn das ist das Tragische bei uns: daß wir ganz stille in irgendeinem Behälter eingepackt vom Reiche der Lebendigen hinweggehn, nicht daß wir in Flammen verzehrt die Flamme büßen, die wir nicht zu bändigen vermochten». En otras palabras: para nosotros la palabra fáctica a la que Hölderlin se refiere en las notas a «Antígona» no es posible; lo cual quiere decir que la «tragedia», el destino desarraigante, el regreso a las llamas, es el destino propiamente grie-

primer paso para que, superando el lamento elegíaco, la canción de la vida suene divinamente, es decir, el paso que sabe que sólo en la tristeza aparece lo más gozoso; que sólo del peligro puede venir lo salvador. Quien no se hace cargo del carácter de la «Bildung», quien no sabe que lo nuestro propio diverge de lo propio de los antiguos, no está en condiciones de asumir la tarea «más difícil» ni, por tanto, de tener un destino. Hölderlin plantea en la carta a Böhlendorff la más seria pregunta, la pregunta por quiénes somos «nosotros». El imperativo de aprender lo más difícil conecta, en cuanto una fenomenología de lo propio, con la posibilidad de una hermenéutica de lo extraño, pues sólo el poeta que soporta sin llanto la irrecuperabilidad de la Grecia antigua es capaz de no huir de lo constitutivo, sino de reconocerlo libremente y asumirlo sin tristeza<sup>20</sup>, pues sólo aquello que es reconocido, sólo eso puede ser desligado; asumirlo es, pues, el único modo de darle forma, de tomar con consciencia una trayectoria determinada, colocar bien los tonos y no dejar que el «Bildungstrieb» actúe ciegamente<sup>21</sup>; sólo así podemos volver sin sufrimiento al lugar de donde partimos, y sólo así puede sonar de nuevo el canto<sup>22</sup>. El camino a Grecia no conduce a ésta como principio, sino a la distancia Grecia-Modernidad, es decir, el sentido del viaje a Grecia es el retorno, cuando permanecemos sin sufrimiento en la separación y el aislamiento propios. En el retorno es posible determinar el carácter de la relación entre Hélade y Hesperia<sup>23</sup>:

meinst du  
 es solle gehen,  
 wie damals? Nemlich sie wollten stiften  
 ein Reich der Kunst. Dabei ward aber  
 das Vaterländische von ihnen  
 versäümet und erbärmlich gieng

---

go, de donde se sigue la inviabilidad de una «tragedia moderna»; cf. ALLEMANN 1956, pp. 33ss., MARTÍNEZ MARZOA 1992a, pp. 122s., LEYTE 2004, pp. 730s..

<sup>20</sup> El imperativo de soportar la tristeza tiene un significado tanto poetológico como histórico: soportar la tristeza es tanto asumir la modernidad (alienabilidad de los contenidos, individualidad original, neutralidad de la cosa, falta del dios, etc.) como superar lo elegíaco; sólo para los que han sufrido y soportado (para los que han sido capaces de dar con un destino) se abre lo más gozoso, y precisamente en cuanto la *posibilidad por-venir*.

<sup>21</sup> En el borrador «Gesichtspunct aus dem wir das Altertum anzusehen haben» (FHA 14/92) Hölderlin escribe: «Es ist nemlich ein Unterschied ob jener Bildungstrieb blind wirkt, oder mit Bewußtseyn, ob er weiß woraus er hervorgieng und wohin er strebt»; cf. SZONDI 1970, p. 129: «Doch was Hölderlin erkennt, ist nicht die Notwendigkeit, die Richtung zu ändern, sondern daß es nicht genügt, in einer Richtung zu gehen. Wer ankommen will, darf, was er von Hause aus ist, gilt es auch, dem Haus zu entrinnen, nicht verleugnen: gerade um der Ankunft willen darf der Ursprung nicht vergessen werden».

<sup>22</sup> Hölderlin acaba así la carta a Böhlendorff del 2 de diciembre de 1802 (StA 6/464): «ich denke, daß die Dichter bis auf unsere Zeit nicht kommentieren werden, sondern daß die Sangart überhaupt wird einen andern Charakter nehmen, und daß wir darum nicht aufkommen, weil wir, seit den Griechen, wieder anfangen, vaterländisch und natürlich, eigentlich originell zu singen».

<sup>23</sup> SZONDI 1970, pp. 160ss..

das Griechenland, das schönste, zu Grunde.  
Wohl hat es andere  
Bewandtniß jezt.

Si cabe hablar de un retorno griego a lo suyo propio, éste no puede ser sino lo mismo que cierre de Grecia como acontecimiento; así, la imposibilidad de que el tono de la apariencia de la tragedia sea otra vez significación no es sino la propia completud de la secuencia *épos-mélos*-tragedia. Tal vez en nuestro caso suceda lo contrario, tal vez el retorno a lo natal no cierre un mundo, sino que, tal vez, pueda llegar a abrirlo, abrir el mundo en el que la otra «Bewandtniß» es asumida, asunción que tal vez permita cierta distancia en la noche de los dioses huidos, es decir, en la sobriedad y el aislamiento, una cierta distancia que no sólo hace posible que la noche sea noche sagrada, sino que permite que la firme letra sea custodiada<sup>24</sup>.

Es evidente que no podemos abordar aquí la problemática que conduce desde la carta a Böhlendorff de 1801 a las notas a las traducciones de Sófocles y Píndaro; ni mucho menos profundizar en la sugerida idea de que con Hölderlin adviene un momento en la modernidad en el cual se toma contacto con Grecia como «origen» en un sentido no trivial. Retomaremos en cambio el problema del movi-

<sup>24</sup> Cf. SCHADEWALDT 1956a, p. 664: «Ja, zum Verwalter alter heiliger Überlieferungen und zum Deuter des Altgesagten wird auf dieser Stufe (sc. in seinen späten Vaterländischen Gesängen) in ihm wieder der Dichter: “Der Vater aber liebt, / Der über allen waltet, / Am meisten, daß gepflegt werde / Der feste Buchstab, und bestehendes gut / Gedeutet. Dem folgt deutscher Gesang”. In diesem Sinne erscheint es irgendwie als unausweichlich, daß Hölderlin schließlich zum reiner Deuter, ‘Interpreten’, Übersetzer geworden ist». La distancia interna de la que hablamos es ésa por la cual la fenomenología de lo propio conduce y es lo mismo que la hermenéutica de los textos griegos: la cosa del pensar moderno es la cosa total, es decir, el uno-todo como lo único que es (como *el* sujeto); como pensador Hölderlin está dentro del proyecto del pensar moderno, pero su radical condición de pensador en ese proyecto es la razón por la cual Hölderlin es ante todo poeta, y ante todo poeta dialogante con los textos griegos. Esto es así porque el cuestionamiento de la raíz misma del proyecto del pensar moderno no fue nunca la base de nada, sino el auténtico problema sin solución que Hölderlin acaba asumiendo como lo que fenomenológicamente sale al encuentro al examinar los presupuestos del pensar moderno. Mantenerse en la no solución del problema (que es el mismo por el cual Hesperia remite, digamos, imposiblemente a Grecia) es la posibilidad de mantenerse lo máximamente fuera de Hesperia, en la propia distancia que desde ella remite a Grecia sin, sin embargo, permitir pensar en ningún caso la recuperabilidad o la trivial cercanía de lo griego. El rechazo categórico de cualquier trivial recuperación de lo griego y, así, el imperativo de tomarse en serio lo griego, nace de la conciencia de su insuperable distancia, que es a la vez la razón de nuestra radical dependencia de Grecia. El Hölderlin que ha llegado a estar, precisamente por la tematización de lo suyo propio, no sin más en lo suyo propio, sino en la pura distancia (en la pura mediatez, a la vez lo único «común») frente a lo griego derivada del haber problematizado al máximo lo moderno es el Hölderlin que encuentra lo, por así decir, lo nuevo divino, en la interpretación y traducción de Sófocles y Píndaro, cuyas palabras son palabra que viene, es decir, letra sagrada. Quizás por esto escribe una vez HEIDEGGER 2000, p. 56: «Nötig ist in der jetzigen Weltnot: weniger Philosophie, aber mehr Achtsamkeit des Denkens; weniger Literatur, aber mehr Pflege des Buchstabens».

miento o tránsito del poema épico desde lo que podríamos llamar su primario carácter fenomenológico.

En el paso por el que Homero conquista la sobriedad, Zeus destrona a su padre Crono. La ambigüedad contenida en este paso está en la raíz no sólo de que la presencia de la cosa en el decir homérico albergue la presencia del dios –es decir: lo desarraigante, lo no-presentable, lo oculto–, sino también del hecho de que la propia figura del dios sea el exponente de la sobriedad por lo mismo que él es el «fuego del cielo». Aclaremos esto. El poema épico dice las brillantes figuras celestes en la misma medida en que no-dice su lado oscuro<sup>25</sup>, un no-decir, sin embargo, al que pertenece que en el decir el reino de Zeus, y en ninguna otra parte que en él, no-esté la oscuridad de lo divino antecedente; aquí radica la sobriedad homérica, así como la primariedad de su decir, su consecuencia con el carácter siempre ya preterido del ser de la cosa. El ser de la cosa funda el sentido de la cosa tanto como el no-reinado de Crono funda el sentido del reinado de Zeus, y ambos fundan sentido precisamente en tanto que quedan excluidos del *carácter artístico* del poema. Esta escisión es solidaria del desdoblamiento «formal» de, por un lado, un conjunto de cuestiones siempre ya supuestas que sólo oblicuamente suenan en el poema y, por otro, la claridad de la presentación óptica que constituye la apariencia del poema épico. La no-referencia al ámbito de lo divino antecedente forma parte de la consecuencia homérica con el carácter de abismo que el ser mismo es, es decir, con la no onticidad del ser. Tal vez esta misma observación fenomenológica esté detrás no sólo de la razón por la que Zeus es quien mantiene oculto a Crono, sino de por qué el cantor debe guardar con pudor la diferencia de inmortales y mortales, pues si el ser es abismo, nada, entonces no hay ni referencia positiva a lo divino (de ahí que éste tenga un lado oscuro) ni afirmación plena del ser mortal, pues tanto lo uno como lo otro son, en el fondo, permanecer oculto y substraerse. Por eso el «fuego del cielo» funda la sobriedad aniquilando: el golpe de Apolo y el rayo de Zeus, nombres ambos del «*páthos* sagrado» originario de los griegos, exhiben el fondo del poema homérico en su pleno carácter, es decir, el fondo de ruptura, diferencia y aniquilación que deja ser las claras formas de su apariencia. Si a nivel del desdoblamiento «formal» la oscuridad de lo divino antecedente pertenece al plano de las cuestiones nunca dichas en el poema, si esto es a su vez lo mismo que el ocultarse la ruptura del «fuego del cielo» en la sobria apariencia del poema épico; si, por otra parte, la no-presencia de lo no-dicho permite decir en su consistencia propia la pluralidad óptica, si hemos conectado todo esto, tal vez no sea del todo arbitrario decir que lo originalmente propio de los griegos, el destructor «fuego del cielo» –Zeus puro–, es lo que algunos dicentes especiales de la Grecia arcaica mencionaron huidizamente con palabras como *phýsis*, *pólemos*, *nómos*, *aión*, *lógos* o *aletheie*. Puesto que la *phýsis* ama el ocul-

<sup>25</sup> SCHADEWALDT 1966, p. 119: «Auch das olympische Lichtreich ist über gefährvollen Tiefen errichtet, und es hat seine Hintergründe. In der Wesensform des Vergangenen, Nicht-mehr-Wirklichen und doch Wieder-Möglichen streift ein Anflug schmerzlicher Tragik auch das aller Schwere enthobene Dasein der Himmlischen».

tamiento y la *aletheie* comparece escapándose, es decir, remitiendo de ella misma a la presencia de las cosas, la *dóxa*, lo que hemos dicho acerca del «fondo» que substrayéndose da sentido a la «apariencia» del poema muestra ahora su relevancia fenomenológica. Por eso la presencia del dios, insoportable en su pureza, no es sino el rayo celeste que, precipitándose sobre la tierra, instaura la separación entre los dioses y los hombres, es decir, pone en camino hacia la sobriedad que consiste en custodiar la diferencia.

Hemos seguido la conexión hölderliniana del reino olímpico de Zeus con el «fuego del cielo», así como la conexión del carácter dual de Zeus mismo con eso que a través del análisis «formal» del poema describimos como el plano de lo no-dicho pero siempre ya supuesto, de manera que lo apuntado leyendo a Hölderlin no sólo ha dado profundidad a lo visto por la vía de los estudios estructurales contemporáneos nuestros, sino que ha aclarado por qué el modo en que aquí hemos tomado el texto de la *Ilíada* sólo resulta plenamente comprensible desde la pregunta por cómo podría tener lugar una legítima referencia *moderna* a la Grecia antigua. Asimismo, a lo largo de nuestra exposición hemos visto cómo la *Ilíada* empieza planteando la cuestión de reconocer lo ausente precisamente en su carácter de ausente, cuestión que era llevada ante Zeus, y precisamente vía Tetis. La tarea de delimitar el reino de Zeus era una con la tarea de reconocer la figura que, marcada desde siempre por la muerte, aparecía para desaparecer, recordando con su desaparición la negación y el rechazo en el que consiste la comparecencia de lo «común». Ahora comprendemos de dónde brota la dificultad de su figura: se trata del mismo carácter difícil, infrecuente y excepcional del propio canto, que, por lo mismo que hace de Aquiles el centro ausente del poema, articula una estructura que a nivel de «contenido» tanto como de «forma» no-presenta aquello que rehúsa ser presentado. Para esto era necesario que el permanecer oculto, ocultándose, dejase aparecer en el primer plano las cosas, de ahí que los intentos de rebasar la referencia más allá del plano óptico tropezasen con el lado terrible del dios, pues Zeus solo, puro, es muerte. Zeus impone sobriedad por lo mismo que su signo es el «fuego del cielo», es decir: por lo mismo que la excesiva cercanía a lo divino se purga en escisión y desarraigo.

Quizás sea interesante releer ahora sin interrupción los dos fragmentos de Hölderlin sobre Aquiles a los que nos hemos referido tantas veces a lo largo de este trabajo (FHA 14/78).

## (I)

Mich freut es daß du von Achill sprachst. Er ist mein Leibling unter den Helden, so stark und zart, die gelungenste, und vergänglichste Blüthe der Heroenwelt, »so für kurze Zeit geboren« nach Homer, eben weil er so schön ist. Ich möchte auch fast denken, der alte Poët lass' ihn nur darum so wenig in Handlung erscheinen, und lasse die andern lärmern, indeß sein Held im Zelte sitzt, um ihn so wenig, wie möglich unter dem Getümmel vor Troja zu profanieren. Von Ulyß konnte er Sachen genug beschreiben. Dieser ist ein Sak



voll Scheidemünze, wo man lange zu zählen hat, mit dem Gold ist man viel bälde fertig.

(II)

Aber am meisten lieb' ich und bewundere den Dichter aller Dichter um seines Achilles willen. Es ist einzig, mit welcher Liebe und welchem Geiste er diesen Charakter durchschaut und gehalten und gehoben hat. Nimm die alten Herrn Agamemnon und Ulysses und Nestor mit ihrer Weisheit und Thorheit, nimm den Lärmer Diomed, den blindtobenden Ajax, und halte sie gegen den genialischen, allgewaltigen, melancholischzärtlichen Göttersohn, den Achill, gegen dieses *enfant gaté* der Natur, und wie der Dichter ihn, den Jüngling voll Löwenkraft und Geist und Anmuth, in die Mitte gestellt hat zwischen Altklugheit und Rohheit und du wirst ein Wunder der Kunst in Achilles Charakter finden. Im schönsten Kontraste stehet der Jüngling mit Hector, dem edeln treuen frommen Manne, der so ganz aus Pflicht und feinem Gewissen Held ist, da der andre alles aus reicher schöner Natur ist. Sie sind sich eben so entgegengesetzt, als sie verwandt sind und eben dadurch wird es um so tragischer, wenn Achill am Ende als Todtfeind des Hector auftritt. Der freundliche Partroklus gesellt sich lieblich zu Achill und schickt sich so recht zu dem Trozigen.

Man siehet auch wohl, wie hoch Homer den Helden seines Herzens achtete. Man hat sich oft gewundert, warum Homer, der doch den Zorn des Achill besingen wolle ihn fast gar nicht erscheinen lasse. Er wollte den Götterjüngling nicht profaniren in dem Getümmel vor Troja. Der Idealische durfte nicht alltäglich erscheinen. Und er konnt' ihn wirklich nicht herrlicher und zärtlicher besingen, als dadurch, daß er ihn zurücktreten läßt (weil sich der Jüngling in seiner genialischen Natur vom rangstolzen Agamemnon, als ein Unendlicher unendlich belaidiget fühlt) so daß jeder Verlust der Griechen, von dem Tag an wo man den Einzigen im Heere vermißt, an seine Überlegenheit über die ganze prächtige Menge der Herren und Diener mahnt, und die seltenen Momente, wo der Dichter ihn vor uns erscheinen läßt, durch seine Abwesenheit nur desto mehr ins Licht gesetzt werden. Diese sind dann auch mit wunderbarer Kraft gezeichnet und der Jüngling tritt wechselsweise, klagend und rächend, unaussprechlichrührend, und dann wieder furchtbar so lange nacheinander auf, bis am Ende, nachdem sein Leiden und sein Grimm aufs höchste gestiegen sind, nach fürchterlichem Ausbruch das Gewitter austobt, und der Göttersohn, kurz vor seinem Tode, den es vorausweiß, sich mit allem, so gar mit dem alten Vater Priamus aussöhnt.

Diese letzte Scene is himmlisch nach allem, was vorhergegangen war.



## A modo de conclusión

Procedemos a revisar ciertas partes del tramo que en efecto hemos recorrido con la pretensión de, bajo ciertas exigencias, mantenernos cerca de una sola cosa, apuntando problemas y continuando discusiones a través de los cuales fuese posible abrir un espacio hermenéutico para leer la *Ilíada*, si bien él mismo, en cuanto tramo recorrido, se ha mostrado como esencialmente inconcluso y fragmentario.

Desde una Introducción cuyo objetivo era poner de manifiesto la distancia de la situación lingüística griega a través de ciertas consideraciones en torno a cómo dice Homero la «vida del hombre» (distancia que problematizaba en el propio trabajo con el texto el uso acrítico de categorías que para nosotros han devenido obvias), procedimos a observar la estructura de la *Ilíada* desde los –para nosotros– distintos planos de su realización. En primer lugar (apartado 1.1) vimos que el esquema rítmico del *épos* consistía en la repetición de un único metro (el dáctilo) constituyendo siempre un mismo modelo de período (el hexámetro dactílico cataléctico), es decir, vimos que el principio de construcción rítmica épico era «según metro» y «estíquico», esto es: no formaba estrofas. El fenómeno de la producción de variaciones sobre una base siempre la misma nos salía también al encuentro analizando el carácter de la presentación de los contenidos del poema (apartado 1.2), en la que profundizamos a través de ciertas observaciones sobre la presencia de epítetos, escenas típicas, comparaciones y símiles en los que cristalizaba la capacidad específicamente griega de decir la irreductibilidad de cada cosa; aludimos también a las repeticiones, paralelismos, inversiones y simetrías que cruzan y atan la *Ilíada*, donde apareció incluso el adjetivo «fractal» para describir la construcción del poema sobre ciertos modelos que se repiten a distintas escalas. Por otro lado, tanto el ritmo como el modo de la presentación motivaron una referencia a la larga tradición de composición poética oral que con Homero quedaba superada (en el sentido del alemán «aufgehoben») en la composición de un gran poema unitario fijado por escrito aproximadamente en la segunda mitad del siglo octavo. Las características estructurales del poema hacían sospechar la imposibilidad de una composición totalmente oral y, en este sentido, de planteamiento unitario era solidario el empleo de la escritura, pero no de cualquier sistema de escritura. La observación decisiva (no histórico-genética, sino sincrónico-estructural) residía en todo caso en que el surgimiento del principio alfabético al comienzo de lo que llamamos «Grecia» conecta internamente con la aparición del, en cierto modo, nuevo género poético con el que se pone en marcha la historia del decir relevante griego, un género enraizado en la llamada *oral poetry*, pero inexplicable exclusivamente desde ella. Planteamiento unitario era lo mismo que presencia de una determinada estructura, estructura susceptible de ser analizada en términos de la «sola acción» tema del poema (apartado 1.3). El suceso-cólera mostraba cierto carácter de *interrupción*, *inversión* o *dislocación* de la marcha de la empresa tal y como hasta el momento tenía lugar, de modo que la observación

del planteamiento de la estructura de la trama conectaba con la constatación fenomenológica referente a la posibilidad de relevancia del horizonte global a raíz de la distancia y la pérdida, un horizonte que en la *Ilíada* suena o se nota en tanto que «tono de fondo» de un decir cuya «apariencia» es exclusivamente óptica. En la medida en que de lo fundacional de la *Ilíada* respecto a la tradición oral (de la que, sin embargo, sólo podíamos aventurar reconstrucciones) era sintomática la presencia de una estructura que constituye la tarea del poema (siendo la estructura tal que a través de ella el ámbito dado por supuesto aparece de algún modo), adquiriría legitimidad la interpretación de que tal vez lo nuevo en la *Ilíada* no sea otra cosa que la pretensión de comparecencia de lo «común» dejado atrás, algo que conecta con una interpretación de la dinámica de los géneros poéticos griegos como despliegue de la problematicidad de que tenga lugar un decir excelente. En este contexto quedó también sugerida la conexión de esta novedosa pretensión con fenómenos igualmente fundantes tales como el despegue de *pólis*, la comunidad cuya aparente debilidad resulta ser su fuerza, y el principio alfabético, esto es, la relevancia de lo que la lingüística contemporánea llama «lengua». Asimismo, el tema del poema lo analizamos en tres pasos: a) la cólera de Aquiles tenía carácter de distancia interna; b) la distancia interna era la posibilidad de comparecencia del horizonte global; y c) ambos no eran sino la otra cara de que tenga lugar el decir excelente que los griegos llamaban sencillamente la palabra, *épos*. Con él podemos decir que empieza el autocuestionamiento y la autoproblematización que definen «Grecia» como la «historia» en el sentido de «el acontecimiento».

El capítulo II empezaba leyendo el preludeo del canto primero de la *Ilíada*; queríamos ver en detalle cómo el poema presentaba y a la vez rompía con la situación que él mismo daba por supuesta: hacia el final de una guerra de diez años, el mejor de los aqueos y su representante disputan por su parte del botín a raíz de una necesaria reconciliación con lo divino; conducidos a la inevitable tesitura de que uno se quede sin parte, Aquiles aparece en el relato precisamente como el que desaparece; sobre esta inicial distancia se edifica la trama del poema. Decíamos que el carácter de la distancia era global por cuanto Aquiles quedaba al margen tanto de la reunión como del combate, es decir, se apartaba de los ámbitos donde el hombre es reconocido. Precisamente en cuanto figura de la ausencia Aquiles será la condición indispensable para el éxito de la empresa común: sólo si soportan la cólera de Aquiles pueden los aqueos tomar Troya. En el apartado 2.2 vimos cómo la cólera se constituía en el canto primero como una cierta distancia capaz de articular una visión especial. Lo especial de la visión conectaba con la globalidad que en el apartado anterior constatamos a propósito del visionario Calcante; sin embargo, mientras que aportar cierto saber global es el papel propio de Calcante en esa empresa, el decisivo saber de Aquiles (que aparecía en el relato como el saber de la propia muerte) sale a la luz sólo por cuanto rompe con su papel inicial. A través de la ruptura de Aquiles con la comunidad el poeta hace relevante el no-ser por cuya asunción el héroe es héroe. En este sentido adelantábamos que el bastidor de la comunidad heroica sirve en el poema para escenificar la auténtica apuesta del héroe: Odiseo, Néstor, Agamenón y los demás representan el saber

cotidiano que no comprende a Aquiles. Adelantamos también que la contradicción de su distancia consistía en que la reapropiación de sí se producía a costa de la pérdida del punto de partida: Aquiles al final se queda solo. La soledad no puede sin embargo consumarse: con Patroclo muere Aquiles mismo. En el apartado 2.3 expusimos que la ausencia de Aquiles se manifestaba como la tarea de poner límites al reinado de Zeus, que a través del poder de Tetis se veía obligado a asumir él mismo el reconocimiento de la ausencia. La dualidad entre Aquiles y la comunidad era la dualidad entre Zeus y los demás dioses; ambos son en el poema las figuras de lo más difícil: la distancia interna. Terminamos el capítulo II esbozando una interpretación de la *prueba* del ejército aqueo en el canto segundo: la problematización de la consistencia interna de la masa del ejército conectaba con el recurso narrativo de la «retardación», según el cual la meta inicialmente establecida es puesta en cuestión mediante la irrupción del ὑπέρμωρα que, finalmente, un dios impide. A través de tal cuestionamiento la masa es descubierta en su verdad, apareciendo así la apuesta por la confrontación como viniendo de parte de lo anticotidiano del héroe. A su vez, el ensombrecimiento de la figura de Agamemón mediante el fracaso de la prueba abría el camino hacia la penuria que pone a los aqueos en situación de reconocer la extraña fuerza de Aquiles.

En el capítulo III se retomaba la observación del plan de la trama de la *Ilíada* describiendo, primero, cómo el poeta consigue hacer presente a Aquiles en su ausencia mediante ciertas intermitentes *señales de memoria*, señales entre las que se podría contar el propio canto noveno que, mostrándonos a Aquiles a solas con lo suyo, constituía tanto una visión del carácter profundo de la cólera como un adelanto de la imposibilidad de mantenerse a ultranza en ella (cf. el paradigma de Meleagro y la confusión que provoca Fénix). Tras la exégesis de ciertos aspectos del canto en cuanto apertura del fondo de Aquiles —cierta percepción de un «lo mismo» que no es nada, cierto imposible querer nada—, avanzamos hacia el problema del cruce de los dos arcos que realizan la estructura de la acción: el gran arco de la cólera de Aquiles se bifurcaba él mismo de tal modo (cf. envío de Patroclo en 11) que con ello se sella la «catástrofe», es decir, el punto de reunión de todo el poema (canto 16). Ello tuvo la figura de la muerte, es decir, la tarea poética de presentar la no onticidad —vinculada con Aquiles ya desde la intervención de Atena— tenía que resolverse finalmente en finitud, retorno al propio límite. Con la muerte de Patroclo la cólera se cumplía tanto como se rompía, pudiendo comparecer en la ruptura aquello que no comparece en absoluto, pues sólo como insolencia-que-se-rompe, como medida-que-se-purga, podía tener lugar una referencia a lo siempre ya supuesto. En el carácter interno de la muerte profunda el poema haciendo que Aquiles pierda por cuenta propia aquello que le era más querido, y tal vez por eso de que sólo al perderlo nos damos cuenta de ello, por más que la irrecuperabilidad no tenga vuelta atrás. Nos aproximamos también a la técnica del descubrimiento progresivo del plan del poema mediante ciertas predicciones divinas que hasta el canto 15 anudaban los elementos de la trama, así como al ambiguo papel de Zeus respecto al plan.

El capítulo IV empezaba exponiendo algunas de las constataciones de lo que suele llamarse un análisis narratológico de las voces del poema: observamos que en la presentación de la historia de la *Ilíada* se daban dos situaciones narrativas básicas: el texto del narrador y el texto de las figuras. Éste último ofrecía un rasgo peculiar, pues las figuras podían ponerse ellas mismas a contar otras historias, con lo cual nos introducimos en el problema de las incrustaciones narrativas, entre las cuales destacábamos varios tipos: 1. incrustaciones de narrativas secundarias con función paradigmática en los discursos de las figuras (parahistorias); 2. incrustaciones de narrativas secundarias con función llave, es decir, historias con una referencia al «fuera» del poema (las llamamos metahistorias); 3. incrustaciones de historias secundarias en discursos de figuras de tal modo que el incumplimiento de la historia se hacía relevante (alusiones y referencias oscuras); 4. incrustaciones de digresiones en el texto del narrador que podían conectar con el «fuera» del poema. En relación a estas últimas aludimos a la écfrasis del tapiz de Helena como un preludio de la gran écfrasis del escudo de Aquiles, cuyo primer análisis en el apartado 4.2.2 nos condujo a diversas aclaraciones en torno a la aplicabilidad de nuestra categoría moderna «arte» en relación a la Grecia arcaica y clásica. Mediante el análisis nos vimos reconducidos al problema de un decir o saber global (que ya aparecía en el «canta, diosa» del proemio), cuya viabilidad relacionamos con la necesaria ambigüedad de la *mimesis* en tanto que hacer aparecer que a la vez no hace aparecer. La exhibición de la ambigüedad del producir de Hefesto, el artista entre los dioses, tenía que ver con la necesaria restricción al decir (o hacer o saber-hacer) que no dice ni hace nada determinado, sino que se ocupa de algo que no es ente alguno; sólo por la ambigüedad en la cual el poeta sitúa el saber de Hefesto (y, por el mecanismo refractante de la écfrasis, también del cantor) puede ser viable de algún problemático modo un saber de todo, o mejor: un saber cuyo no-tema es precisamente lo ontológico. Cerramos el capítulo aclarando en qué sentido nos habíamos servido del teclado conceptual de la narratología, viendo que su legitimidad tenía que ser en todo caso hermenéutica, es decir, no tenía sentido discutir en abstracto de narratología, sí en cambio ponerla en práctica en un trabajo de lectura que más que ratificar nuestras herramientas conceptuales las pusiese una y otra vez en tela de juicio.

Con lo dicho en el capítulo V pretendíamos mostrar la potencia de los mecanismos distanciantes (introducidos en el apartado 4.1) para articular un decir poético en atención al problema de la estructura dual del poema, señalando su posible función mediadora entre el fondo no-dicho y la apariencia temática sobre la que recaía el foco de la atención *naiv*. Anotamos la viabilidad de estos mecanismos para mostrar-sin-decir cuestiones que ya no eran de cosas mediante una esquemática introducción a la presencia de tales mecanismos en la construcción del diálogo platónico, donde la potencia de recursos distanciantes como el símil, la incrustación o la ubicación en el pasado eran utilizados en beneficio de la articulación de un decir que es a la vez un decir ontológico.

En el capítulo VI completamos la interpretación «formal» de la écfrasis como *puesta en abismo* del poema con una lectura de los «contenidos», con todas

las matizaciones respecto a esta escisión que introducimos en el apartado 4.4. Como ocurre con los símiles, el mecanismo narrativo de la écfrasis detiene la marcha de la acción para presentar elaboradamente una determinada imagen. En este caso el carácter determinado de la imagen se disuelve, pues, ya desde el comienzo, el poeta describe a Hefesto «haciendo» los astros en el cielo, el mar y la tierra, dos ciudades de mortales, la sucesión de los tiempos, el trabajo y el descanso, el cuidado de los animales, el paisaje vacío, y, al final de todo ello, el tiempo pleno de la fiesta. Se trata, pues, de una pintura del mundo como mundo, la cual es posible desde la distancia liberada del artista entre los dioses que, sin embargo, no es otra que la distancia del poeta, razón por la cual decíamos que en la écfrasis del escudo de Aquiles Homero se creaba una especie de *alter ego* en la figura del artista divino, siendo la ocasión de ambas cosas no otra que la aceptación de la muerte por parte del héroe que antes y de otro modo se hunde en el abismo. Esencial al modo de presentación de los contenidos era tanto la mirada destrivualizante del artista, como también la contemplación del mundo ordenado según la ley de la contraposición dual, de modo que en cada opuesto estaba presente a la vez el todo.

Con el capítulo VII continuamos la interpretación de la écfrasis abordando la cuestión de por qué el héroe de la negatividad porta sobre sí un escudo cuya descripción no es sino una visión del mundo a secas. La visión en la écfrasis del mundo como mundo (podríamos decir: de la vida pura) conectaba con la posición estructural de la écfrasis en el poema (el carácter de vacío del punto de inflexión en la trama, la suspensión en la catástrofe), que hacía del propio mecanismo narrativo de la écfrasis un momento en el cual el poema se creaba algo así como una inversión especular de sí mismo. En qué sentido la descripción de las cosas sobre el escudo no era sino el otro lado de la situación poética de la narrativa principal lo explicamos dando un rodeo que nos ayudase a comprender en qué sentido la visión de la *muerte pura* de Aquiles era lo mismo que la visión de la *vida pura* en el escudo, o cómo la figura de la ausencia, puesta ante un espejo, no es sino la presencia del mundo como mundo. El rodeo nos condujo a la cuestión de la presentación oblicua del origen de la empresa en marcha, presentación en la que intervenía la voluntad de iluminar indirectamente el problema de que algo tan grave como la belleza llegue a hacerse relevante, así como el que esta cuestión tan grave, la belleza, sea el sentido de la guerra, eso que mantiene a los aqueos en la llanura ante Troya. Esto lo vimos interpretando el movimiento del canto tercero, que de algún modo actualizaba o revivía el origen del desarraigo de Helena, así como a través de alusiones al decir de Safo y de Platón, con las cuales tratamos de profundizar en una fenomenología de *éros* y la belleza. Entonces observamos que la condición de amante estaba en íntima conexión con la condición de dicente excelente, que precisamente por el desarraigo –que *éros* rompía con la presencia cotidiana de las cosas hacia la no onticidad lo vimos a propósito de la destrivualización de la belleza de Helena en la *Ilíada* y en el fragmento 16 de Safo– era el capaz de percibir la belleza de las cosas, lo cual no era sino su capacidad de nombrar los dioses, es decir, de hacer aparecer cada cosa en su irreductibilidad, y pre-

cisamente esto, el decir los dioses, tenía como reverso formal un decir en espejos, en refracciones distanciantes, pues la adecuada relación con la belleza (y esto lo vimos también a propósito de la figura de Hefesto) estaba mediada por una distancia, una carencia y un desarraigo. Habiendo profundizado así en la cuestión de la distancia pasamos a esbozar un intento de respuesta a nuestra pregunta inicial por la relación del héroe con su escudo diciendo que Aquiles, la figura de la cólera, la negatividad y la muerte, era a la vez pura afirmación, pues los separados de la vida, el artista y el héroe, eran los capaces de mostrar aquello que en el tranquilo vivir la vida queda atrás.

En el capítulo VIII continuamos la aproximación al texto de la *Ilíada* insistiendo en que: retornando de la puesta en cuestión de la marcha de la empresa común, la reaparición de Aquiles en el primer plano del poema, mediada por la muerte de Patroclo, era idéntica con la ascunción, ya no puramente nominal, de la muerte pronta. La ausencia sigue siendo lo propio de Aquiles, que desde aquí avanza hacia la muerte con los ojos abiertos, mostrando que hacerse cargo del no-ser (la muerte) es condición para hacerse cargo del ser (la vida que brillaba en el escudo), por más que la experiencia del no-ser tenga de todos modos que consistir en no-experiencia: la ausencia de Aquiles no podía sino aparecer en el primer plano del poema como pura destrucción y pura tristeza. A su vez, el camino de destrucción sellaba las cuestiones siempre ya supuestas que desde el inicio gravitaban sobre el poema como sombras: matando a Héctor, Aquiles conquista tanto su propia muerte como la caída de Troya. Desde estas dos muertes surge la perspectiva capaz de soportar el dolor y ver en equilibrio los opuestos, algo que complementábamos con la lectura de ciertos tramos de la octava oda ístmica de Píndaro.

En el capítulo IX ubicamos provisionalmente la terminología hölderliniana aparecida hasta el momento para completar la descripción de la dualidad de planos cuya unidad constituye la estructura de la *Ilíada*. Llegamos así a un cruce entre el camino del análisis estructural contemporáneo (expuesto, por ejemplo, en los trabajos de Schadewaldt y Latacz) y el camino de los análisis de Hölderlin, cruce cuyo sentido no era justificable tan sólo por motivos heurísticos, sino por razones de la cosa misma, pues la contemplación de la estructura de la *Ilíada* era también una confrontación con el primer momento en la secuencia de los géneros poéticos griegos. En Homero reconoce Hölderlin la vía primaria de los griegos, que podían ser tan moderados porque el «fuego del cielo» les era innato. La custodia de la diferencia de los ámbitos era lo mismo que la capacidad de percepción de la distancia irreductible de la Grecia antigua, distancia que da la pauta a la hora de abordar la cuestión de qué forma tendría por nuestra parte una originaria relación con ella. Soportar sin lamentos la pérdida de Grecia, habitar sin engaños la noche de los dioses huidos, y a la vez darnos cuenta de que esta pérdida nos constituye era condición tanto para una auténtica referencia a Grecia como para alcanzar lo que Hölderlin llama «el libre uso» de lo propio. Grecia ya no es «origen» ni en sentido trivial ni en sentido idealista, sino el ámbito cuyo abstraerse somos nosotros. Por esto decíamos que la fenomenología de lo propio se mostraba a la



vez como una posibilidad hermenéutica, esto es: como la posibilidad de relectura de las palabras de Homero, Píndaro, Heráclito, Sófocles o Platón.

En este estudio hemos tratado de tener en cuenta los distintos modos de aproximación a los poemas homéricos desarrollados en las últimas décadas, especialmente la aplicación de la narratología a la interpretación de textos antiguos, cuyas categorías se han ido incorporando a los comentarios más recientes de la *Iliada* de los que aquí se ha hecho uso. No se trataba de aplicar a ultranza los resultados de unas u otras líneas de investigación, pero sí de ver a través de ellas lo mismo que se ve a través de otros caminos, admitiendo en todo caso la dificultad del juego de cruces y –lo que es lo mismo– el rehusarse constante del objeto de nuestro estudio. Con todo, esperamos que las perspectivas abiertas por tales cruces de caminos en relación a este intento de interpretación de la *Iliada* puedan contribuir a delimitar los horizontes de un espacio hermenéutico en el que continuar la confrontación con los textos procedentes de la Grecia antigua.



## Bibliografía



## Abreviaturas

- AK AUTENRIETH, G., KAEGI, A., *Wörterbuch zu den homerischen Gedichten*, Stuttgart-Leipzig 1999.
- DELG CHANTRAINE, P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1968-99.
- DKP ZIEGLER, K., SONTHEIMER, W., *Der kleine Pauly*. Lexikon der Antike, München 1979.
- DNP CANCIK, H., SCHNEIDER, H., *Der Neue Pauly*. Enzyklopädie der Antike, Stuttgart-Weimar 1996.
- FHA HÖLDERLIN, F., *Sämtliche Werke*, Frankfurter Ausgabe, hrg. v. D. E. Sattler, Frankfurt am Main 1979.
- HGK LATACZ, J. (Hrsg.), *Homers Ilias. Gesamtkommentar*, Prolegomena; Bd. I: Gsg. 1: Faszikel 1: Text und Übersetzung; Faszikel 2: Kommentar; Bd. II: Gsg. 2: Faszikel 1: Text und Übersetzung; Faszikel 2: Kommentar, München-Leipzig 2002-2003.
- KTA HÖLDERLIN, F., *Kritische Textausgabe*, edición basada en la Frankfurter Hölderlin-Ausgabe.
- LSJ LIDDELL, H. G., SCOTT, R., *A Greek-English Lexicon, With a Supplement*, Oxford 1968.
- OCD HORNBLLOWER, S., SPAWFORTH, A., *The Oxford Classical Dictionary*, 3. ed., Oxford 2003.
- RE WISSOWA, G., *Pauly Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung*, Stuttgart 1841.
- StA HÖLDERLIN, F., *Sämtliche Werke*, Kritische Textausgabe, hrg. v. F. Beißner, Stuttgart 1959.

## 1. Ediciones del texto de la *Iliada*

### 1.1. Ediciones críticas

*Homeri Opera*, ed. D. V. Munro, T. W. Allen, 3ª ed., Oxford Classical Texts 1920.

*Homerus, Ilias*, hrsg. v. M. L. West, Bibliotheca Teubneriana, Stuttgart-Leipzig 1998-2000.

### 1.2 Traducciones utilizadas

*Homer. Ilias*, übersetzt von W. Schadewaldt, Frankfurt am Main 1975.

*Homers Ilias. Text und Übersetzung*, traducción de J. Latacz del canto A, en HGK I, 1.

*Iliada*, traducción de E. Crespo Güemes, Madrid 2000.

*La Iliada*, traducción de A. García Calvo, Madrid 2003.

## 2. Ediciones y traducciones de otros textos griegos

*Antología de la poesía lírica griega. Siglos VII-VI a.C.*, edición y traducción de C. García Gual, Madrid 1980.

*Aristotle. Poetics*, ed. W. H. Fyfe, Cambridge, 1995.

*Aristoteles. Poetik*, übersetzt von M. Fuhrmann, Stuttgart 1994.

*Antígona*, traducción de F. Martínez Marzoa, Vigo 1976.

*Die Fragmente der Vorsokratiker*, hrsg. v. H. Diels, Berlin 1903.

*Greek Lyric. Vol. I*, ed. D. A. Campbell, Cambridge 1982.

*Líricos griegos arcaicos*, edición y traducción de J. Ferraté, Barcelona 2007.

*Pindar. Nemean odes. Isthmian odes. Fragments*, ed. W. H. Race, Cambridge 1997.

*Pindari carmina cum fragmentis*, edd. B. Snell, H. Maehler, Leipzig 1980.

*Píndaro. Olímpicas*, edición comentada de M. Fernández-Galiano, Madrid 1994.

*Platonis Opera*, ed. I. Burnet, Oxford 1901.

*Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, edd. E. Lobel, D. Page, Oxford 1955.

*Safo. Poemas y testimonios*, edición y traducción de A. Luque, Barcelona 2004.

*Sophoclis Fabulae*, edd. H. Lloyd-Jones, W. G. Wilson, Oxford 1990.

*Sophokles. Tragödien*, Deutsch von F. Hölderlin, hrsg. v. W. Schadewaldt, Frankfurt am Main 1957.

*The odes of Pindar*, transl. by C. M. Bowra, Baltimore 1969.

## 3. Estudios sobre literatura y filosofía griega

- DETIENNE, M. (1985): *La invención de la mitología*, Barcelona.  
 — (2004): *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, México.
- DODDS, E. R. (1980): *Los griegos y lo irracional*, Madrid.
- FRÄNKEL, H. (1955): *Wege und Formen frühgriechischen Denkens*, München.  
 — (1993): *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, 4. Aufl., München.
- GADAMER, H. G. (Hrsg.) (1968): *Um die Begriffswelt der Vorsokratiker*, Wege der Forschung, Bd. 9, Darmstadt.
- GARCÍA CALVO, A. (1985): *Razón común. Lecturas presocráticas II*, Madrid.
- GIGON, O. A. (1985): *Los orígenes de la filosofía griega*, Madrid.
- DE JONG, I., NÜNLIST, R., BOWIE, A. (2004): *Narrators, Narratees, and Narratives in ancient greek Literature*, Volume one, Brill, Leiden, Boston.
- HAVELOCK, E. A. (1994): *Prefacio a Platón*, Madrid.  
 — (1996): *La musa aprende a escribir*, Barcelona.
- KIRK, G. S., RAVEN, J. E. (1987): *Los filósofos presocráticos*, Madrid.
- LESKY, A. (1999): *Geschichte der griechischen Literatur*, 3. Aufl., München.
- MARTÍNEZ MARZOA, F. (1990a): *De Grecia y la filosofía*, Murcia.  
 — (1995): *Historia de la filosofía antigua*, Madrid.  
 — (1996): *Ser y Diálogo. Leer a Platón*, Madrid.  
 — (2000a): *Historia de la filosofía*, vol. I, Madrid.  
 — (2005): *El saber de la comedia*, Madrid.  
 — (2006): *El decir griego*, Madrid.  
 — (2007): *Muestras de Platón*, Madrid.
- REINHARDT, K. (1960): *Tradition und Geist*, hrsg. v. C. Becker, Göttingen.
- SCHADEWALDT, W. (1960): *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und neueren Literatur*, hrsg. v. E. Zinn, Zürich-Stuttgart.  
 — (1978): *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen*, Frankfurt am Main.
- SNELL, B. (1992): *Die Ausdrücke für den Begriff des Wissens in der vorplatonischen Philosophie*, 2. Aufl., Hildesheim-Zürich.  
 — (2000): *Die Entdeckung des Geistes*, 8. Aufl., Göttingen.
- VERNANT, J.-P. (1992): *Los orígenes del pensamiento griego*, Barcelona.  
 — (2001): *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona.

## 4. Comentarios y estudios generales sobre la Ilíada

- CHANTRAINE, P. (1997): *Grammaire homérique*, 9<sup>a</sup> ed., Paris.

- EDWARDS, M. W. (1991): *The Iliad. A Commentary*, vol. V: Books 17-20, Cambridge.
- GIL, L. (1963) (ed.): *Introducción a Homero*, Madrid.
- HAINSWORTH, B. (1993): *The Iliad: a commentary*, vol. III: Books 9-12, Cambridge.
- JANKO, R. (1994): *The Iliad: a commentary*, vol. IV: Books 13-16, Cambridge.
- DE JONG, I. (1999) (ed.): *Homer. Critical Assessments*, London, New York.
- KIRK, G. S. (1985a): *The Iliad: a commentary*, vol. I: Books 1-4, Cambridge.  
— (1990): *The Iliad: a commentary*, vol. II: Books 5-8, Cambridge.
- LATACZ, J. (Hrsg.) (1979): *Homer. Tradition und Neuerung, Wege der Forschung* (463), Darmstadt.  
— (Hrsg.) (1991a): *Zweihundert Jahre Homer-Forschung. Rückblick und Ausblick*, Stuttgart-Leipzig.  
— (ed.) (1991b): *Homer. Die Dichtung und ihre Deutung, Wege der Forschung* (634), Darmstadt.  
— (2003): *Homer. Der erste Dichter des Abendlands*, 4. Aufl., Düsseldorf-Zürich.
- LESKY, A. (1967): *Homeros*, RE Suppl.-Bd. XI, Stuttgart.
- MORRIS, I., POWELL, B. (edd.) (1997): *A New Companion to Homer*, Leiden, New York, Köln.
- REINHARDT, K. (1961): *Die Ilias und ihr Dichter*, Göttingen.
- RICHARDSON, N. (1993): *The Iliad: a commentary*, vol. VI: books 21-24, Cambridge.
- SCHADEWALDT, W. (1959): *Von Homers Welt und Werk*, 3. Aufl., Stuttgart.  
— (1966): *Iliasstudien*, 3. Aufl., Darmstadt.  
— (1975): *Der Aufbau der Ilias*, Frankfurt am Main.
- WILLCOCK, M. M. (2002): *Homer. Iliad XIII-XXIV*, London.

## 5. Monografías y artículos<sup>1</sup>

- ADKINS, A. W. S. (1997): «Homeric Ethics», en Morris-Powell, pp. 694-713.
- ALDEN, M. (2000): *Homer beside himself. Para-Narratives in the Iliad*, Oxford.
- ANDERSEN, Ø. (1987): «Myth, Paradigm and 'Spatial Form' in the *Iliad*», en de Jong 1999, vol. III, pp. 472-485.  
— (1990): «The Making of the Past in the *Iliad*», *Harvard Studies of Classical Philology* 93, pp. 25-45.
- ARIETI, J. A. (1986): «Achilles' Alienation in *Iliad* 9», *The Classical Journal* 82, pp. 1-27.

<sup>1</sup> Citamos por separado los artículos incluidos en las obras generales del apartado anterior cuando las referencias en las notas lo han sido a los autores de los respectivos artículos.



- AUERBACH, E. (2002): «La cicatriz de Odiseo», en *Mimesis*, 3ª ed., México, pp. 9-30.
- AUSTIN, J. N. H. (1966): «The Function of Digressions in the *Iliad*», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 7, pp. 295-312 = de Jong 1999, vol. III, pp. 403-418.
- BAKKER, E. (1997): «The Study of Homeric Discourse», en Morris-Powell, pp. 284-303.
- BECKER, A. S. (1990): «The Shield of Achilles and the Poetics of Homeric Description», *The American Journal of Philology* 111, n. 2, pp. 139-153.  
 — (1992): «Reading Poetry through a Distant Lens: Ekphrasis, Ancient Greek Rhetoricians, and the Pseudo-Hesiodic “Shield of Herakles”», *The American Journal of Philology* 113, n. 1, pp. 5-24.  
 — (1995): *The Shield of Achilles and the poetics of ekphrasis*, Lanham, Maryland.
- BERNSDORFF, H. (1992): *Zur Rolle des Aussehens im homerischen Menschenbild*, Göttingen.
- BONNER, C. (1905): «The use of Apostrophe in Homer», *Classical Review* 19, 8, pp. 383-386.
- BRASWELL, B. K. (1971): «Mythological Innovation in the *Iliad*», *The Classical Quarterly* 21, pp. 16-26.
- CALHOUN, G. M. (1937): «Homer's Gods: Prolegomena», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 68, pp. 11-25.  
 — (1939): «Homer's Gods-Myth and Märchen», *The American Journal of Philology* 60, n. 1, pp. 1-28.
- CLARKE, W. M. (1978): «Achilles and Patroclus in love», *Hermes* 106, Heft 3, pp. 381-396.
- CLASSEN, C. J. (2005): «Zu den homerischen Bezeichnungen für die Träger oder Organe seelischer und geistischer Fähigkeiten und Tätigkeiten», *Emérita*, LXXII, pp. 57-71.
- DAVIES, M. (1981): «The Judgement of Paris and *Iliad* XXIV», *Journal of Hellenic Studies* 101, pp. 56-62.
- DEICHGRÄBER, K. (1972): *Der letzte Gesang der Ilias*, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, nr. 5, Mainz.
- DUCKWORTH, G. (1933): «The Forecasting of Events within the Epic and its Effect upon Suspense», en de Jong 1999, vol. IV, pp. 328-338.
- EDMUNDS, L. (1997): «Myth in Homer», en Morris-Powell, pp. 415-441.
- EDWARDS, M. W. (1975): «Type-Scenes and Homeric Hospitality», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 105, pp. 51-72.  
 — (1997): «Homer Style and Oral Poetics», en Morris-Powell, pp. 261-283.
- FORD, A. (1997): «Epic as Genre», en Morris-Powell, pp. 396-414.
- FORDERER, M. (1965): «Der Sänger in der homerischen Schildbeschreibung. Ein Beitrag zur Textkritik», en H. Flashar, K. Gaiser, *Synusia. Festgabe für Wolfgang Schadewaldt zum 15. März 1965*, Pfullingen, pp. 23-28.

- FRÄNKEL, H. (1926): «Der homerische und der kallimachische Hexameter», en Fränkel 1955, pp. 100-156.  
 — (1931): «Die Zeitauffassung in der frühgriechischen Literatur», en Fränkel 1955, pp. 1-22.
- FRIEDRICH, P., REDFIELD, J. (1978): «Speech as a Personality Symbol: The Case of Achilles», en de Jong 1999, vol. IV, pp. 231-261.
- VON FRITZ, K. (1943): «Die Rolle des ΝΟΥΣ», en Gadamer 1968, pp. 246-363.
- GAISSER, J. H. (1969): «A Structural Analysis of Digressions in the Iliad and the Odyssey», *Harvard Studies of Classical Philology* 73, pp. 1-43.
- GRIFFIN, J. (1978): «The Divine Audience and the Religion of the *Iliad*», *The Classical Quarterly* 28, pp. 1-22.
- GROTEN, F. J. (1968): «Homer's Helen», *Greece & Rome*, 2nd Ser., vol. 15, n. 1, pp. 33-39.
- HENTZE, C. (1904): «Die Monologe in den homerischen Epen», en de Jong 1999, vol. III, pp. 203-217.
- HERMANN, G. (1840): «De iteratis apud Homerum», en Latacz 1979, pp. 47-59.
- HEUBECK, A. (1950): «Studien zur Struktur der Ilias (Retardation–Motivübertragung)», en Latacz 1991b, pp. 450-474.  
 — (1958): «Zur inneren Form der Ilias», en de Jong 1999, vol. III, pp. 118-130.  
 — (1974): «Blick auf die neuere Forschung», en Latacz 1979, pp. 556-571.
- DE JONG, I. (1985): «*Iliad* I. 366-362: A mirror story», *Arethusa* 18, pp. 5-22.  
 — (1987): «The voice of Anonymity: tis-Speeches in the *Iliad*», en de Jong 1999, vol. III, pp. 258-273.  
 — (1988): «Homeric Words and Speakers: An Addendum», *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 108, pp. 188-189.  
 — (1991): «Narratology and Oral Poetry: the Case of Homer», *Poetics Today* 12, pp. 405-423.  
 — (1997): «Homer and narratology», en Morris-Powell, pp. 305-325.  
 — (2004a): *Narrators and Focalizers. The presentation of the story in the Iliad*, 2. ed., London.  
 — (2004b): «Narratological Theory on Narrators, Narratees, and Narrative», «Homer», en I. De Jong, R. Nünlist, A. Bowie 2004, pp. 1-24.
- KENNEDY, G. A. (1986): «Helen's web unraveled», *Arethusa* 19, pp. 5-14.
- KILLY, W. (1981): «Die Sprache der Bildbeschreibung», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 44 Bd. H. 1, pp. 1-18.
- KIRK, G. S. (1985b): *Los poemas de Homero*, Barcelona.
- KULLMANN, W. (1955): «Die Probe des Achaiierheeres in der Ilias», en Latacz 1991b, pp. 119-152.  
 — (1985): «Gods and Men in the *Iliad* and the *Odyssey*», *Harvard Studies of Classical Philology* 89, pp.1-23.
- LATACZ, J. (1974): «Zur Forschungsarbeit an den direkten Reden bei Homer (1850-1970). Ein kritischer Literatur-Überblick», *Gräzer Beiträge* 3, pp. 395-422.

- (1979): «Tradition und Neuerung in der Homerforschung. Zur Geschichte der Oral poetry-Theorie», en Latacz 1979, pp. 25-44.
- (1981): «Zeus' Reise zu den Aithiopen» en Latacz 1991b, pp. 515-551.
- (1984a): «Funktionen des Traums in der antiken Literatur, *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 10, pp. 23-39.
- (1984b): «Das Menschbild Homers», *Gymnasium* 91, pp. 15-39.
- (1987): «Frauengestalten Homers», en O. Eckart (Hrsg.), *Die Frau in der Gesellschaft*, Humanist. Bildung XI, Stuttgart, pp. 43-71.
- (1988): «Zu Umfang und Art der Vergangenheitsbewahrung in der mündlichen Überlieferungsphase des griechischen Heldenepos», en J. von Ungern-Sternberg, H. Reinau (Hrsg.): *Vergangenheit in mündlicher Überlieferung*, Stuttgart.
- (1991): «Die Erforschung der Ilias-Struktur», en Latacz 1991a, pp. 391-397.
- (1994): «Neuere Erkenntnisse zur epischen Versifikationstechnik», en J. Latacz, *Erschließung der Antike. Kleine Schriften zur Literatur der Griechen und Römer*, hrsg. v. F. Graf et. al., Stuttgart-Leipzig.
- (1995): *Achilleus. Wandlungen eines europäischen Heldenbildes*, Stuttgart-Leipzig.
- (2003): *Troya y Homero*, Madrid.
- LESKY, A. (1961): «Motivation by Gods and Men», en de Jong 1999, vol. II, pp. 384-403.
- (1966): «Mündlichkeit und Schriftlichkeit im homerischen Epos», en Latacz 1979, pp. 297-307.
- LÉTOUBLON, F. (1983): «Le miroir et la boucle», *Poétique* 53, pp. 19-36.
- LÓPEZ MELERO, R. (1989): «Fuerza y violencia en el marco de la épica griega», *Gerión*, pp. 115-136.
- MARG, W. (1957): «Homer über die Dichtung. Der Schild des Achilleus», en Latacz 1991b, pp. 199-226.
- MARKS, J. (2005): «The Ongoing Neikos: Thersites, Odysseus, and Achilleus», *The American Journal of Philology* 126, n. 1, pp.1-31.
- MARTIN, R. P. (1989): *The language of heroes: Speech and Performance in the Iliad*, New York.
- MÜLLER, M. (1970): «Knowledge and Delusion in the *Iliad*», *Mosaic* 3.2, pp. 86-103.
- NIMIS, S. (1986): «The Language of Achilles: Construction vs. Representation», *Classical World* 79.4, pp. 217-225.
- NOTOPOULOS, J. A. (1949): «Parataxis in Homer: A New Approach to Homeric Literary Criticism», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 80, pp. 1-23.
- (1950): «The Generic and Oral Composition in Homer», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 81, pp. 28-36.

- (1957): «Homer and Geometric Art: A Comparative Study in the Formulaic Technique of Composition», *Athena* 61, pp. 65-93.
- OTTO, W. (1970): *Die Götter Griechenlands*, 6. Aufl., Frankfurt am Main.
- (2005): *Las musas y el origen divino del canto y del habla*, Madrid.
- PARRY, M. (1936): «Über typischen Szenen im Homer», en Latacz 1979, pp. 289-294.
- PARRY, A. (1956): «The Language of Achilles», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 87, pp. 1-7.
- PATZER, H. (1971): «Dichterische Kunst und poetisches Handwerk im homerischen Epos», en Latacz 1991b, pp. 33-55.
- PERRY, B. E. (1937): «The Eearly Greek Capacity for Viewing Things Separately», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 68, pp. 403-427.
- POSTLETHWAITE, N. (1988): «Thersites in the 'Iliad'», *Greece & Rome* 35, n. 2, pp. 123-136.
- POWELL, B. B. (1997): «Homer and Writing», en Morris-Powell, pp. 3-32.
- RABEL, R. J. (1988): «Chryses and the Opening of the Iliad», *The American Journal of Philology* 109, n. 4, pp. 473-481.
- RECKFORD, K. J. (1964): «Helen in the Iliad», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 5: 1, pp. 5-20.
- REDFIELD, J. (1979): «The Proem of the Iliad: Homer's Art», *Classical Philology* 74, n. 2, pp. 95-110.
- REEVE, M. D. (1973): «The Language of Achilles», *The Classical Quarterly* 23, n. 2, pp. 193-195.
- REICHEL, M. (1990): «Retardationstechniken in der Iliad», en W. Kullmann, M. Reichel, *Der Übergang von der Mündlichkeit zur Literatur bei den Griechen*, Tübingen.
- (1999): «Die homerische Helenagestalt aus motivgeschichtlicher und motivvergleichender Sicht», en J. N. Kazazis, A. Rengakos, *Euphrosyne. Studies in Ancient Epic and its Legacy in Honor of D. N. Maronitis*, Stuttgart, pp. 291-307.
- REINHARDT, K. (1938): «Das Parisurteil», en Reinhardt 1960, pp. 16-36.
- (1951): «Tradition und Geist im homerischen Epos», en Reinhardt 1960, pp. 5-15.
- (1956): «Der Schild des Achilleus», en *Freundesgabe für Ernst Robert Curtius zum 14. April 1956*, Bern, pp. 67-78 (= Reinhardt 1961, pp. 401-411).
- RICHARDSON, S. (1990): *The Homeric narrator*, Nashville.
- RIEZLER, K. (1936): «Das homerische Gleichnis und der Anfang der Philosophie», en Gadamer 1968, pp. 1-20.
- ROISMAN, H. N. (2006): «Helen in the Iliad: causa belli and victim of war: from silent weaver to public speaker», *The American Journal of Philology* 127, pp. 1-36.

- SÁNCHEZ RUIPÉREZ, M. (1960): «Historia de *THEMIS* en Homero», *Emérita* 28, pp. 99-123.
- SCHADEWALDT, W. (1950a): «Die Wandlung des Homersbildes in der Gegenwart», en Schadewaldt 1960, pp. 10-16.
- (1955): «Die homerische Frage gestern und heute», en Schadewaldt 1960, pp. 16-21.
- (1956): «Hektor in der Ilias», en Schadewaldt 1960, pp. 21-38.
- SCHEIN, S. L. (1984): *The Mortal Hero. An Introduction to Homer's Iliad*, Berkeley.
- (1991): «Narratology and Homeric Studies», *Poetics Today* 12, pp. 577-590.
- (1997): «The Iliad: Structure and Interpretation», en Morris-Powell, pp. 345-359.
- SCHMIDT, J.-U. (2002): «Thersites und das politische Anliegen des Iliasdichters», *Rheinisches Museum für Philologie* 145, n. 2, pp. 129-149.
- SCHMITT, A. (1990): *Selbständigkeit und Abhängigkeit menschlichen Handelns bei Homer*, Mainz-Stuttgart.
- SCHRADE, H. (1952): *Götter und Menschen Homers*, Stuttgart.
- SCHUDOMA, I. (1965): «Raum und Natur bei Homer», en H. Flashar, K. Gaiser, *Synusia. Festgabe für Wolfgang Schadewaldt zum 15. März 1965*, Pfullingen, pp. 11-21.
- SCHWINGE, E. R. (1991): «Homerische Epen und Erzählforschung», en Latacz 1991a, pp. 482-512.
- SCULLY, S. (1984): «The Language of Achilles. The *okthésas* Formulas», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 114, pp. 11-27.
- SKUTSCH, O. (1987): «Helen, her Name and Nature», *The Journal of Hellenic Studies* 107, pp. 188-193.
- SLATKIN, L. M. (1991): *The power of Thetis: allusion and interpretation in the Iliad*, California.
- SOUSA, A. (1990): «A actividade aédica de Helena», *Classica: boletim de Pedagogia e Cultura*, n. 16, pp. 19-37.
- SULLIVAN, S. D. (1987): «πρᾶπίδες in Homer», *Glotta* 65, pp. 182-193.
- TAPLIN, O. (1980): «The Shield of Achilles within the Iliad», en Latacz 1991b, pp. 227-253.
- THALMANN, W. G. (1988): «Thersites: comedy, scapegoats, and heroic ideology in the Iliad», *Transactions of the American Philological Association* 118, pp. 1-28.
- TREU, M. (1968): *Vom Homer zur Lyrik*, München.
- TSAGARAKIS, O. (1980): «Die Epiphanie Athenes im A der Ilias: Psychologie oder Religion?», *Gymnasium* 87, pp. 57-80.
- TURNER, F. M. (1997): «The homeric Question», en Morris-Powell, pp. 123-145.
- WEST, M. L. (1988): «The Rise of the greek Epic», *Journal of Hellenic Studies* 108, pp. 151-172.

- (1997): «Homer's Meter», en Morris-Powell, pp. 218-237.  
 — (2004): «Geschichte und Vorgeschichte: die Sage von Troia», en <http://www.uni-tuebingen.de/troia/st/fourteen/sttr14-West.pdf>.  
 WILLCOCK, M. M. (1964): «Mythological Paradeigma in the *Iliad*», en de Jong 1999, vol. III, pp. 385-402.  
 — (1970): «Some aspects of the Gods in the *Iliad*», en de Jong 1999, vol. II, pp. 404-415.  
 — (1977): «Ad hoc Invention in the *Iliad*», *Harvard Studies in Classical Philology* 81, pp. 41-53.

## 6. Sobre otros temas vinculados a este trabajo

- ALLEMANN, B. (1956): *Hölderlin und Heidegger*, 2. Aufl., Zürich.  
 CLAVO, M. T. (1996): «Safo fragmento 16 V: el deslumbramiento», *Enrahonar: quaderns de filosofia* 26, pp. 41-64.  
 DUBOIS, P. (1995): *Sappho is burning*, Chicago.  
 FINLEY, M. I. (1983): *La Grecia primitiva: edad del bronce y era arcaica*, Barcelona.  
 HEIDEGGER, M. (1976): «Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens», en *Zur Sache des Denkens*, 2. Aufl., Tübingen.  
 — (1977a): «Wozu Dichter?» en *Holzwege*, Gesamtausgabe, Bd. 5, Frankfurt am Main.  
 — (1977b): «Der Spruch des Anaximander», en *Holzwege*, Gesamtausgabe, Bd. 5, Frankfurt am Main.  
 — (1997a): «Die Frage nach der Technik», en *Vorträge und Aufsätze*, Frankfurt am Main.  
 — (1997b): «Dichterisch wohnt der Mensch», en *Vorträge und Aufsätze*, Frankfurt am Main.  
 — (1997c): «Logos (Heraklit, Fragment 50)», en *Vorträge und Aufsätze*, Frankfurt am Main.  
 — (1997d): «Aletheia (Heraklit, Fragment 16)», en *Vorträge und Aufsätze*, Frankfurt am Main.  
 — (1981): *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Gesamtausgabe, Bd. 4, Frankfurt am Main.  
 — (1982a): *Hölderlins Hymne «Andenken»* (Wintersemester 1941-1942), Gesamtausgabe, Bd. 52, Frankfurt am Main.  
 — (1982b): *Parmenides* (Wintersemester 1942-1943), Gesamtausgabe, Bd. 54, Frankfurt am Main.  
 — (1983): *Einführung in die Metaphysik* (Sommersemester 1935), Gesamtausgabe, Bd. 40, Frankfurt am Main.

- (1984): *Hölderlins Hymne «Der Ister»* (Sommersemester 1942), Gesamtausgabe, Bd. 53, Frankfurt am Main.
- (2000): «Über den Humanismus», Frankfurt am Main.
- HÖLDERLIN, F. (1990): *Correspondencia completa*, traducción de H. Cortés y A. Leyte, Madrid.
- (1998): *Theoretische Schriften*, hrsg. v. J. Kreuzer, Hamburg.
- (2001a): *Ensayos*, editado y traducido por F. Martínez Marzoa, 5ª ed., Madrid.
- (2001b): *Hesperische Gesänge*, hrsg. v. D. E. Sattler, Frankfurt am Main.
- HÜHN, H. (1997): *Mnemosyne. Zeit und Erinnerung in Hölderlins Denken*, Stuttgart-Weimar.
- LATACZ, J. (1985): «Realität und Imagination. Eine neue Lyrik-Theorie und Sapphos φαίνεται μοι κῆνος-Lied», *Museum Helveticum* 42, Fasc.2, pp. 67-94.
- LEYTE, A. (2004): «“Grecia” como conflicto entre Kant y Hölderlin», *Anuario filosófico* XXXVII/3, pp. 713-732.
- MARTÍNEZ MARZOA, F. (1974a): «ΕΙΝΑΙ, ΦΥΣΙΣ, ΛΟΓΟΣ, ΑΛΗΘΕΙΑ», *Emérita*, vol. XLII, pp.159-175.
- (1974b): *Iniciación a la filosofía*, Madrid.
- (1976): *De la revolución*, Madrid.
- (1985): *El sentido y lo no-pensado. (Apuntes para el tema “Heidegger y los griegos”)*, Universidad de Murcia.
- (1987): *Desconocida raíz común*, Barcelona.
- (1989): *Releer a Kant*, Barcelona.
- (1990b): «La ‘Crítica del Juicio’ y la cuestión Grecia-Modernidad», en AA.VV., *Estudios sobre la ‘Crítica del Juicio’*, Madrid, pp. 147-164.
- (1990c): «Heidegger y la filosofía griega», en M. Pecellín, I. Regea (ed.), *Wittgenstein-Heidegger*, Badajoz.
- (1991): «La palabra que viene», en F. Duque (comp.): *Heidegger: La voz de tiempos sombríos*, Barcelona, pp. 147-160.
- (1992a): *De Kant a Hölderlin*, Madrid.
- (1992b): «La crítica del juicio estético, Hölderlin y el idealismo», en R. Rodríguez, G. Vilar (ed.), *En la cumbre del criticismo*, Barcelona, pp. 139-151.
- (1992c): «Was hat der Philosophie noch zu tun?», en Rühle, V. (ed.): *Beiträge zur Philosophie aus Spanien*, Freiburg, pp. 139-155.
- (1994): «Para unha crítica dos conceptos ‘mito’ e ‘logos’», *Revista Grial* 124, pp. 461-468.
- (1996a): «El proyecto del saber y el camino de Hölderlin», *La Ortiga*, Número 13-15, pp. 94-100.
- (1996b): «‘Seyn’ und ‘Ur-teilung’», en O. Market y J. Rivera de Rosales (coords.), *El inicio del idealismo alemán*, Madrid, pp. 335 -342.
- (1998): «La poesía griega y la teoría hölderliniana de los géneros», *Sileno* 4, pp. 53-60.

- (1999a): *Heidegger y su tiempo*, Madrid.
- (1999b): *Lengua y tiempo*, Madrid.
- (1999c): «Estado y pólis», en M. Cruz (compil.): *Los filósofos y la política*, Madrid.
- (2000b): «Decisión y finitud», *Quaderns de filosofia i ciencia* 29, pp. 63-70.
- (2000c): «Píndaro y el libro X de ‘La República’ de Platón», en AA.VV., *La razón del mito*, Madrid, pp. 200-208.
- (2001): *Lingüística fenomenológica*, Madrid.
- (2003): *Historia de la filosofía*, vol. II, Madrid.
- MORGAN, K. A. (2004): «Plato», en I. De Jong, R. Nünlist, A. Bowie 2004, pp. 357-376.
- MOST, G. W. (1981): «Sapphos Fr. 16. 6-7 LP», *The Classical Quarterly* 31, n. 1, pp. 11-17.
- NOCK, A. D. (1924): «Eros the Child», *Classical Reveue* 18, 7/8, pp. 152-155.
- PFEIJFFER, I. L. (2000): «Shifting Helen: An Interpretation of Sappho, Fragment 16 (Voigt)», *The Classical Quarterly* 1, pp. 1-16
- (2004): «Pindar and Bacchylides», en I. De Jong, R. Nünlist, A. Bowie 2004, pp. 221-232.
- REINHARDT, K. (1953): «Die Krise des Helden», en Reinhardt 1960, pp. 420-427.
- (1957): «Prometheus», en Reinhardt 1960, pp. 191-226.
- REIS, C., LOPES, A. C. M. (2002): *Diccionario de narratología*, Salamanca.
- SAAKE, H. (1972): *Sappho-Studien*, München-Paderborn-Wien.
- SCHADEWALDT, W. (1936): «Zu Sappho», en Schadewaldt 1960, pp. 66-77.
- (1949): «Hölderlin und Homer. Erster Teil», en Schadewaldt 1960, pp. 681-704.
- (1950): *Sappho. Welt und Dichtung. Dasein in der Liebe*, Postdam.
- (1952a): «Hölderlin und Homer. Zweiter Teil», en Schadewaldt 1960, pp. 705-752.
- (1952b): «Das Bild der exzentrischen Bahn bei Hölderlin», en Schadewaldt 1960, pp. 666-680.
- (1956a): «Hölderlins Weg zu den Göttern», en Schadewaldt 1960, pp. 658-665.
- (1956b): «Die Empedokles-Tragödie Hölderlins», en Schadewaldt 1960, pp. 753-766.
- (1989): *Die frühgriechische Lyrik*, Frankfurt am Main.
- SEGAL, C. (1974): «Eros and incantation: Sappho and oral poetry», *Arethusa* 7: 2, pp. 139-160.
- SNELL, B. (1931): «Sapphos Gedicht ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΜΟΙ ΚΗΝΟΣ», *Hermes*, 66, pp. 71-90.
- (1997): *Griechische Metrik*, 4. Aufl., Göttingen.
- SZONDI, P. (1970): *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, 2. Aufl., Frankfurt am Main.



- THUMMER, E. (1969): *Pindar. Die Isthmischen Gedichte*, Heidelberg.
- WEST, M. (1970): «Burning Sappho», *Maia* 22, pp. 207-330.
- (1973): «Greek poetry 2000-700 B. C.», *The Classical Quarterly* 23, n. 2, pp. 179-192.
- (1987): *Introduction to Greek Metre*, Oxford.
- WILLCOCK, M. M. (1995): *Pindar. Victory odes*, Cambridge.