

# NEW LEFT REVIEW 149

SEGUNDA ÉPOCA

NOVIEMBRE-DICIEMBRE 2024

## ARTÍCULOS

ANTON JÄGER	Hiperpolítica, USA	7
PERRY ANDERSON	Fredric Jameson	21
FREDRIC JAMESON	<i>Agón: La Ilíada</i>	43
MARC ANDRÈ	Argelia en los archivos	109
EMILIE BICKERTON	El autor como forajido	129
JEREMY ADELMAN & PABLO PRYLUKA	Transiciones latinoamericanas	151

## CRÍTICA

EMMA FAJGENBAUM	El defensor del imperio	179
NIC JOHNSON	La sobreabundancia de riquezas	191

---

[WWW.NEWLEFTREVIEW.ES](http://WWW.NEWLEFTREVIEW.ES)

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



SUSCRÍBETE

**ts**  
traficantes de sueños



FREDRIC JAMESON

## AGÓN: LA ILÍADA

**H**OMERO ESTÁ HOY muy lejos de nosotros; un clásico, fundacional o canónico, cuyo texto o significado original nadie cree seriamente que podamos volver a comprender. Los interminables argumentos orales o McLuhanianos proponen, en el mejor de los casos, la idea de una lectura que, por definición, ponen fuera de nuestro alcance; mientras, ahí está la antropología para advertirnos de que no identifiquemos su contenido con las mismas rabias, pundonores, enemistades, decisiones impulsivas, alertas ante faltas de respeto o ardientes ambiciones con las que nosotros mismos estamos demasiado familiarizados. ¿Acaso no nos resultan tan ajenos estos aqueos (como los llamaré en adelante) como los aztecas o los tupinambás, con su gimnasia asesina, su gusto por los deportes sangrientos, sus venganzas, sus interminables insultos rituales y sus inagotables autobombos? La elección misma es anacrónica en la medida en que tales conceptos de salvajismo e irracionalidad son modernos y de nuestra propia cosecha; y se basan en construcciones de la racionalidad occidental y del clasicismo griego proyectadas sobre un pasado arcaico, que se convierten rápidamente en una *Ding-an-sich* [cosa en sí] kantiana ante nuestros propios ojos.

### I. LECTURAS ERRÓNEAS DE LO SECULAR

Pero estos sujetos no son arcaicos. A pesar de la prodigiosa memoria de sus bardos, los propios personajes homéricos recuerdan, en el mejor de los casos, rencores recientes y antepasados lejanos. Sin duda, hay momentos en los que irrumpe lo verdaderamente arcaico. Así, el chamán, rechazada su súplica, murmura sus maldiciones rituales y sus

plegarias de venganza a un dios mucho más antiguo que los olímpicos (y es escuchado):

[...] Llegó como llega la noche, se arrodilló frente a las naves y soltó una flecha. Terrible fue el chasquido que emanó del arco de plata. Primero fue a por las mulas y los sabuesos que daban vueltas, luego soltó una flecha desgarradora contra los propios hombres y los hirió. Las piras de los cadáveres ardían por doquier y no dejaban de arder.

*[... He came as night comes down and knelt then  
apart and opposite the ships and let go an arrow.  
Terrible was the clash that rose from the bow of silver.  
First he went after the mules and circling hounds, then let go  
a tearing arrow against the men themselves and struck them.  
The corpse fires burned everywhere and did not stop burning]*<sup>1</sup>.

Este dios no tiene nada en común con el Apolo del mismo nombre, que desempeña el papel que le ha sido asignado en lo que es esencialmente una subtrama cómica, el frívolo drama cortesano de los dioses olímpicos, con sus rivalidades, sus intrigas y su temerosa sumisión al Rey Sol. En una obra en la que apenas hay espacio para otra cosa que no sea el estado de excepción, el asedio y la provisionalidad de los campamentos y las naves varadas, los dioses ofrecen una visión de lo que solía ser la vida cotidiana: mujeres fuertes y asertivas, desavenencias conyugales, adulterios, seducciones, días y noches. Aquí se invierte la doble trama isabelina y es el reino trascendental, y no el de la bufonería campesina, el que ofrece alivio cómico. (A lo que añadiremos en breve que Homero posee un tercer registro, a saber, el salvajismo animal de los símiles).

¿Cuál es entonces la función de tales deidades, que sin duda insisten en los ritos y sacrificios apropiados, así como en su gusto demasiado humano por los deliciosos humos de la grasa y la carne asada? La respuesta es a la vez narrativa y filosófica: disipan la contingencia, racionalizan el azar en esos innumerables combates cuerpo a cuerpo, en los que, inevitablemente, alguien vivirá y alguien morirá, y para cuyo desenlace, sin embargo, apenas si puede haber una explicación narrativa

---

<sup>1</sup> He utilizado en todo momento la traducción de la *Iliada* de Richmond R. Lattimore, *Iliad*, Chicago y Londres, 2011. Las referencias indican primero los números de página, luego el libro de que se trata y finalmente el verso del poema. R. Lattimore, *Iliad*, cit., p. 76; I, 47-52; ed. cast.: *La Iliada*, Madrid, Gredos, 2019, traducción de Emilio Crespo Güemes; *La Iliada*, Zamora, Lucina, 2003, traducción de Agustín García Calvo.

satisfactoria. Los dioses la sustituyen. Su intervención rara vez implica lo sobrenatural, ni tan siquiera lo improbable: Patroclo seguirá tropezando y Héctor seguirá buscando en vano su segunda lanza, pero los dioses tapan el tropiezo, el lanzamiento desafortunado, el escudo dañado.

En el ámbito de la narrativa, la navaja de Occam también debe excluir las cuestiones no deseadas; en este caso, la del propio destino. Como cuestión teológica, de hecho, el destino solo amenaza con absorber nuestra atención una vez, cuando en el Libro XVI Zeus se pregunta si no debería salvar a su propio hijo Sarpedón de una muerte anunciada. La cuestión última —el poder del propio Zeus— es entonces desviada por la ingeniosa Hera, experta en argumentos y debates, que astutamente le recuerda:

Si llevas a Sarpedón de vuelta a su hogar, aún con vida,  
piensa que entonces algún otro de los dioses podría también  
desear  
sacar a su hijo del duro combate;  
ya que alrededor de la gran ciudad de Príamo están luchando  
muchos hijos de los inmortales. Despertarás en ellos un crudo  
resentimiento.

*[if you bring Sarpedon back to his home, still living,  
think how then some other one of the gods might also  
wish to carry his own son out of the strong encounter;  
since around the great city of Priam are fighting many  
sons of the immortals. You will waken grim resentment among them]*<sup>2</sup>.

(Es una lección que Afrodita aprende demasiado bien, cuando resulta herida al intentar salvar a su hijo Eneas; el rescate del *caballero* Paris tiene presumiblemente una justificación narrativa más sólida).

«Secular» es entonces una caracterización preferible a términos como realismo o antropomorfismo, ya que simplemente designa la ausencia de lo religioso en el sentido más general. Este paganismo no es una religión, por impío que Platón lo considerara y por mucho que los críticos de los monoteísmos, desde Juliano el Apóstata hasta Jean-François Lyotard, hayan anhelado revivirlo. Para nosotros, la ventaja literaria de lo secular reside en el hecho, insuficientemente reconocido, de que la interpretación (sea del tipo que sea) esté validada la mayoría de las veces por un interés religioso o metafísico, por muy oculto que se halle. Un texto que porta su propia carga religiosa o metafísica (ideológica) tenderá entonces a promover interpretaciones demasiado a menudo anticuadas

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 363; XVI, 445-449.

o superadas. No digo esto para denunciar la interpretación como tal, sino en realidad para promover sus multiplicidades, de hecho, sus promiscuidades, que pueden entonces servirnos de consuelo a modo de sustitutos de los politeísmos que hemos perdido. El Homero secular está abierto a todas las interpretaciones que se nos ocurran, desde la neoplatónica hasta la posmoderna. No celebremos el carácter inagotable del texto: la secularidad es más bien su grado cero, la reducción a lo más cercano que podamos imaginar de lo no ideológico. Esto es, en efecto, lo que los clasicistas celebraron como su «noble simplicidad»; y puede darnos que pensar recordar que, para los etimólogos, la palabra «simple» es muy compleja.

En efecto, la secularidad debe abordarse y definirse de una manera nueva, que no se limite a la religión y la trascendencia (veremos otro componente más adelante). Es mejor pensarla en términos de inmediatez: una experiencia que, por el momento, puede poner entre paréntesis las cuestiones metafísicas últimas y, en particular, la cuestión de la realidad. La inmediatez es un término que postula la posibilidad de un acceso directo a lo real en el sentido de que no requiere la mediación de un significado o interpretación. Su experiencia práctica no depende de la intervención (abierta o encubierta) de representaciones, que por fuerza son a su vez constructos e ideales. Es evidente que lo teológico es precisamente una mediación de este tipo, un significado de este tipo y una de las variedades más «idealistas» imaginables, al menos en sus formas intelectuales y filosóficas. Lo secular, entonces, significa la sustracción de esa mediación o intervención (para usar un término popular en el discurso teórico actual).

Entonces, a este remanente o residuo realista, ¿por qué no llamarlo simplemente «materialismo»? Porque el materialismo es en sí mismo una posición metafísica y una construcción mediadora tan elaborada como el propio idealismo que acabamos de sustraer; presupone un enunciado filosófico sobre la realidad y nuestra relación con ella. Pero acabamos de llevar la navaja de Occam a las complejidades de otra de esas mediaciones metafísicas: ¿para qué complicar las cosas reintroduciendo términos como materialismo (o realismo), que reavivan todas esas preguntas innecesarias? De hecho, ¿por qué molestarse en interrogarnos sobre la naturaleza de esta «realidad objetiva» a la que la secularidad nos da una suerte de acceso directo? En cualquier caso, aquí se trata de un «texto» no mediado y no de la realidad misma. (Aun así, lancemos la advertencia

de que nuestro relato de la secularidad no está todavía completo y que habrá otra dimensión que «sustraer» antes de que lo esté).

La implicación es sin duda incómoda para la crítica, que, asumiendo con razón que todas las interpretaciones son lecturas erróneas, acaba, sin embargo, dando fatalmente prioridad a unas sobre otras. No hay que preocuparse: la contradicción reside en la propia teoría de Kant, que, habiendo defendido impecablemente lo inalcanzable del *Ding-an-sich*, es decir, de cualquier objetividad genuina (¿o incluso de la realidad?), nunca ha tenido el menor impacto en la práctica o en la vida cotidiana, donde la inmediatez de lo real siempre se ha «dado por supuesta». La razón de este extraño desinterés por la práctica (que debería habernos dejado hace tiempo en una irrealidad a lo Baudrillard) reside en la doble función histórica de la ideología kantiana: no subvertir en absoluto nuestra concepción de la objetividad, sino producir una nueva experiencia de la subjetividad como individualismo cerrado, una dimensión monádica y relativista de la experiencia puramente privada. Lo que Kant fue capaz de construir como representación fue una dualidad en la que el mundo era objetivo y accesible en su inmediatez, mientras que nuestra experiencia de él seguía siendo «puramente subjetiva» y relativista. De manera muy parecida, entonces, leemos a Homero: como una objetividad cuya experiencia es absolutamente relativa en el tiempo y el espacio, y que varía con el «prejuicio» del lector, como dice Gadamer<sup>3</sup>.

## 2. ANTES DEL GÉNERO

Sea lo que fuere, sin embargo, lo que no es tampoco la *Ilíada* es una epopeya. Tomo esta palabra en su sentido genérico y las dudas al respecto se aclaran por el acuerdo de que la mayoría de los poemas convencionalmente asignados a este género han de ser calificados de «epopeyas artificiales». Virgilio fue notablemente directo cuando se le preguntó por su objetivo al componer la *Eneida*: «Imitar a Homero y glorificar a Augusto».

Tal vez la distinción que implica la palabra «artificial» sea menos relevante genéricamente. Una epopeya –firmada o anónima– evoca un momento histórico mundial con el fin de producir un héroe para la colectividad en cuestión. No está claro que Aquiles sea ese héroe,

---

<sup>3</sup> Hans-Georg Gadamer, *Truth and method*, Londres, 2005, pp. 301 y ss.; ed. cast. *Verdad y método*, Salamanca, 2023.

aunque generaciones de jóvenes griegos, empezando por el mismísimo Alejandro Magno, así lo hayan creído. La función efectiva de la *Ilíada* no era promover un ideal de conducta o de identidad pública, sino unificar Grecia; del mismo modo que el sistema de caracteres chinos sigue unificando las múltiples poblaciones y lenguas que llamamos chinas.

Un género, incluso el épico, solo puede existir dentro de un sistema genérico. Sugeriré que tal sistema solo surge más tarde, después de «Homero», aunque los contornos difusos de diversos géneros venideros (incluido el de la epopeya propiamente dicha) puedan discernirse aquí y allá a lo largo de la *Ilíada*, como veremos.

Pero hay que añadir ahora que, en ese sentido, hoy los géneros han dejado de existir. El título de la *Teoría de la novela* de György Lukács es engañoso, ya que esta obra especulativa propone una ruptura total de los sistemas genéricos vigentes en la modernidad: su sustitución histórica por la novela, acontecimiento que en sí mismo puede entenderse como un momento de la emergencia de la modernidad como tal, daría lugar a una forma única de narrativa, que no puede tener una definición teórica del tipo genérico más antiguo. Como lectores, sin embargo, nuestras subjetividades están formadas por géneros y aún más por la propia novelística, y veremos que la tentación de cualquier lector (moderno) que se enfrente a la *Ilíada* es traducirla precisamente conforme a esos términos y categorías anacrónicos.

Sin embargo, la *Ilíada* cuenta con una trama perfecta, mucho más unificada que cualquiera de sus imitaciones: Aquiles se retira de una guerra que depende de él; cuando su sustituto muere, encuentra una nueva motivación para volver a la batalla y derrotar a su rival. Incluso podemos detectar una notable ironía presidiendo esta trama: Aquiles está destinado a morir si vence y cuando venza; se retira y vive, vuelve a la batalla y triunfa, solo para morir (más allá del final del propio poema) a manos del hombre que empezó la guerra en primer lugar.

Barthes nos enseñó que la modernidad comienza con el descubrimiento de la primacía de la frase<sup>4</sup>: después de eso, la literatura moderna ha tenido que enfrentarse una y otra vez, en formas agónicas, a la tensión, por no decir contradicción, entre trama y frase; es decir, si se quiere, entre

---

<sup>4</sup> Roland Barthes, «Flaubert and the Sentence», en Susan Sontag (ed.), *A Barthes Reader*, Nueva York, 1982.

temporalidad y presente (del que Kierkegaard señaló asombrosamente que no era una categoría temporal). Pero este es un problema de forma al que Homero también se enfrenta, de manera más aguda y quizá menos consciente de sí mismo: pues la trama que hemos sintetizado aquí es una construcción imaginaria basada en la experiencia de un recital de quince horas cuyos momentos individuales –los hexámetros dactílicos que se suceden incesantemente durante ese tiempo– ni siquiera son frases individuales. A continuación, propondré una categoría distinta de la convencional genérica para explicar la evidente unificación de esta obra, para la que no disponemos de ningún término útil (probablemente podríamos aproximarnos a ella caracterizándola como un episodio de algún inmenso ciclo que ya no existe).

Esa categoría –el *agón*– es peculiar; y aunque pueden encontrarse rastros suyos en otros lugares, una vez que la identificamos, en su forma original, es tan ajena como el dual en las formas verbales, o la voz media:

desde aquel tiempo en que se enfrentaron por primera vez el hijo  
de Atreo,  
señor de los hombres, y el brillante Aquiles.  
¿Qué dios fue entonces el que los dispuso en tan amarga colisión?

[since that time when first there stood in division of conflict  
Atreus' son the lord of men and brilliant Achilleus.  
What god was it then that set them together in bitter collision?]<sup>5</sup>.

Este, y no un tipo u otro de «cólera» de un individuo psicológico, es el verdadero comienzo de la *Iliada*; y sus diversas traducciones delatan la dificultad de transmitir una unidad original basada en lo dual, más que en el uno basada, en otras palabras, en la naturaleza incompleta del individuo. La edición de la Loeb Classical Library propone «separados en lucha» [*parted in strife*], donde «separados» [*parted*] sugiere una cierta unidad original; mientras que «los reunió para luchar» [*brought them together to contend*] parece presuponer una separación original. Tal vez una traducción más literal del griego –«juntos para el combate»– pueda transmitir mejor la implicación de que es el *agón* en sí, el duelo, lo que constituye la unidad fundamental, y no los individuos nombrados; y que el *agón* es una forma, más que un acontecimiento.

La «lucha» –la divinidad Eris en el griego homérico– no es, desde luego, la única forma que puede adoptar el *agón* en la medida en que este es en

---

<sup>5</sup> R. Lattimore, *Iliad*, cit., p. 75; I, 6-8.



sí mismo una categoría narrativa y no una «realización» narrativa de esa categoría. Es ontológico más que óntico y puede adoptar otras formas, como en la versión:

un simple niño, que aún no sabía nada de la unión de la batalla  
ni del debate donde los hombres se hacen preeminentes.

*[a mere child, who knew nothing yet of the joining of battle  
nor of debate where men are made pre-eminent]*<sup>6</sup>.

Su viejo tutor, Fénix, describe aquí al joven Aquiles, recordándonos el paso que para estos aqueos el debate –el intercambio de discursos– no es una dote menos necesaria que la fuerza atlética. Los discursos ocupan casi la mitad de un poema dedicado sin descanso al combate cuerpo a cuerpo. Sin duda, el lenguaje no es aún retórica, como tampoco la *Ilíada* es aún epopeya; pero sí es ciertamente una propiedad reconocida y casi corpórea, como en ese momento extraordinario en que el consejero principal de Príamo interrumpe a Helena durante su famoso relato de los héroes aqueos, para recordar la embajada de paz de Ulises a Troya antes de la guerra. Al principio, según nos dice Antenor, de pie junto al toro Menelao, Ulises era una pobre figura cabizbaja, «con los ojos fijos en el suelo [...] como cualquier hombre que no sabe nada [...]»:

Pero cuando dejó salir la gran voz de su pecho y las palabras  
fueron  
arremolinándose como caen las nieves del invierno, ningún otro  
mortal  
pudo hacer frente a Ulises.

*[But when he let the great voice go from his chest, and the words came  
drifting down like the winter snows, then no other mortal  
man beside could stand up against Odysseus]*<sup>7</sup>.

Así pues, el habla es también una forma del *agón* y la *Ilíada* es nada menos que una sucesión entrelazada de tales figuras de la categoría de enfrentamientos físicos o verbales, que son, como podría haber dicho Heidegger, las manifestaciones ónticas de la realidad ontológica del *agón*. O, en otras palabras, los dos niveles constituyen la doble inscripción de la forma misma, en sus versiones latente y manifiesta. Ambas distinciones, sin embargo, dejan claro que el propio concepto de *agón* como categoría tiene implicaciones filosóficas, además de narrativas, a las que ahora nos referiremos.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 228; IX, 440-441.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 123; III, 217-223.

## 3. ¿RECONOCIMIENTO DE ESPECIES?

Los biólogos nos dicen que, en la mayoría de las especies vivas, la simetría es una característica fuertemente marcada: aquí, los ojos preceden a las nociones de izquierda y derecha, y cualquier cosa que se parezca a un par de ojos es la señal de alarma que alerta al organismo de la presencia de otro ser sensible y lo apremia a una conducta de naturaleza reactiva (lucha o huida). Esta percepción electrizante, que Hegel denomina «reconocimiento», activa al mismo tiempo o, mejor aún, construye el ecosistema (o lo que Heidegger denomina *Welt* [mundo]) del organismo. Es esta experiencia primordial lo que está en el centro de una de las digresiones filosóficas más famosas de Hegel, el llamado episodio del amo-esclavo (así como su versión moderna en la *mirada* sartreana, o, en una versión diferente, en la noción de lo mimético de René Girard), cuyo motivo debemos examinar a continuación.

En efecto, la narración de Hegel aparece en un lugar bastante inesperado, esto es, en medio de un capítulo de la *Fenomenología del espíritu* dedicado al análisis de la autoconciencia o reflexión, sustancialmente la pieza central de todas las discusiones filosóficas sobre la conciencia como tal. De hecho, podríamos afirmar, a modo de conjetura, que una discusión filosófica de la conciencia nunca está completa sin alguna consideración de la autoconciencia (con o sin los espejos), en cuyo caso podría extraerse la presuntuosa inferencia de que, a la larga, realmente no existe diferencia alguna entre las dos y que toda conciencia debe ser fundamentalmente autoconsciente de un modo u otro; así que, de hecho, aplicando la navaja de Occam, un concepto separado de autoconciencia es algo totalmente superfluo.

Sugiero, por lo tanto, que este concepto suplementario sirve a un propósito totalmente diferente: no meramente para distinguir lo humano de lo no humano o subhumano —¿acaso los ángeles tienen que ser realmente autoconscientes?—, sino, sobre todo, para otorgarle al organismo humano individual el derecho a una cierta autonomía, o, lo que es lo mismo, para asegurar ideológicamente la independencia autónoma del cuerpo pensante individual, es decir, de la persona o identidad de la conciencia individual como organismo autosuficiente. El propio Hegel hará esto mismo al describir la autoconciencia como la presencia en el interior de la mente de las dos conciencias inicialmente beligerantes enfrentadas; y es evidente que por eso necesita su fábula originaria del amo-esclavo: para designar el estado autónomo posterior, la llamada autoconciencia, como su interiorización.

Pero la conciencia individual no es autosuficiente, como tampoco lo es el cuerpo individual; gran parte de la filosofía y la teoría modernas se dedican a describir la brecha, la falta, la ruptura o el corte que impide a cualquier conciencia llamada individual alcanzar este estado de autonomía absoluta (que las religiones atribuyen entonces a Dios). Tampoco necesitamos pedir testimonios sobre la prematuridad del nacimiento humano y lo tardío de la maduración; pues lo que más nos interesa aquí es la inviabilidad narrativa del personaje individual, algo que solo la literatura moderna, con sus monólogos interiores y perspectivas íntimas, esto es, su «psicología» novelística, ha intentado afirmar en la práctica si no en la teoría (entrenándonos así en un hábito de lectura diferente).

El *agón* en Homero tiene un mensaje diferente para nosotros, a saber, que no hay personajes individuales como tales: solo surgen en combate con otro, de modo que su propia existencia (como personajes) es dual. Aquiles en su tienda solitaria es miserable, o quizá sería mejor decir que necesita a su madre Tetis para experimentar o expresar (es lo mismo) la miseria de su rechazo.

Pero podemos volver a la narración de Hegel no solo para comprender sus implicaciones más amplias, sino también para observar los problemas de forma implícitos. Las implicaciones del lenguaje de Hegel (*Knecht* significa siervo en lugar de esclavo) escenifican una escena vagamente medieval, un bosque primigenio como el de Brocéliande en el que dos criaturas sensibles se descubren la una a la otra: podríamos afirmar que ninguna de las dos es humana; antes de este descubrimiento, su especie todavía no podría haberse determinado. Lo que es más evidente es que ninguno de los dos es todavía social: la sociedad aún no existe, de modo que la narración o interpretación humanista de un individuo contra la sociedad queda excluida, junto con la narración del individuo aislado que ya hemos desmontado.

Entonces lucharán entre sí: pero, ¿para qué? Hegel lo llama reconocimiento (*Anerkennung*) y el significado y la utilidad política de este término han sido objeto de disputa contemporánea. Los teóricos políticos liberales han argumentado que el mismo concepto de reconocimiento presupone, de antemano, su posibilidad; y que la sociedad puede superar sus antagonismos mediante una política de reconocimiento universal. Esto no es exactamente lo que muestra Hegel: en su versión del mito, una de las partes de la justa mortal debe ganar y la otra, perder.

De ello se deduce que, al menos para Hegel, el reconocimiento debe preceder de algún modo al combate y es presupuesto por él: el descubrimiento de la simetría por parte del organismo es en sí mismo su reconocimiento del otro. Lo que ambas partes exigen es en realidad el reconocimiento de ese reconocimiento, es decir, el acto secundario de conceder una reciprocidad que es sumisión jerárquica. Esto es lo que Sartre, en su propia versión, entiende por reconocimiento de la libertad del otro, que, en un retorno al drama biológico, plantea un *agón* de la *mirada* en el que mirar y ser mirado o cosificado son actos incompatibles e incluso inconmensurables. Esta me parece también la posición más profunda de la noción de Jacques Rancière de una igualdad universal, sobre la que solo pueden plantearse, o imponerse y articularse, desigualdades. En las versiones narrativas de este *agón*, el conflicto incluye el reconocimiento de antemano, o lo presupone: la contienda debe tener lugar sobre el criterio de algún reconocimiento previo.

Que el reconocimiento no puede tener lugar como resultado de la contienda lo demuestra lógicamente el mito de Hegel. Como en Homero, el resultado de la batalla es contingente. Hegel no tiene dioses que justifiquen la victoria de uno de estos oponentes sobre el otro; de hecho, ni siquiera tiene nombres o individualidades. Pero en este punto Hegel, a diferencia de Homero, introduce un nuevo personaje, la *muerte*, «el amo supremo»: y explica el resultado de la batalla de la siguiente manera. Uno de sus combatientes, el futuro amo, no tiene ningún apego a la vida, a la materialidad y al cuerpo: podemos decir que su motivación es espiritual o idealista, es el prestigio: la obtención de esa nueva forma de «reconocimiento» con la que se supone que la victoria le recompensa. El otro, el futuro «esclavo», está demasiado comprometido con la vida y la existencia corporal como para estar dispuesto a perder esas cosas: es un cobarde en el sentido del materialismo brechtiano, encarna una falta de voluntad casi heroica de perder lo real al servicio de cualquier ideal. Los héroes de Homero no son cobardes y por ello mueren luchando. Los perdedores más medievales de Hegel sobreviven y se convierten en súbditos o esclavos de sus nuevos amos feudales: la recompensa por su materialismo es un trabajo de por vida sobre la materia misma y sobre la transformación del mundo al hilo de la producción de bienes de lujo para un amo cuya única lealtad de aquí en adelante se rendirá a la *muerte* misma, a la profesión de la guerra.

En cuanto al «reconocimiento», Hegel nos depara ahora una irónica sorpresa: en virtud de su victoria, ahora solo el amo es un auténtico ser humano; encarna una verdadera libertad sartreana. No tiene iguales; el esclavo es infrahumano y, por ende, no está cualificado para «reconocerlo». De ahí el desolador desenlace: «La verdad del esclavo es el amo; pero la verdad del amo es el esclavo». Solo el esclavo sabe lo que es realmente la libertad, siendo el amo poco más que un zángano. Así pues, es al esclavo a quien pertenece el futuro de la historia, el futuro del trabajo y la transformación del mundo y del yo; pero eso sucederá, en algún futuro lejano, cuando concluya lo que Marx denominó prehistoria.

#### 4. UNO QUE ES DOS

Este *excursus* filosófico sobre las implicaciones del *agón* servirá ahora para introducir sus problemas de forma, es decir, lo que puede imaginarse como las posibilidades narrativas de esta forma de duelo aparentemente limitada (acabamos de tocar de pasada sus aporías políticas). El principal dilema formal del *agón* como categoría reside en su reproducción.

Siempre he apreciado el consejo que dio un colega mayor a ese admirador de Descartes que fue el joven Sartre: todo empieza por el *cogito*, ¡siempre que se pueda salir de él! Algo parecido podría decirse sin duda de esa forma extremadamente estrecha y limitada que es el *agón*: pues lleva en sí mismo su propia cancelación inmediata:

Ulises le golpeó con la lanza, furioso por su compañero,  
 en la sien, y la punta de bronce de la lanza atravesó también la otra  
 sien,  
 de modo que las tinieblas le cubrieron los ojos.  
 Cayó estruendosamente, y su armadura repiqueteó sobre él.

[*Odysseus struck him with the spear, in anger for his companion,  
 in the temple, and the bronze spearhead drove through the other  
 temple also, so that a mist of darkness clouded both eyes.  
 He fell, thunderously, and his armour clattered upon him*]<sup>8</sup>.

Tal es el desagradable estribillo que acompaña implacablemente esta narración de principio a fin:

Empezó el rey de los hombres, Agamenón,  
 con derribar del carro al corpulento Odio, caudillo de los halizones.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 143-144; IV, 501-504.

Al volverse para huir, le clavó la lanza en la espalda,  
entre los hombros, y la pica le salió por el pecho.  
Cayó estruendosamente, y su armadura repiqueteó sobre él.

*[And first the lord of men Agamemnon  
hurled tall Odios, lord of the Halizones, from his chariot.  
For in his back even as he was turning the spear fixed  
between the shoulders and was driven on through the chest beyond it.  
He fell, thunderously, and his armour clattered upon him]<sup>9</sup>.*

La transformación de la temporalidad mortal en la música de este estruendo metálico es el signo y el síntoma del problema de forma más agudo del *agón*: el duelo siempre termina demasiado rápido, mientras que la narrativa exige tiempo en su propia estructura. Los pistoleros del viejo Oeste, a pesar de los *retardements* más ingeniosos, no tardan más que unos instantes en despachar a sus adversarios. Los asaltos del boxeo, las estocadas de los duelistas, no tienen más que una combinatoria limitada de la que extraer sus variaciones; y lo mismo ocurre con los juegos funerarios clásicos.

Es cierto que el combate homérico no se limita al golpe mortal, pues la verdadera recompensa del vencedor reside en la armadura de su adversario, que procede a despojar del cadáver. Al matar a Patroclo, Héctor ha heredado la armadura prestada por Aquiles y en adelante la llevará hasta su propia muerte. (Se produce entonces una escena digna del *Mabinogion*: dos Aquiles luchando entre sí, una ilusión mágica que Homero no comenta). Aun así, incluso sin su nueva armadura, Aquiles es capaz de generar una luz que asusta a los troyanos y los aleja de las trincheras:

de la cabeza de Aquiles salió disparada la llamarada hacia el aire  
brillante.

*[from the head of Achilleus the blaze shot into the bright air]<sup>10</sup>.*

El propio cuerpo vencido, por lo tanto, en un bárbaro epílogo, es a menudo objeto de una prolongada lucha entre los dos bandos, el uno tratando de mutilar y profanar el cadáver, el otro de rescatarlo para enterrarlo con honor (¡las tropas que no abandonan a sus muertos!). Sin embargo, este proceso no puede prolongarse más y así la lógica interna del *agón* dicta que su culminación será su propia abolición como forma.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 147; V, 38-42.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 402; XVIII, 214.

Esto, sin embargo, sin contar con las otras manifestaciones que puede adoptar esta categoría estructural. Debemos descalificar de inmediato una lectura cristiana, a tenor de la cual el «reconocimiento» es posible en el plano narrativo o en la cual la escena final de la *Ilíada*, cuando Aquiles accede a la petición de Príamo del cuerpo de su hijo, denota la aparición de una nueva figura de misericordia y perdón:

y Aquiles lloró ahora por su propio padre, y ahora de nuevo por Patroclo. El sonido de sus lamentos reverberaba en la casa. Luego, cuando el gran Aquiles se hubo saciado del dolor y la pasión hubo desaparecido de su mente y de su cuerpo, se levantó de su silla y tomó al anciano de la mano...

*[and Achilles wept now for his own father, now again for Patroklos. The sound of their mourning moved in the house. Then when great Achilles had taken full satisfaction in sorrow and the passion for it had gone from his mind and body, thereafter he rose from his chair, and took the old man by the hand...]*<sup>11</sup>.

La escena no es la de ninguna forma de reconciliación; por el contrario, cada uno se hunde en el rumiar de su propio dolor: Príamo por su hijo, Aquiles por un padre del que sabe, no que ha fallecido (no lo ha hecho), sino solo que nunca volverá a verlo. Que Príamo desconfía demasiado de la generosidad de Aquiles queda demostrado por el cuidado que pone en marcharse sin avisar en mitad de la noche, una precaución ampliamente dictada por la psicología homérica, como veremos. De hecho, el lenguaje homérico no reserva ninguna palabra para la piedad en este sentido moderno<sup>12</sup>.

Aun así, parece posible que otras modalidades, otras formas de realización narrativa del *agón* puedan ofrecer resultados narrativos más productivos. Podríamos, por ejemplo, haber consultado la versión más temprana de Hegel de su fábula del amo y el esclavo, que tomó la forma, nos dice Peter Bürger, de la batalla de los sexos, en lugar del duelo medieval. En tal caso, cabría esperar que el *agón* se desarrollara en la dirección de ese amor-muerte, que Wagner imaginó para Tristán e Isolda (de quienes tendemos a olvidar que empezaron siendo enemigos mortales); o bien, en la del matrimonio en el sentido de Strindberg, cuando no en la de la afirmación de Lacan según la cual la «relación

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 511; XXIV, 511-515.

<sup>12</sup> David Konstan, *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto, 2007.

sexual» no existe. Pero está claro que el género tampoco figura entre los registros de la *Ilíada*.

Queda la continuación de la batalla por otros medios, a saber, a través de la lengua y el discurso, del que ya hemos demostrado que sus logros figuraban entre los puntos fuertes exigidos a un líder homérico. El hecho de que al inicio los adversarios se griten invectivas indica el terror que para algunas culturas puede inspirar la violencia del lenguaje, así como la de las máscaras. Pero la transferencia del *agón* de la modalidad del cuerpo a la del discurso es un cambio más trascendental y parece requerir mediaciones más elaboradas. De hecho, es precisamente en ese punto nodal donde nos encontramos con la que quizá sea la intervención más famosa de un dios, y la más sorprendente: la aparición de Atenea en el Libro I, en el momento en que el furioso Aquiles está a punto de desenvainar la espada contra su comandante. La diosa ha sido enviada por Hera («que os ama a los dos»), pero durante un largo instante ya no estamos en la intriga de la corte olímpica y Palas Atenea ya no es uno de sus personajes arquetípicos:

La diosa, de pie detrás del hijo de Peleo, lo cogió por la rubia cabellera,  
apareciéndosele solo a él, pues ninguno de los otros la vio.  
Aquiles, asombrado, se volvió, y enseguida reconoció a Palas  
Atenea  
y el brillo de sus terribles ojos.

*[The goddess standing behind Peleus's son caught him by the fair hair,  
appearing to him only, for no man of the others saw her.  
Achilles in amazement turned about, and straightway  
knew Pallas Athene and the terrible eyes shining]<sup>13</sup>.*

O, en la traducción de Chapman de 1598:

Él, volviendo la mirada hacia atrás, quedó paralizado por el asombro,  
Pero enseguida la reconoció por sus ojos, tan terribles,  
Que brillaban con ardor...

O de nuevo en Pope:

Detrás suyo ella se paró, y del cabello dorado  
A Aquiles prendió; solo a él se confesó;  
Una negra nube la ocultó del resto.  
Él la ve, e irrumpe a gritar ante la diosa,  
Conocida por las llamas que sus ojos destellan...

---

<sup>13</sup>R. Lattimore, *Iliad*, cit., p. 80; I, 197-200.



[Behind she stood, and by the golden hair  
 Achilleus seized; to him alone confess'd;  
 A sable cloud conceal'd her from the rest.  
 He sees, and sudden to the goddess cries,  
 Known by the flames that sparkle from her eyes...]<sup>14</sup>.

El resplandor primordial de los ojos de Atenea, la *mirada* en su poder más apotropaico y aterrador, que inspira un asombro en Aquiles que Plotino leyó como el signo de la elevación al tercer nivel de la conciencia<sup>15</sup>, todo esto es seguramente, como la visita «sin nombre» de Apolo en forma de plaga sobre el campamento de los aqueos, la marca de una irrupción de lo arcaico en un mundo diurno reconocible. Homero utiliza, como veremos, muchas palabras para denotar sutiles gradientes de visualidad, pero ninguna tan intensa como esta, que debe complementar con el peculiar gesto de agarrar del pelo a Aquiles: la distancia entre el casi irresistible impulso físico y la satisfacción de la palabra y el vilipendio verbal es una barrera difícil que no obstante la propia Atenea recalca cuando, en el conflicto que nos ocupa, recomienda a Aquiles que emplee los peores insultos que se le ocurran, siempre que no le lleven a continuación a pasar fatalmente a la acción (y él sigue su consejo).

## 5. CÓLERAS

En ese caso, sin embargo, en la medida en que lo que comparten y expresan tanto las palabras como los hechos es la cólera en todas sus intensidades, ¿no sería acaso preferible entender su categoría subyacente como una emoción más que como una estructura y en consecuencia plantear la cólera como la forma fundamental de todos los encuentros que hemos teorizado como *agón*? La cólera es, sin duda, la más antisocial de las emociones, aquella que Aristóteles llama *orgé*, y para la que no pudo encontrar ningún opuesto en su gran tratado<sup>16</sup>. Por no hablar del hecho obvio de que es la primera palabra del poema (y su título a veces demótico): *mênis*. Creo que es esencial argumentar esta alternativa, ya

<sup>14</sup> Las comparaciones se extraen, primero, de George Chapman, *Chapman's Homer The Iliad* [1598], Princeton (NJ), 1998, p. 29, y a continuación de la versión de Alexander Pope, publicada entre 1715 y 1720, *The Iliad of Homer – Alexander Pope*, New Haven (CT), 1967, p. 8.

<sup>15</sup> Leonard Mueller, *The Anger of Achilles: Mênis in Greek Epic*, Ithaca (NY), 1996, p. 8.

<sup>16</sup> En la *Retórica*, Aristóteles define la cólera como una respuesta «a un desaire ostensible dirigido hacia lo que concierne a uno mismo o hacia lo que concierne a los propios amigos».

que postula la psicología como el nivel ontológico de la narrativa, confirmando así las premisas más profundas de una subjetividad propiamente moderna.

En efecto, la psicología es una disciplina organizada en torno al individuo y requiere necesariamente la autonomía individual como presupuesto fundacional. Aunque la realidad homérica no nos resulte tan inaccesible como un *Ding-an-sich* kantiano, la propia estructura dual del *agón* exige una versión de la intersubjetividad escasamente disponible en la psicología moderna (que encuentra sus límites en la noción de colectividad como turba, a la manera de *Le Bon*). La elección entre *identidad* o *diferencia* es, sin duda, una decisión preliminar inevitable, el «salto al vacío» de Kierkegaard que ninguna prueba puede apoyar en la medida en que es a la luz de esa elección inicial como se evalúan las pruebas en primer lugar. Sugeriré que las interpretaciones de la *Iliada* en términos de psicología moderna son proyecciones de una lectura esencialmente novelística, que constituye la barrera inicial a este texto, cuyo estudio fundamental, en efecto, debe consistir solo en esas barreras y no en el «texto mismo», al que no tenemos acceso.

En cualquier caso, la cólera propuesta como alternativa a la estructura agónica debe apreciarse primero en toda su extrañeza y en su diferencia radical respecto a lo que experimentamos psicológicamente como una entidad impersonal y flotante. La primera palabra del poema: «La cólera, canta, oh diosa, la cólera de Aquiles...», en la traducción de Stanley Lombardo [«*Rage, goddess, sing the rage of Achilleus*»], que es la que parece captar mejor el espíritu de la sintaxis original, es un término, *mênis*, que no es sino una de las numerosas alternativas griegas y que, de hecho, es bastante raro en Homero, y no se utiliza normalmente para las emociones humanas, para las que se dan otras dos alternativas en este mismo primer libro.

Esta palabra inicial parece tener más bien una fuerza propiamente cosmológica, como si registrase un desequilibrio repentino, el sentido del «tiempo fuera de quicio» [«*time out of joint*»]:

En otras palabras, *mênis* no es un término que se use para designar una emoción hostil que surge en un individuo contra otro individuo, tal como podríamos entenderlo espontáneamente. Es el nombre de [...] una *sanción cósmica*, de una fuerza social cuya activación acarrea consecuencias drásti-

cas para toda la comunidad [...] se incurre en *mênis* por la ruptura de tabús religiosos y sociales básicos [...]<sup>17</sup>.

Esta autoridad compara el efecto de la *mênis* con la noción de contaminación de Mary Douglas como algo que, al igual que la peste, trastorna todo el orden social y viola así el mandato del Cielo. Que este término, reservado a Zeus, se atribuya en este caso a Aquiles solo significaría que Aquiles es aquí el instrumento del destino y no su dueño.

Es un relato que queda corroborado por la forma en que, a lo largo del libro inicial, una primera cólera –que, por cierto, no es la de Aquiles, sino la del propio Agamenón– se perpetúa como una infección vírica, pasando primero al sacerdote que es su objeto, luego a Apolo y después a Aquiles, para, finalmente, infectar a los propios dioses. En este sentido, la *mênis*, la cólera cósmica de un Zeus que es en ese instante algo más que el personaje olímpico nombrado, es a la vez su propio castigo, un desorden individual que provoca el caos universal; y no es casualidad que este primer libro, que comienza con esta palabra, termine recordándonos al infeliz Hefesto y su castigo aparentemente inmotivado y caprichoso a manos del propio Zeus encolerizado:

[...] arrojado por el furioso Jove  
 Por las almenas de cristal;  
 Desde la mañana hasta el mediodía cayó,  
 Y desde el mediodía hasta la tarde húmeda de rocío,  
 Un día de verano, y con el sol poniente  
 Cayó desde el cenit, como una estrella fugaz  
 en Lemnos, la isla del Egeo.

[... *thrown by angry Jove*  
 Sheer oer the crystal battlements; from morn  
 To noon he fell, from noon to dewy eve,  
 A summer's day, and with the setting sun  
 Dropped from the zenith, like a falling star  
 on Lemnos, th' Aegean isle]<sup>18</sup>.

(Volveremos más adelante sobre este arquitecto culpable, del que Milton ha omitido los detalles más conmovedores).

No necesitamos, sin embargo, esperar a que los filólogos descubran los dos sinónimos griegos más comunes, ya que son utilizados y elucidados

<sup>17</sup> L. Muellner, *The Anger of Achilles: Mênis in Greek Epic*, cit., p. 8.

<sup>18</sup> John Milton, *Paradise Lost*, Libro I, 741-746; ed. cast.: *El paraíso perdido*, Barcelona, 2015.

de inmediato en el Libro I por el gran vidente Kalchas, en un prudente intento de protegerse contra la cólera más inmediatamente peligrosa del momento, a saber, la de Agamenón:

Porque un rey, cuando se enfada con un hombre que está por debajo de él,  
es demasiado fuerte;  
hay que suponer que incluso aunque ese mismo día se trague su ira,  
guardará la amargura en lo más profundo de su pecho  
hasta darle cumplimiento.

[*For a king when he is angry with a man beneath him is too strong, and suppose even for the day itself he swallows down his anger, he still keeps bitterness that remains until its fulfilment deep in his chest*]<sup>19</sup>.

El discurso distingue dos formas de cólera, una dualidad que no incluye la *mênis* y que podemos llegar a calificar de construcción de la subjetividad<sup>20</sup>. Una es el rencor a largo plazo, *xolos*, que Lattimore traduce como «cólera» propiamente dicha (y en la que podemos observar ese matiz de clase —«un hombre por debajo de él»— que los griegos siempre se cuidaban de incluir en sus definiciones psíquicas). Para los lectores modernos resulta especialmente interesante la evocación de la represión, aquí asociada a una acción fisiológica, la deglución de la bilis. El término alternativo para la cólera, *kotos*, se acerca más a una irritación a corto plazo, capaz de despertar el resentimiento más profundo y reactivarlo. La traducción de Lattimore —«amargura» [*bitterness*— tiende a mezclar los dos términos de un modo coherente con su significado inmediato (el *kotos* reaviva el *xolos*), pero que oscurece su distinción. Quizá sea más visible en la versión de Chapman (Pope la ignora por completo):

Cuando un rey ha marcado una vez con su odio  
A un hombre inferior, aunque ese día su ira parezca digerir  
La ofensa que recibe volverá a sacar de su pecho a relucir  
Oleadas de cólera repentina,  
Hasta que la venganza haya aplacado y satisfecho  
El fuego a él reservado.

[*When a king hath once markt for his hate  
A man inferior, though that day his wrath seemes to digest  
Th'offence he takes, yet evermore he rakes up in his brest  
Brands of quicke anger till revenge hath quencht to his desire  
The fire reserved*]<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> R. Lattimore, *Iliad*, cit., p. 77; I, 80-83.

<sup>20</sup> Thomas Walsh, *Fighting Words and Feuding Words: Anger and the Homeric Poems*, Lanham (MD), 2005.

<sup>21</sup> G. Chapman, *Chapman's Homer The Iliad* [1598], cit., p. 26.

(Chapman ha añadido el fuego). Que no se trata de un mero rasgo de carácter de Agamenón como figura cómica común queda demostrado por la transferencia de la distinción y de su mecanismo psíquico al propio Aquiles, para quien la sola mención del nombre de Agamenón –como en la exhortación posterior de Fénix– desencadenará el *kotos* que amenaza con despertar ese *xolos* más profundo:

Deja de confundir mi corazón con lamentos y penas  
por el favor del gran Atreides. No te conviene  
amar a este hombre, por miedo a que te vuelvas odioso para mí,  
que te amo.

[*Stop confusing my heart with lamentation and sorrow  
For the favour of great Atreides. It does not become you  
to love this man, for fear you turn hateful to me, who love you*]<sup>22</sup>.

Hemos dicho que para Aristóteles la «cólera» no tiene opuesto; ahora quizá podamos sugerir que lleva su opuesto dentro de sí en una modalidad temporal: la irritación efímera ante la ofensa, o bien ese resentimiento de larga duración que Chapman tradujo como odio.

Pero también puede ser interesante entender esta dualidad en el marco de un sistema más amplio. En este sentido, me arriesgaré a suponer que la cólera también puede adoptar una forma productiva, una tesis que requiere algo de conjetura sobre la misteriosa entidad llamada *thumos*, a veces traducida como espíritu (pero en el sentido en que se habla de «caballos de carreras briosos»). Lo que se antoja peculiar de este término es que es a la vez el asiento de la emoción y la emoción misma. La psicología homérica asigna diversos lugares a la conciencia humana: los llamados «órganos psíquicos», es decir, los pulmones, el pecho y la cabeza. Esto no es del todo ajeno a la lengua inglesa, por ejemplo, cuando habla de «tomar corazón» [*taking heart*] para denotar coraje, o «poner el corazón en ello» [*putting your heart into it*] para denotar esfuerzo, donde corazón es tanto el espíritu o contenido del órgano emotivo como la ubicación corporal o el alojamiento mismo.

Pero en la lengua griega hay ejemplos más inmediatos: en ese sentido, *thumos* es la ira del guerrero en el griego de Homero en el que el término tiene un significado y un uso mucho más rico y complejo que

---

<sup>22</sup> R. Lattimore, *Iliad*, cit., p. 232; IX, 612-614.

en las posteriores versiones filosóficas, más reduccionistas, de Platón y Aristóteles. La multiplicidad de usos se refleja en los intentos de los traductores modernos de asignar un único término psicológico para esta cualidad: para la vitalidad, que puede significar la vida misma (cuando abandona el cuerpo asesinado), para el coraje entendido como sentimiento o para la mente, como el lugar en el que se sopesan varias reacciones emocionales. *Thumos* es, por lo tanto, el anverso dialéctico de ese nominalismo homérico, que encontraremos en breve, una no-abstractión que, en virtud de su propia concreción e inmediatez, es apta para dar cuenta de una variedad de «sentimientos» fuertes y esencialmente energizantes.

La cuestión que nos interesa ahora de forma más inmediata, sin embargo, es el grado en que *thumos* puede asociarse con la cólera<sup>23</sup>; y si registro el papel de *thumos* en el campo de batalla, es precisamente para afirmar esta sinonimia. Sin duda, los guerreros deben encontrar coraje, deben animarse para el combate y, de hecho, a menudo se apela a los dioses para que infundan *thumos* a tal o cual guerrero apático, desanimado o incluso magullado:

Así que rezó, y Palas Atenea le escuchó.  
Ella hizo sus miembros ligeros de nuevo, y sus pies y sus manos  
por encima de ellos,  
y de pie junto a él le habló y se dirigió a él con palabras aladas:  
«Sé valiente ahora, Diomedes, para luchar con los troyanos,  
pues he puesto en tu pecho la fuerza de tu impávido padre,  
como la que tenía el jinete Tideo del gran escudo;  
te he quitado la niebla de los ojos [...]».

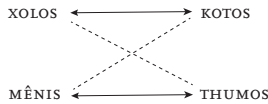
[*So he spoke in prayer, and Pallas Athene heard him.  
She made his limbs light again, and his feet, and his hands above  
them,  
and standing close beside him she spoke and addressed him in  
winged words:  
«Be of good courage now, Diomedes, to fight with the Trojans,  
since I have put inside your chest the strength of your father  
untremulous, such as the horseman Tydeus of the great shield  
had; I have taken away the mist from your eyes...»*]<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Pero véase también Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, Nueva York, 2006 [ed. cast. *El fin de la historia y el último hombre*, Barcelona, 1992] para quien *thumos* es una forma de reconocimiento hegeliano; y Peter Sloterdijk, *Rage and Time: A Psychopolitical Investigation*, Nueva York, 2010 [ed. cast. *Ira y tiempo*, Madrid, 2017], para quien el *thumos* es una sublimación civilizadora de la rabia.

<sup>24</sup> R. Lattimore, *Iliad*, cit., p. 149; V, 121-127.

Pero este *thumos* es cólera contra el otro, el adversario, toda la especie trojana: el guerrero, que al principio la expresará en discursos y *haka* esa forma alternativa de hostilidad que son las palabras, debe estar dotado de una forma especial de cólera o furia. Las epopeyas escandinavas nos consolidan en la opinión de que este *thumos* puede llegar hasta la condición llamada *berserk* [«desquiciado, loco»]; y los más grandes guerreros se convierten en *berserkers*, que acuchillan indiscriminadamente a todo el que se les pone por delante (y a menudo son, clínicamente, un peligro también para sus compañeros de guerra). Esta «sed de sangre» es una condición mucho más importante y efectiva que la mera fuerza corporal o el físico: Héctor la tiene en su mejor momento, como la tendrá Aquiles más adelante; incluso Patroclo recibe su *thumos* durante un tiempo, hasta que le engaña, llevándole a sobreestimar su destino e imaginar que él mismo tomará Troya, y que es capaz de asaltar las murallas.

¿Es posible, entonces, que *thumos* participe del mismo tipo de indeterminación cósmica que *mênis*, y que esta nueva pareja pueda consistir en algo así como un nivel ontológico respecto a la pareja óptica formada por *xolos* y *kotos*? En tal caso, *mênis* sería la versión cosmológica del perdurable *xolo*, mientras que *thumos* reflejaría la inmediatez de un *kotos* que va y viene:



Tal vez sea este el momento de confesar que encuentro más parentesco con la *Ilíada* en las sagas nórdicas que en las epopeyas más convencionales o «políticas»: humillaciones, ofensas, venganzas, derramamientos de sangre, interminables disputas, *kotos* contra *xolos*, todas estas instancias son vívidos acontecimientos homéricos muy distintos de la matanza de monstruos o la inauguración del Imperio romano. El *thumos* es un tipo de cólera diferente a todo lo que aparece en la *Eneida*; y la piratería también nos permite comprender el parentesco entre la *Ilíada* y las sagas islandesas, sin duda su pariente consanguíneo más cercano en lo que a matanzas y disputas se refiere. El mundo arcaico escandinavo se distingue por la ausencia de una jerarquía feudal de tipo medieval: es difícil decir si sus figuras poderosas son realmente nobles en nuestro sentido convencional, o si sus «secuaces» (*henchmen*, que es la interesante traducción de Lattimore de *therapontes*) son de alguna manera vasallos.

Existe la institución de rey (*basileus*), pero, como veremos más adelante, es un error atribuirle la de *anax* (jefe supremo, emperador) a Agamenón.

Otras diferencias entre culturas también son instructivas y tienen que ver principalmente con el dinero (que en la *Iliada* solo se menciona una vez, como veremos más adelante); esto genera inevitablemente un tipo diferente de sistema social, que, si no es burgués, al menos no es aristocrático y es más igualitario que aquel al que aluden las distinciones narrativas de la *Iliada*. De hecho, puede suponerse que es precisamente la ausencia de dinero –*dictada* por el marco de la incursión– lo que confiere a la *Iliada* sus cualidades únicas, como en el famoso homenaje de Hegel:

Se trata de un estado de la sociedad que ya hemos aprendido a reconocer como la edad heroica o, mejor, la edad ideal. Las edades heroicas ya no se limitan a esa idílica pobreza en intereses espirituales: van más allá, hacia pasiones y objetivos más profundos; pero el entorno más próximo de los individuos, la satisfacción de sus necesidades inmediatas, sigue siendo obra suya. Su alimentación sigue siendo sencilla y, por lo tanto, más ideal, como por ejemplo la miel, la leche o el vino; mientras que el café, el aguardiente, etcétera, nos recuerdan inmediatamente los mil intermediarios que requiere su elaboración. Así, también los héroes matan y asan su propia comida; doman el caballo que desean montar; los utensilios que necesitan los fabrican más o menos ellos mismos; el arado, las armas para la defensa, el escudo, el casco, la coraza, la espada o la lanza son obra suya, o están familiarizados con su fabricación. En tal modo de vida el hombre tiene la sensación respecto a todo lo que utiliza y respecto a todo lo que le rodea de que lo ha producido a partir de sus propios recursos y, por lo tanto, que en cuanto a las cosas externas se está relacionando con lo que es suyo y no con objetos alienados situados fuera de su propia esfera en la que es el amo. En tal caso, por supuesto, la actividad de recoger y dar forma a su material no debe antojarse como una labor penosa y monótona, sino como un trabajo fácil y satisfactorio, que no le pone obstáculos ni frustra sus empeños<sup>25</sup>.

Ahora podemos reformular su análisis, no como una evocación de una naturaleza humana última, sino *de facto* negativamente como esa ausencia de dinero («ruido comunicacional», como lo llama Habermas) que permite al poeta centrarse en formas de inmediatez. De hecho, ahora añadiré esta ausencia a mi definición de secularidad, junto con la ausencia de religión; porque estas son las dos formas de ruido –en la base y en la superestructura, por así decirlo– que hacen que se mezclen la abstracción y la no inmediatez de la representación. Es posible que

---

<sup>25</sup> G. W. F. Hegel, *Aesthetics*, volume I, Oxford, 1975, pp. 260-261; ed. cast. *Estética*, vol. I, Buenos Aires, 2009.



sea históricamente correcto considerar que la llamada guerra de Troya (si es que tuvo lugar de alguna manera en la realidad) no fue más que una incursión de piratas en una ciudad entonces rica, tal vez incluso una incursión que implicó mucha preparación y muchas alianzas y que incluyó a los jefes de destacados clanes y ciudades. De ser así, la propia simplicidad de la sórdida realidad original solicita la idealización, que ya a los propios griegos les permite transmutar el episodio (de forma algo quiijotesca) en un acontecimiento histórico-mundial. La secularidad deja sus realidades abiertas tanto a la sublimación como a la reducción satírica.

## 6. PARTES DEL DISCURSO

Especulaciones de este tipo nos llevan necesariamente de nuevo a esa barrera que para la comprensión e interpretación se antoja infranqueable. No se trata solo de una lengua extranjera, cuyos «intraducibles» plantean, desde luego, problemas interesantes. No se trata del griego como tal, sino del griego homérico como forma expresiva de una cultura extinguida, sobre la que un filólogo ha hecho la curiosa reflexión de que sus significados siguen siendo oscuros, «porque no sobreviven hablantes nativos». Las traducciones nos transmiten la cómoda sensación de que estamos dentro de esta lengua; en realidad, como nos muestran los filólogos, estamos fuera de ella y, en el mejor de los casos, podemos conjurar sus operaciones e imaginar su estructura.

La palabra clave es «imaginar», ya que apenas puedo pretender ofrecer una teoría propiamente lingüística que no solo tenga en cuenta los diversos tipos de lingüística científica que se ofrecen hoy en día, sino que también, y más significativamente en este contexto, se enfrente al problema filosófico de la relatividad lingüística, es decir, la famosa hipótesis Sapir-Whorf. Esta última se vuelve operativa cuando se postula que la forma de la lengua determina toda una ontología, cuando no una visión del mundo. Las cuestiones secundarias falsables –que han adoptado sobre todo la forma aparentemente comprobable de esquemas cromáticos (¿distinguían los antiguos griegos entre el azul y el verde?)– no son tan relevantes como las que, como el ataque de Daniel Everett a la recursividad chomskyana<sup>26</sup>, postulan una forma totalmente diferente y «no occidental» de vivir la realidad, que se refleja en (o viene impuesta por)

---

<sup>26</sup> Daniel Everett, *Don't Sleep, There Are Snakes: Life and Language in the Amazonian Jungle*, Nueva York, 2008; ed. cast.: *No duermas, hay serpientes*, Madrid, 2014.

un lenguaje para el que solo tiene palabras una experiencia no mediada en el presente.

En cierto sentido, el argumento a favor de algún determinante lingüístico de la cultura y la conciencia (el núcleo de la famosa hipótesis Sapir-Whorf) es también una apuesta literaria. El analista debe ser capaz de cristalizar la visión ajena del mundo en una síntesis vívida; de lo contrario, se reduce a unas cuantas observaciones aleatorias, a una lista de excepciones inconexas. Así, Everett, en su sorprendente tesis que postula que el lenguaje de los *pirahã* sería exclusivamente no recursivo, es capaz de caracterizarlo como un «principio de inmediatez de la experiencia» tanto en el tiempo como en el espacio: solo puede articularse lo que existe en el aquí-y-ahora y, en consecuencia, solo puede pensarse esa dimensión inmediata de la experiencia. Sería tentador ver si se pudiera enmarcar el lenguaje de Homero en una fórmula semejante: quizá Auerbach sea quien más se acerque, en lo que debe de ser uno de los juicios literarios contemporáneos más famosos:

[...] representar los fenómenos en una forma totalmente exteriorizada, visible y palpable en todas sus partes, y completamente fija en sus relaciones espaciales y temporales

[...] esta procesión de fenómenos tiene lugar en primer plano, es decir, en un presente local y temporal que es absoluto<sup>27</sup>.

Se trata de una noción bastante sugerente del estilo de Homero, pero no generalizable a todo su sistema lingüístico, mucho más complejo. Propongo en cambio una descripción más limitada, una especie de fenomenología de esa sintaxis, que (como la de Everett) nos proporciona un medio de imaginar ese otro mundo sin afirmar una hipótesis científica o ni siquiera erudita.

Pero, ¿cómo imaginar una lengua sobre la que se ha decidido de antemano que nos es ajena? Propongo hacerlo en la forma más limitada de una fenomenología de la sintaxis narrativa, en la que experimentamos con una caracterización de las diversas unidades del lenguaje desplegadas en la narración que sin duda cuenta Homero. Podríamos empezar, por ejemplo, con la cuestión de los nombres y los verbos, que normalmente son para nosotros los portadores de la generalidad (la acción)

---

<sup>27</sup> Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* [1946], Princeton (NJ), 2013, pp. 6-7; ed. cast.: *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*, Ciudad de México, 2016.

y la singularidad (el actor, y en el límite exterior, el propio nombre). Pero debemos estar preparados para una redistribución inusual de estas funciones.

La singularidad, por ejemplo, sugiere una tendencia nominalista, en la que los matices de la diferencia adquieren sus propios nombres únicos: es una tendencia que puede ir tan lejos como ese «*pensée sauvage*» (o «conocimiento primitivo») descrito por Lévi-Strauss, en el que las especies se diferencian agudamente sin ningún género correspondiente. De hecho, ya hemos visto algo de este proceso de diferenciación en los diversos tipos de cólera reconocidos por Homero.

Bruno Snell, sin embargo, detecta por todas partes un notable nominalismo en el reino de los verbos homéricos; y para hacernos una idea completa de la especificidad y la precisión antinatural de este lenguaje (tan distante de nuestra propia habla y en ese sentido superior a ella), vale la pena citar su análisis con cierta extensión:

Homero utiliza una gran variedad de verbos para denotar el ejercicio de la vista: ὀρᾶν, ἰδεῖν, λεύσσειν, ἀθρεῖν, θεᾶσθαι, σκέπτεσθαι, ὄσσεσθαι, δέρεσθαι, παπταίνειν. De estos, varios han dejado de usarse en el griego posterior, en todo caso en la literatura en prosa y en el habla viva: δέρεσθαι, λεύσσειν, ὄσσεσθαι, παπταίνειν. Solo dos hacen su aparición después de la época de Homero: βλέπειν y θεωρεῖν. Las palabras descartadas nos indican que la lengua más antigua reconocía ciertas necesidades que su sucesora ya no sentía. δέρεσθαι significa: tener una mirada particular. δράκων, la serpiente, cuyo nombre deriva de δέρεσθαι, debe esta designación al extraño brillo de sus ojos. Se la llama «la que ve», no porque vea especialmente bien, ni porque su vista funcione excepcionalmente bien, sino porque su mirada llama la atención. Del mismo modo, el verbo δέρεσθαι de Homero no se refiere tanto a la función del ojo como a su brillo, tal y como otra persona lo percibe. El verbo se aplica a la Gorgona, cuya mirada incita al terror, y al jabalí furioso, cuyos ojos irradian fuego: πῦρ ὀφθαλμοῖσι δεδορκώς. Denota una «señal expresiva» o un «gesto» de los ojos<sup>28</sup>.

Si, en efecto, atendemos a la narración estereotipada del surgimiento histórico de la filosofía en la antigua Grecia, entonces lo que celebraremos será el nacimiento de la abstracción y su apoteosis en la doctrina de las Ideas de Platón: en tal caso, los verbos homéricos de Snell empiezan a transmitir algo así como un estado prefilosófico en el que las

<sup>28</sup> Bruno Snell, *The Discovery of the Mind: The Greek Origins of European Thought*, Cambridge (MA), 1953, pp. 2-3; ed. cast. *El descubrimiento del espíritu: Estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos*, Barcelona, 2007.

abstracciones (y las «esencias» y «sustancias» filosóficas a las que corresponden) aún no están plenamente formadas como tales.

Esperaríamos encontrar más «designaciones rígidas» entre los sustantivos y los nombres: pero no es exactamente así, y el extremo reduccionismo que opera en la especificidad de los verbos homéricos se corresponde con una marcada expansión e inflación en sus «sustantivos», que absorben el material que les rodea como un blasón o un escudo de heráldica. Los epítetos homéricos han dado pie a una machacona insistencia en su papel en la prosodia, llenando una línea vacía y ampliando una memoria lírica ya milagrosa. Muchos de ellos son obviamente transferibles: *dios*, comparable a un dios, pero en el sentido de un título aristocrático (señor, caballero) o un rango militar (coronel, mayor, general). Mientras, el patronímico probablemente exija más atención de la que recibe: Menoitios no solo identifica al padre de Patroclo, sino que incluye toda una genealogía que su identidad (no individualista) necesariamente incorpora y sin la cual sería anónimo, una figura apátrida, un *sans-papiers*. Pero la incorporación de una variedad de nombres dentro de lo que a nosotros se nos antoja como una simple designación va mucho más allá, pues entre los antepasados hay que incluir, por supuesto, el linaje divino de figuras como el infeliz Sarpedón. En el caso del propio Sarpedón, que en un episodio anterior se ha enfrentado a Tlepolemos, hijo de Heracles (y, por ende, nieto de Zeus, en lugar de su hijo, que es como se identifica al propio Sarpedón), ambos se conocen ya de nombre y por reputación: así es el pequeño mundo de este campo de batalla. En la medida en que el *agón* implica también un intercambio preliminar de epítetos e insultos, Tlepolemos asegura a Sarpedón (de quien sabe que es el jefe de los licios) que correrá la misma suerte que la que corrió la ciudad de Troya a manos de su propio abuelo Heracles en una ocasión anterior; Sarpedón, por su parte, replica que:

roto bajo mi lanza me darás  
gloria, y entregarás tu alma al Hades de los afamados caballos.

[*broken under my spear you will give me  
glory, and give your soul to Hades of the famed horses*]<sup>29</sup>.

La mención de los caballos es una alusión a la historia de Heracles y, por ende, parte integrante de la identidad de Tlepolemos. A Sarpedón aún no le ha llegado la hora; despacha a su pendenciero oponente, incorporando

---

<sup>29</sup> R. Lattimore, *Iliad*, cit., p. 164; V, 653-654.

así el nombre y la genealogía de este al suyo propio, algo así como la adición en heráldica de un nuevo elemento a un escudo de armas. Ninguno de estos numerosos personajes «con nombre» es, por lo tanto, un individuo aislado; en el sistema de clanes, cada uno es una mónada entera llena de territorio y parentesco, de modo que el encuentro ostensible de dos adversarios individuales es aquí un encuentro de mundos.

Así, nuestras dos categorías iniciales parecen tener un peso y una textura muy diferentes entre sí: los verbos, un nombrar; los «nombres», un contexto voluminoso (que tendrá el valor suplementario, para el propio poeta, de permitirle ajustar su material a la localidad en la que ese día o esa semana esté actuando: de ahí el famoso catálogo de los barcos del Libro II, donde hay algo para todo el mundo, aunque los atenienses, habiendo alcanzado la centralidad cultural, debieron haberse irritado por la limitada atención [¡dos líneas!] que reciben de su bardo nacional). Sin embargo, esta pesada y aparatosa identidad con la que se dota a los actores parecería contradecir el conocido análisis de Matthew Arnold sobre los atributos de Homero:

que es eminentemente rápido; que es eminentemente llano y directo, tanto en la evolución de su pensamiento como en la expresión del mismo, es decir, tanto en su sintaxis como en sus palabras; que es eminentemente llano y directo en la sustancia de su pensamiento, esto es, en su materia y sus ideas; y, finalmente, que es eminentemente noble [...]»<sup>30</sup>.

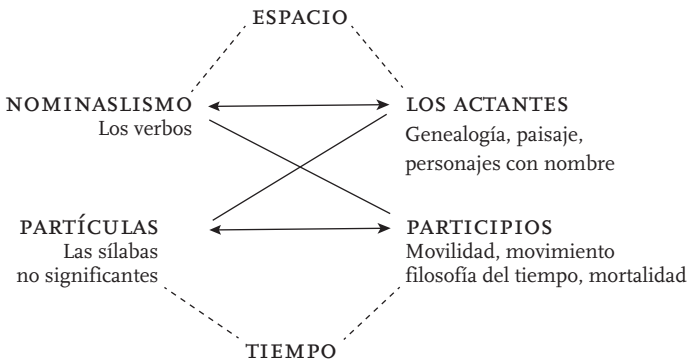
Probablemente haya sido esta última calificación la que haya alejado a los lectores posvictorianos de este sensato consejo; para tranquilizarlos, me propongo ofrecer una versión de «lo noble» que satisfaga a los lectores más posmodernos.

Lo que debemos comprender en primer lugar es que la «rapidez» asignada con razón a este lenguaje no solo se deriva del impulso hacia delante del hexámetro: también depende de las propiedades de los participios homéricos, tan diferentes de los ablativos absolutos cansinos y plomizos de César. Son las partes móviles de la oración e impulsan las cosas y a las personas hacia delante, mucho más que los aoristos repetidos de la enumeración de acontecimientos; al poblar el tiempo con movimientos secundarios de todo tipo, los participios son verdaderamente «rápidos», en el sentido arnoldiano del término.

---

<sup>30</sup> Matthew Arnold, *On the Classical Tradition*, Ann Arbor (MI), 1960, p. 102.

Pero estos no son los únicos instrumentos sintácticos del texto que pueden identificarse en este caso. Queda por distinguir una cuarta categoría: la lengua griega tiene un tipo de «palabra» para la que otras lenguas, como el inglés o el español, no tienen equivalente. Este último componente de la frase, que sin embargo es tan omnipresente como un enjambre –tan carente de sentido como los sonidos individuales que componen las palabras significativas de una lengua, tan distinto de los sujetos y predicados, acciones y pasiones como las contingencias de sus apariciones–, añade una especie de segunda capa, sin sentido pero indispensable, a la doble inscripción de la lengua como el cuerpo y el alma de las cosas. Los gramáticos las llaman partículas; y cualquiera que haya estudiado con atención expresiones griegas, en particular homéricas, conoce el impulso de las partículas en formas que están mucho más estrechamente ligadas al espíritu de la prosodia. De hecho, pueden considerarse como una especie de vínculo o mediación con ese mecanismo, por lo demás extralingüístico. Ahora podemos trazar este sistema de la siguiente manera:



No parece muy correcto, sin embargo, abandonar esta fantástica fenomenología de la sintaxis homérica sin prestar una atención más específica a la prosodia dentro de la cual vive y respira, no sin algunas limitaciones, como las que podrían imponer los cinturones o los corsés. Que no tengamos tal impresión no es solo el resultado de siglos de reedición y reescritura, sino también un reflejo de nuestra propia incapacidad para reconocer que la piel es la restricción o límite más externo del cuerpo humano, al mismo tiempo que la interfaz con el propio «mundo» en todos sus sentidos: el lenguaje homérico está dentro del hexámetro dactílico como en su propia piel.

Y, sin embargo, la presencia en el lenguaje homérico tanto del acento como de la longitud –los tiempos con los que estamos más familiarizados y las sílabas largas y cortas ajenas a la prosodia inglesa, por ejemplo– sugieren que el hexámetro dactílico habrá representado una cierta disciplina del habla natural, como si fuera el freno y el bozal, el arnés y la silla de montar, del genio de una lengua natural, distorsionando sus sonidos normales y alargando o abreviando sus sílabas, de tal manera que, lejos de trabarla o atrofiarla, la acelera con «palabras aladas», según la célebre expresión de Homero. Se dirá que es precisamente esta rapidez la que impide que nos percatemos de las limitaciones en cuestión. Pero los más grandes poetas modernos –Rilke, por ejemplo, Yeats o Baudelaire– son ejemplos de cómo una prosodia puede naturalizarse triunfalmente: la métrica y la rima parecen expresar el espíritu mismo de una lengua natural hasta el punto de no poder distinguir la una de la otra, mientras que otros poetas, entre tanto, prosperan a conciencia en esa misma diferenciación.

La teoría moderna de los medios de comunicación, en virtud de su propia concepción de la modernidad tecnológica, se congratula por haber sabido detectar y teorizar la presencia y el funcionamiento, dentro de la comunicación contemporánea, de un cuerpo extraño, un dispositivo ajeno a lo orgánicamente humano, que es la mediación del aparato o *appareil*, la cámara o la imprenta, que son prótesis de un *sensorium* humano no significativamente visible antes de la modernidad (o, al menos, antes de la escritura, en la acepción de McLuhan y Havelock).

Sugeriré que la prosodia es también una máquina de este tipo, una especie de «nuevo medio» de culturas esencialmente orales (no me gusta especialmente la palabra «prealfabetizadas») como la homérica. Sus leyes son maquínicas; sus distorsiones, ideológicas; sus efectos –la finalidad dactílica de las dos sílabas finales, el énfasis excepcional del encabalgamiento ocasional (incluso en el segundo verso: «*oulemenen*», «¡horrible!»), la precipitación, la frase simple ocasional, el gran efecto oratorio de las largas palabras polisílabas prolongadas– son perspectivas y han sido tabulados por los eruditos. Los efectos cuasi-musicales del hexámetro son ciertamente accesibles: véase, por ejemplo, su existencia subterránea en lenguajes poéticos modernos como el de Whitman. Lo que resulta distante para nosotros no es la maquinaria en sí, sino su relación con una lengua viva que ya no existe. Hay una alegoresis que captar aquí entre la limitada maquinaria de este mundo y la fragilidad

orgánica del cuerpo humano, entre las temporalidades del presente vivo de la línea y la mortalidad de su pasado y futuro, mientras el hexámetro eterno nos impulsa inexorablemente hacia delante.

## 7. LA SECULARIDAD, DE NUEVO

La dificultad de imaginar una lengua ajena es un buen experimento para intentar adaptar históricamente las categorías de Kant. El *Ding-an-sich* sigue en su sitio, un espantapájaros que nos recuerda que conservamos la elección imposible: decidir si el pasado es radicalmente inaccesible o no. Sin embargo, es una decisión que probablemente no afecte a nada, ya que seguimos adelante y lo leemos de todos modos: lo anexionamos, lo asimilamos, nos lo apropiamos, por medio de nuestras propias categorías históricas.

Ya hemos visto cómo los géneros ofrecen una tentación constante de convertir esta sustancia pregenérica en algo que nuestra tradición reconozca. Podemos ir aún más lejos, si señalamos el momento en que los propios géneros se disuelven y una nueva lectura posgenérica ocupa su lugar. Esta es, como he dicho, la historia que Lukács contó en su *Teoría de la novela*: la novelística es la lógica narrativa no genérica que ocupa el lugar de los antiguos géneros retóricos ahora en vías de extinción. Su psicología individualista, su concepción del estilo, la noción de una vida como forma, la oposición de lo público y lo privado, la noción misma de identidad personal y de la conciencia como tal, todos estos nuevos prejuicios, que surgen de una profunda revolución cultural y de su transformación a gran escala de la subjetividad, dictan un nuevo tipo de regla en ausencia de todas las demás, dando forma a los métodos de lectura que apuntan a «la modernidad». En lugar de recuperar un original inalcanzable, tal vez una lectura poscontemporánea más adecuada de Homero debería intentar, en la dirección opuesta, sustraer del proceso nuestros inevitables propios esquemas interpretativos; retirar las capas de anacronismo que aportamos al texto, eliminando –para identificarlos con mayor precisión– los paradigmas ideológicos de tradiciones posteriores (incluida la nuestra), si no para vislumbrar una superficie última, al menos para tomar conciencia de lo que nosotros mismos hemos proyectado sobre ella. Una mitad de Kant: ¿no es eso lo que intenta hacer la filosofía contemporánea, en su misión *search-and-destroy* [«buscar y eliminar»] para desarraigar lo que hay de ideológico, metafísico e idealista



en los propios clásicos filosóficos o, en última instancia, en los estereotipos que tenemos de ellos?

Me atrevería a decir que, más allá de la descarada novelización de nuestras versiones contemporáneas, nos encontraremos exponiendo las capas arqueológicas de los paradigmas victorianos, románticos e incluso renacentistas-neoplatónicos, junto con los ahora arcaicos sistemas de género de los que son inseparables: y sin ninguna seguridad de que podamos llegar a algo parecido a los cimientos de la filosofía, que Heidegger creyó encontrar en los presocráticos (o en la filosofía oriental).

Tampoco deberíamos pasar por alto los peligros de la sustracción: en un comentario escandalosamente antimoderno, cuando no nihilista, Manfredo Tafuri observó que los mayores héroes del desencanto moderno –Nietzsche, Freud, Marx– bien podrían haber tenido un efecto bulldócer al arrasar el terreno de los valores para dejarlo vacío e infinitamente fungible para cualquier cosa que el capitalismo comercial tardío decidiera erigir en él. No fue una mala profecía de lo posmoderno, que nos corresponde a nosotros evitar<sup>31</sup>.

Así, en una escena ritualista como la embajada de Ulises y Áyax a Aquiles en el Libro IX (Agamenón ha cedido y les dice que le ofrezcan lo que quiera, con tal de que vuelva a la ahora desastrosa batalla), nos encontramos prestando una atención propiamente novelística al detalle marginal, que ahora ha pasado a ser «significativo».

Es una escena famosa, sobre todo por el Aquiles que encuentran en su ocio no forzado, «cantando la fama de los hombres» al son de una valiosa lira, que es de hecho un trofeo ganado en la batalla. Antes de que tengamos tiempo de reflexionar, ya sea sobre las fantasías del propio Aquiles como personaje o sobre los orígenes o la épica que estas pruebas sugieren, les da la bienvenida de todo corazón, a sus únicos «amigos de verdad», y les sirve el inevitable banquete de bienvenida, del que al menos una característica marcará nuestra primera vacilación.

Una vez saciados, Áyax hace un gesto con la cabeza a Fénix (el antiguo tutor de Aquiles, y a quien han traído con ellos como refuerzo), «y el noble Ulises se percató de ello» (*noese*). «No pasó desapercibido»,

---

<sup>31</sup> Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*, Boston (MA), 1976, p. 15.

comenta Pope; y Lattimore, por su parte, lo traduce así: «y el brillante Ulises lo vio». Sin embargo, es Chapman el más elocuente de todos:

Áyax a Fénix hizo una señal, como si estuvieran demorando demasiado  
Antes de exponer el asunto. Ulises le vio hacer el gesto  
Y (llenando el gran quílice de vino) le dio de beber a Aquiles...

[*Ajax to Phoenix made a signe as if too long they staid  
Before they told their Legacie. Ulysses saw him winke  
And (filling the great boule with wine) did to Achilles drinke...*]<sup>32</sup>.

La simple traducción, que añade una mirada real a la mera mención griega de que Ulises era «consciente», no hace sino satisfacer un apetito más moderno por el detalle visual (de hecho, por la visualidad de lo visual). Pero lo que sigue es aún más sorprendente. Pues ahora, Ulises, felicitando a Aquiles por el banquete, le dice que el de Agamenón no fue menos generoso. ¡Tremenda ocasión para un *kotos!* (toda vez que la mera mención de su adversario es ya una provocación, tal y como hemos visto) ¿Acaso Ulises se está simplemente felicitando a sí mismo y a sus compañeros por su valiente apetito (como dicen los italianos), ya que, como era de esperar, Agamenón acaba de ofrecerles un banquete similar en honor a su misión? ¿O solo quiere informar (de manera algo torpe) a su anfitrión de que se trata de una misión oficial? (pero Ulises nunca se muestra incómodo). No puede ser, pero tal vez lo sea, un cumplido. Me detengo en este punto, no porque tenga gran importancia para la narración que nos ocupa, sino porque provoca el tipo de meditación novelística que entretiene al lector moderno. Lo que viene después es más significativo.

Discursos y largas explicaciones, a las que Aquiles se muestra insensible; un complejo monólogo autobiográfico de su antiguo tutor, junto con otros largos relatos a los que Aquiles responde como hemos visto antes (¡no me menciones su nombre!). Y luego, por fin, Aquiles le pide a Fénix que se quede a pasar la noche, pues todos partirán de regreso a casa por la mañana; Patroclo se dispone a preparar una cama.

La escena tiene un aire dramático; los visitantes y el anfitrión, sentados los unos frente al otro, personajes silenciosos, Patroclo y las sirvientas

---

<sup>32</sup> Respectivamente, Homero, *Iliad*, volume 1, Books 1-12, traducción de A. T. Murray, revisada por William F. Wyatt, Loeb Classical Library 170, Cambridge (MA), 1924, p. 411; I, 223; *The Iliad of Homer – Alexander Pope*, cit., p. 164; R. Lattimore, *Iliad*, cit., p. 222; G. Chapman, *Chapman's Homer The Iliad* [1598], cit., p. 187.

moviéndose al fondo de la estancia. Se conserva la forma del *agón*: dos personajes intercambian discursos en momentos sucesivos. Ahora, sin embargo, Aquiles transmite sus deseos con un gesto:

Habló y, sin decir nada, asintió con las cejas a Patroclo  
para que preparara un pulcro lecho para Fénix, de modo que los  
demás pudieran ir pensando en volver a casa desde su refugio.

*[He spoke, and, saying nothing, nodded with his brows to Patroklos  
to make up a neat bed for Phoinix, so the others might presently  
think of going home from his shelter]<sup>33</sup>.*

«Así» («de modo que», dice la edición de la Loeb Classical Library; Pope, como de costumbre, omite el gesto en aras de una bonita rima), Chapman es de lo más vívido, pero omite la intención:

Dicho esto, con su mirada  
Hizo a su amigo una señal encubierta para que se apresurara al  
instante  
A hacer una buena cama blanda, para que el viejo Príncipe,  
tan pronto como los compañeros se hubieran ido,  
pudiera descansar [...].

*[This said, he with his eye  
Made to his friend a covert signe to hasten instantly  
A good soft bed, that the old Prince, soone as the Peeres were gone,  
Might take his rest [...]]<sup>34</sup>.*

Pero, para que no quepa ninguna duda, añada «señal encubierta», dando a entender el doble sentido del gesto de Aquiles, pues la señal seguramente iba dirigida también a los invitados: la audiencia ha terminado y es el momento («¿ya mismo?», «¿rápidamente?», «¿ir pensando en...?», «¿tan pronto como?») de despedirse. Lo que incluso el propio Homero ha omitido es el insulto implícito: lo cierto es que se está conminando a los invitados a que se vayan.

Pero Áyax lo ha entendido: este héroe musculoso (al que en otro lugar alguien se dirige a él diciéndole: «¡tú, estúpido buey!»<sup>35</sup>) está sin duda doblemente enfadado: por la manera en que han sido despachados y también porque él mismo aún no ha hablado, de modo que su intervención en este punto tiene el efecto de romper el silencio y distinguir así sus comentarios de los de los demás. Trae a colación la ira de un

<sup>33</sup> R. Lattimore, *Iliad*, cit., p. 233; IX, 620-622.

<sup>34</sup> G. Chapman, *Chapman's Homer The Iliad* [1598], cit., p. 197.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 313.

soldado ante la falta de compasión de Aquiles por el destino de sus (¿antiguos?) camaradas y compañeros de armas. Y también revela una total incomprensión de la queja de Aquiles, de su honor herido. Es la reacción fanfarrona de un hombre sencillo, que no ha entendido nada de las delicadas cuestiones que están en juego: «hay otras muchas chicas», viene a decirle. Lo más notable en esta respuesta impaciente, que ya no es una petición, sino más bien una denuncia virtual, es la irrupción de un tipo de lenguaje totalmente diferente e inesperado, un lenguaje del futuro, por así decirlo: de dinero, intercambio y restitución, el lenguaje del *Wergeld*, de una sociedad posheroica. La gente cobra compensaciones incluso por el asesinato de su esposa o de sus propios hijos, le dice Áyax, así que ¿por qué eres tan terco como para rechazar la reparación que Agamenón te ofrece en especie? Aquí, en un poema que celebra la memoria de un pasado heroico, encontramos la premonición de un orden venidero, un sistema monetario del futuro, que amenaza con borrar por completo el mundo mismo de la *Ilíada* y su sistema de respeto y ofensa personal, de reputación, prestigio y venganza.

Además de los difuminados géneros emergentes visibles ocasionalmente bajo la superficie del poema de Homero, también nos topamos de vez en cuando con extrañas esquinas angulosas y resquicios a través de los cuales aparece por momentos una realidad radicalmente diferente, para luego desvanecerse de nuevo. Así fue, por ejemplo, el atisbo de un Apolo arcaico que nos puso sobre la pista de esa secularidad normalmente asociada a la vida cotidiana de los olímpicos. Tal es el caso también, aunque no abundaremos en ello, del duelo extrañamente mitológico de Aquiles y el río Janto en el Libro XXI; así como el motivo fantástico de los caballos parlantes, más en consonancia con los cuentos de hadas o el *nostos* de la *Odisea*. Y aquí, con un comentario fuera de tono del insensible Áyax, nos topamos con otro destello de luz, que no casa con el mundo de este poema, un rayo del futuro que ofrece una pista más sobre la naturaleza de esa secularidad que le hemos atribuido.

De hecho, en este punto, con el dinero, hemos llegado al otro elemento que hay que tener en cuenta para hacernos una idea completa de lo que implica la secularidad como concepto estilístico. Una yuxtaposición de las sagas islandesas nos permite ver lo que falta aquí: es el dinero y lo comercial. Y el dinero, con esta fugaz excepción del *Wergeld*, es algo totalmente desconocido en este particular estado de excepción literaria que es la *Ilíada*, cuidadosamente dispuesto para que, aunque el dinero

fuera una realidad en ese período histórico, no tenga cabida en la escena de lo que es una expedición pirática y un período transicional entre dos estados y etapas de la vida cotidiana.

Pero no hagamos conjeturas sobre la economía de un pasado arcaico. Es a nosotros, los lectores modernos, a quienes la ausencia de dinero ofrece un alivio singular. Pues el dinero es, en ese sentido, el signo por excelencia de la modernidad, y su supresión nos permite contemplar algo no moderno sin dotarlo de todo tipo de ficciones, adornos o imaginерías antropológicas.

Por otra parte, el dinero no solo es también la mediación por excelencia de la modernidad, sino que implica la operación de representaciones extraordinarias (nunca del todo logradas) y un sistema de conceptos filosóficos (mercado, intercambio, valor, equivalentes, etcétera) no menos complejos a su manera que los teológicos, cuya ausencia ya hemos logrado superar. Las representaciones que se necesitan para plantear el dinero como un actor y una realidad en la narrativa moderna son tan totalmente «idealistas» como las requeridas para plantear las diversas formas de trascendencia (entre las que, por supuesto, también podríamos contar el propio dinero). La diferencia es que las representaciones del dinero son, por así decirlo, idealismos de la base, mientras que las de la religión son necesarias para amueblar la superestructura. El hecho de que ambas dimensiones sean a la larga irrepresentables es una cuestión teórica, que no habremos de discutir aquí.

Las teorías sobre el dinero siempre se basan en algún concepto de no-dinero y nunca son realmente capaces de hacerse pasar por «materialistas». Tampoco tenemos por qué especular sobre cómo funcionaban las sociedades sin dinero, ni sobre si eran utópicas o, por el contrario, ya presuponían algo que a efectos prácticos ya era dinero o constituía su anticipación ontológica. El propio texto se ha dispuesto y enmarcado de tal manera que la cuestión nunca se plantea; Occam ni siquiera tiene que empuñar su famosa navaja: también en este sentido, la *Ilíada* logra ser secular *avant la lettre*, por así decirlo, sin exigirnos que reconozcamos esta o aquella «teoría» alternativa de la naturaleza humana, como la agresividad innata, el poder, el prestigio, etcétera.

La laicidad, en ese sentido, significa prescindir (momentáneamente) de las ideas sobre la naturaleza humana; lo que se nos presenta es

ciertamente una especie de representación ideológica, pero también es ideología *avant la lettre*; no podemos escapar a lo ideológico, pero podemos acercarnos a algo así como su grado cero, y eso es lo que significa la laicidad en el contexto homérico. El hecho de que un vacío tan evidente no pueda existir en el mundo social real explica entonces por qué tantas interpretaciones se apresuran inmediatamente a colmarlo. Intentaremos prescindir de tantas como sea posible y celebrar su existencia *como* ideología cuando sea necesario.

Todo ello hace de Áyax un personaje mucho más interesante y complejo, mucho más «redondo» que el *miles gloriosus* de la caracterología común. Plantea de forma aún más aguda el problema de la psicología y de la protagonicidad.

## 8. PROTAGONISMOS

En efecto, hemos observado algo así como una escala móvil en lo que se refiere a los personajes «menores»; podemos leer a Áyax como una figura arquetípica simplificada, incluso una caricatura, o podemos elaborar una psicología mucho más compleja para esa combinación de fuerza bruta y agresividad personal, que también podemos observar que él encarna como ser humano.

Pero, sin duda, la premisa misma de un personaje menor reside en la existencia estructural de uno «mayor» y es a la cuestión de la protagonicidad a la que debemos dirigir ahora nuestra atención. Tampoco, según parece, debería haber muchas dudas acerca del candidato principal, el héroe cultural, modelo explícitamente señalado en la primera línea del poema épico (Alejandro Magno dormía con el poema bajo la almohada). Héctor bien puede seguir siendo el favorito sentimental, un hombre de familia en una escena célebremente conmovedora con su hijo pequeño y el heredero dinástico; pero, después de todo, pierde, y Troya con él; y no será hasta *Edipo en Colono* (o quizá *Prometeo encadenado*) cuando se elabore un sistema por el que el perdedor pueda salir ganando.

Sin embargo, el héroe Aquiles también sigue siendo un eterno adolescente, petulante, que gimotea en su retiro y se queja ante su madre a lágrima viva, con pocos logros en su haber lo suficientemente tangibles (el saqueo de algunas ciudades costeras y los extravagantes duelos con

varios dioses en el Libro XXI). El lector moderno tampoco apreciará sus momentos de barbarie, como cuando, en honor a su camarada más querido, degüella a doce jóvenes troyanos capturados como sacrificio humano en la pira funeraria de Patroclo. Aquiles, como los demás contendientes, es más una reputación que un personaje. En el recital vivimos el momento, y probablemente estemos dispuestos a admirar al joven sin experiencia que desafía con sensatez y obstinación el juicio de su comandante supremo («Agamenón, señor de los hombres»). Pero luego otros personajes ocupan su lugar y compiten por nuestra atención: Diomedes, por ejemplo, cuyas gloriosas hazañas dominan los primeros libros (junto con la incursión nocturna en compañía de Ulises), y sobre quien uno siempre se pregunta por qué para los antiguos nunca fue una figura mayor. Menelao, sin duda, pierde su oportunidad de alcanzar la gloria; pero Áyax sí que tiene su momento de gloria, cuando salta de cubierta en cubierta en una extraordinaria defensa de las naves en llamas.

Tampoco ninguno de los escasos personajes femeninos da realmente pie a hacer una reescritura feminista de la historia bélica (en la línea de lo que Ursula Le Guin ha propuesto para *la Eneida*, aunque, bien mirado, esta última sí tenía un héroe). Las diosas no son muy simpáticas: Hera es una intrigante y Atenea, una atleta dominante. Helena se disculpa demasiado (tal vez por sus propias razones secretas: véanse sus revelaciones en la *Odissea*)<sup>36</sup>, mientras que Andrómaca y Hécuba son portavoces de la pena y el dolor habituales. Solo Tetis se nos antoja como una divinidad admirable y eficiente, además de una madre con la mezcla justa de alabanza y consuelo para su atribulado y problemático hijo: pero sería necesaria una potente reelaboración del poema para rehacerlo desde su punto de vista. Y tal vez habría que reservar un lugar especial para Briseida, ella misma ocasión de un enfrentamiento casi tan desastroso como el provocado por Helena. Sin embargo, en lo que bien podría ser una extrapolación posterior, reaparece para derramar una lágrima por Patroclo, ese adolescente de su misma edad que ha sido amable con ella. Es uno de los momentos más conmovedores de la *Ilíada* (y uno de los más ignorados).

De hecho, cada libro tiende a tener su propio protagonista, algo poco sorprendente para un recital que exige concentración a cada instante. Nombramos, pues, a Patroclo para ese estatus (necesariamente temporal): se le asigna un libro propio (el XVI, la llamada «Patrocleida»),

---

<sup>36</sup> *The Odyssey*, Book IV, líneas 239-256.

y ofrece interesantes pruebas de una evolución psicológica, desde su angustia inicial más bien infantil por las pérdidas aqueas hasta llegar a una arrogancia casi desbocada en el fragor de la batalla final: no estamos, quizá, ante una maduración del carácter en un sentido moderno, sino simplemente ante lo que podríamos caracterizar como un relato clínico más objetivo de la pérdida de la personalidad individual a raíz de la transformación casi física inducida por el propio combate.

De sus relaciones con Aquiles solo tenemos que decir que, con certeza, fueran como fuesen, claramente no escandalizaron a la audiencia homérica. Mientras, la posición de «compañero» parece haber sido socialmente objetiva, tanto como una categoría generacional (es el término que Megalexandros eligió para nombrar al séquito militar formado por sus amigos de la infancia) que a menudo cumple la función de auriga del miembro de mayor rango de la pareja. Pero es una posición subordinada, de «favorito», la que puede también caracterizar a un arquetipo a la manera de Molière: el *protégé* que parte de viaje solo, el *naïf* que afronta peligros inesperados, el neófito ambicioso lamentablemente mal preparado para las pruebas que deberá afrontar. En definitiva, una trama más, como tantas otras, genéricamente latente en el flujo infinito de los episodios homéricos; pero, en todo caso, una trama de la que el personaje como tal es una mera función.

Lo que sí encontramos en Patroclo, a diferencia de la mayoría de las figuras homéricas, es lo que podemos llamar cautelosamente una especie de subjetividad. No se trata en su caso de una vida interior, en el sentido en que la gente cuestiona o debate su propia identidad o sus decisiones: de hecho, Héctor es el único personaje de la *Iliada* que elabora un auténtico soliloquio como las estrofas de El Cid o las de Hamlet<sup>37</sup>, quizá porque realmente se enfrenta a elecciones cruciales, como permanecer fuera de las murallas o retirarse a la ciudadela (los demás simplemente reaccionan ante la marea de la batalla).

Pero a Patroclo se le dota de un sentimiento interior distintivo en el momento decisivo. Ya he mencionado ese empujón de Apolo, que le arranca el casco y le desprende fatalmente la armadura (creo que se trató de un torpe tropiezo). Pero a continuación siguen versos interesantes:

---

<sup>37</sup> Véase R. Lattimore, *Iliad*, cit., p. 426; XX, 1-2.



El desastre se apoderó de su ingenio y su brillante cuerpo se quedó sin fuerzas.

Se quedó parado estúpidamente, y desde cerca, por la espalda, un hombre de Dardania

Le acertó entre los hombros con una afilada jabalina [...].

Pero en el cuarto intento,

Oh, entonces, Patroclo mostró su último aliento. El espantoso sol se abrió paso

Contra aquel conjunto, pero el príncipe no discernió deidad alguna.

De esta guisa mantuvo la presión, y además cegó su glorioso ojo

Con tal oscuridad. Se volvió repentinamente sobre su espalda,

Y entre el cuello y los hombros le golpeó con ambas manos,

Un golpe tan fuerte que sus ojos se oscurecieron,

Y de su cabeza su yelmo de tres plumas la saltarina violencia sacudió

[...].

*[Disaster caught his wits, and his shining body went nerveless.  
He stood stupidly, and from close behind his back a Dardanian  
man hit him between the shoulders with a sharp javelin . . .]*<sup>38</sup>

*[But in the fourth assay,*

*O then, Patroclus, shew'd thy last. The dreadfull Sunne made way*

*Against that on-set, yet the Prince discern'd no deitie—*

*He kept the prease [press] so, and besides obscur'd his glorious  
eye*

*With such felt darknesse. At his backe he made a sodaine stand,  
And twixt his necke and shoulders laid downe-right with either  
hand,*

*A blow so weightie that his eyes a giddie darknesse tooke,*

*And from his head his three-plum'd helme the bounding violence*

*Shooke...]*<sup>39</sup>

Pero aquí tal vez sea Pope quien más vívidamente capte el espíritu del relato:

Cada articulación está floja, cada nervio tiembla de horror;

Mira con semblante estúpido y se queda ahí parado, indefenso:

¡Tal es la fuerza de manos más que mortales!

*[Loose is each joint; each nerve with horror shakes;*

*Stupid he stares, and all assistless stands:*

*Such is the force of more than mortal hands!]*<sup>40</sup>

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 373; XVI, 805-807.

<sup>39</sup> G. Chapman, *Chapman's Homer The Iliad* [1598], cit., p. 343.

<sup>40</sup> *The Iliad of Homer – Alexander Pope*, cit., p. 164; R. Lattimore, *Iliad*, cit., p. 322.

(Esta última línea es, sin duda, totalmente gratuita y da demasiado peso a una intervención divina, que pretende ser, como he sugerido, jánica e indecidible).

El aflojamiento de las articulaciones (muy frecuente en este relato de encuentros sangrientos) parece ser un lugar común médico y la expresión de una pérdida generalizada de energía (articulaciones que pueden ser revigorizadas por un dios, como ya se ha dicho en V, 121-127, 143); *taphon* (XVI, 806), sin embargo, podría fácilmente significar aturdido (es cierto que en español «estúpido» está etimológicamente relacionado con el estupor y la estupefacción), de modo que en cualquier caso este relato oscila entre lo corpóreo y lo que llamamos, de un modo indeterminado, «psicológico». Aun así, no hay nada comparable en este poema con las muertes de otros héroes, sin excluir la del propio Héctor. Para él se reserva un tipo de subjetividad muy diferente, a saber, la de un sueño, y está concebida no tanto para trasladarnos los íntimos sentimientos de Héctor como para representar la propia carrera, tres veces alrededor de las murallas, mientras Héctor busca en vano la seguridad de las Puertas de Esceas:

Así como en un sueño un hombre no es capaz de seguir a quien  
huye de él,  
ni puede el corredor escapar, ni el otro perseguirle.

[*As in a dream a man is not able to follow one who runs  
from him, nor can the runner escape, nor the other pursue him*]<sup>41</sup>.

Esto podría representar la frustración de Héctor o la del propio Aquiles; pero alude para el lector a la quietud del friso (como la de la urna del célebre poema de Keats). Chapman intenta tortuosamente sugerirlo:

Y, sin embargo, como en un sueño,  
Uno cree estar persiguiendo a alguien, cuando la impotencia y el  
desmayo  
Se apodera de ambos; y el perseguido no puede escapar del perse-  
guidor  
Ni puede el perseguidor alcanzar a su enemigo volador...

[*And yet, as in a dreame,  
One thinks he gives another chace, when such a fain'd extreame  
Possesseth both that he in chace the chacer cannot flie;  
Nor can the chacer get to hand his flyingemie . . .*]<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> R. Lattimore, *Iliad*, cit., p. 462; XXII, 199-200.

<sup>42</sup> G. Chapman, *Chapman's Homer The Iliad* [1598], cit., p. 444.

El momento es casi tan sublime en su *tempo* como la reminiscencia épica de Dante (*Inferno*, xv), quien no pudo haber conocido el original de Homero.

Pero hay otro rasgo que diferencia a Patroclo y que tiende a hacer que el lector moderno se pregunte si tal vez la verdadera *víctima* aquí, el perdedor principal y centro patético del poema en su conjunto, no sea el propio Patroclo, en lugar de Héctor. Resulta sorprendente que Patroclo sea el único personaje del poema al que se dirige directamente el poeta. Normalmente, la suerte de un guerrero se registra en la tercera persona con que se alude al destino, sobre todo cuando el personaje en cuestión acaba de dirigir una súplica a los dioses:

Habló en oración, pero Palas Atenea le volvió la cabeza.

[*She spoke in prayer, but Pallas Athene turned her head from her*]

Aquí, sin embargo, es al propio héroe condenado a quien se dirige el poeta:

Entonces, gimiendo pesadamente, tú, Patroclo el jinete, respondiste:

«Hijo de Peleo, el más grande de los aqueos, Aquiles, no te enojés...»

Así que directo hacia los licios, oh señor de los caballos, Patroclo, te abalanzaste, y a por los troyanos, con el corazón encolerizado por tu compañero.

Entonces, ¿a quién mataste primero, a quién el último, Patroclo, cuando los dioses te llamaron a la muerte?

[*Then groaning heavily, Patroklos the rider, you answered:  
'Son of Peleus, far greatest of the Achaeans, Achilles,  
do not be angry . . .'*]

*So straight for the Lykians, O lord of horses, Patroklos,  
you swept, and for the Trojans, heart angered for your companion.*

*Then who was it you slaughtered first, who was the last one,  
Patroklos, as the gods called you to your death?*<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Respectivamente: R. Lattimore, *Iliad*, cit., p. 179; VI, 311; *ibid.*, p. 351; XVI, 20-22; *ibid.*, p. 367, XVI, 584-585; *ibid.*, p. 370; *ibid.*, XVI, 692-693.

Es, por supuesto, importante desde el punto de vista retórico que esta muerte en particular, dado su papel como punto de inflexión en la *Ilíada*, se destaque de una manera inusual, con el fin de marcar esta fatalidad o destino frente a todos los demás, que son innumerables; tampoco es un accidente que se ubique en el mismo libro en el que Zeus se ve obligado a enfrentarse a su problema teológico, la cuestión de si tiene el derecho o el poder de salvar a su hijo Sarpedón (a punto de ser asesinado por Patroclo) de su sino asignado (xvi, 433, su destino). Este libro o sección privilegiada de la *Ilíada* pone así excepcionalmente en primer plano la noción trágica del destino propiamente dicho, en su mayor parte dado por sentado en la matanza universal, si no está, como se ha señalado antes, «motivado» (en el sentido formalista ruso) por la intervención de un dios.

Pero el propio modo de dirigirse, en segunda persona, de repente, inesperadamente, parece abrir una dimensión personal en una voz impersonal (entonada con una función lírica y sin personalidad en ningún sentido moderno); ciertamente, es solo el signo externo de un sentimiento e implicación personales, que el poeta no puede, virtualmente por definición institucional, expresar o sentir: es el signo de algo imposible de concebir dentro de este marco-mundo (y para el que el griego ni siquiera llegará a tener nunca una palabra). Sin embargo, Patroclo parece aquí señalado para lo imposible, a saber, la piedad; tales versos marcan la sombría aparición, tras la rígida forma del verso épico, del lenguaje lírico como fuente de categorías de género literario hasta entonces inexistente. En este caso, es la elegía la que parece estar a punto de inaugurarse; la elegía, que mantiene vivo al ser perdido durante un último instante, dirigiéndose a él o a ella en segunda persona.

Pero la piedad es virgiliana y pertenece al ámbito de la pérdida en el mundo imperial: «*lacrimae rerum*», la muerte de Marcelo. No tiene cabida en lo que hemos dado en llamar la secularidad absoluta de Homero, donde solo cuenta la luz y la vida, el estar vivo en esta tierra de humanos, como, de hecho, le dirá Aquiles a Ulises en el inframundo. El Hades carece de interés en la *Ilíada*, como tampoco la tensión elegíaca tiene cabida aquí. El duelo es una actividad externa y física, y, en cualquier caso, Patroclo ya ha sido advertido dos veces (tanto por Aquiles como por Apolo). La complejidad psicológica que tienta al lector moderno se cierra aquí antes de que pueda desarrollarse.

## 9. PARIS COMO HÉROE

No era mi intención proponer a Paris (Alexandros) como otro posible héroe de la *Iliada*, pero al menos se le concede un libro del que es protagonista indiscutible, el Libro III, una subsección formal e incluso musicalmente completa en sí misma (por tardía y artificial que haya sido la división alejandrina del poema en libros). Podría afirmarse, en efecto, que Paris está en los prolegómenos del episodio que desencadena el acontecimiento histórico-mundial fuera de escena, por así decirlo:

¿Fuiste tú así aquella vez cuando, en naves errantes,  
tras reunir remeros para ayudarte, navegaste sobre las aguas,  
y te mezclaste con los forasteros, y te llevaste a una hermosa mujer  
de una tierra remota [...]?

*[Were you like this that time when in sea-wandering vessels  
assembling oarsmen to help you, you sailed over the water,  
and mixed with the outlanders, and carried away a fair woman  
from a remote land [...]?]⁴⁴.*

Así se lo reprochará el hermano mayor, Héctor, más adelante en este libro. Y tampoco debemos olvidar que, en otro sentido, Paris también pone fin a este particular segmento de la acción (igualmente fuera de escena) en la medida en que es su flecha la que mata al que a todas luces es el héroe principal una vez finalizado el poema.

Sin embargo, no puede negarse que Paris es una figura atractiva para una época posheroica y posmoralizante: despreocupado ante la muerte, pero de un modo frívolo y no heroico, y a la vez lo suficientemente cobarde, en el sentido brechtiano, como para que apreciemos la lógica de su materialismo; nunca tocado por los duros juicios de sus compañeros, con los que siempre está de acuerdo, y siempre alegre, incluso en los peores momentos, como cuando desprecia la única victoria momentánea de Menelao («también nosotros tenemos dioses de nuestro lado»). Representa a Eros en un poema demasiado profundamente impregnado de Tánatos y en el que se contenta con dejar que el hermano más famoso represente a la familia, la dinastía y la patria.

Sin embargo, es cierto que la animada composición del Libro III da de él la mejor imagen posible. Se abre con el primero de los grandes símiles extensos, y quizá el más eficaz de todos. Podemos aprovechar la ocasión

---

⁴⁴ *Ibid.*, p. 118; III, 46-49.

para rendirle tributo, reservando un espacio aparte para el lenguaje del símil, que no es el de la metáfora moderna, pero tampoco –o al menos, no directamente, como diría Arnold– el de los diversos *agones*, los combates físicos o los duelos oratorios.

En efecto, este es el momento de observar que los famosos símiles homéricos no deben considerarse mera decoración, aplicada de vez en cuando para producir efectos que bien pueden ser funcionales. También constituyen otra capa o dimensión de la trama, una especie de tercera trama, junto a las de los dioses y los humanos. En efecto, los símiles se inspiran en su mayoría en el mundo animal y dramatizan la persistencia del *agón* en el reino depredador de la naturaleza. Toman varias formas: los animales luchan entre sí; luchan con los humanos (como aquí, aunque quizá la condición de los pigmeos como humanos sea ambigua); y, por último, hay una compleja tercera fase en la que los actores luchan entre sí por una presa ya existente, pero en presencia de una lucha y una conquista previas: aquí también, los humanos pueden luchar con los animales por el premio o los animales luchar entre sí o bien, como en la representación del escudo de Aquiles, que es un momento de clímax, los humanos se encuentran con animales que luchan por un premio cuyo destino final es incierto, y los animales se retiran un poco, pero quizá solo temporalmente.

Los símiles ordenan así un Infierno por encima del cual está el Purgatorio de los actores humanos, y, más allá, el Empíreo del Olimpo; un Infierno que representa más intensamente la ferocidad y la bestialidad mismas, la violencia en su forma más «inhumana». Marcan este mundo como una guerra de todos contra todos, una lucha primordial a muerte por los medios de supervivencia. Esto se transmite, no en forma de declaración ideológica sobre la naturaleza humana, ni en la forma genealógica y legendaria de las primeras revueltas y luchas por el poder entre los dioses, sino más bien como una capa de la propia existencia, ineludible, sin remordimientos, en la que los mortales pueden caer y los dioses han caído alguna vez (y podrían volver a caer, con sus murmuraciones contra el líder supremo). El Libro III comienza así con una floritura: el magnífico símil en el que la batalla que se avecina es prefigurada en miniatura por un asalto verdaderamente legendario, un odio feroz en la tierra de nadie entre las especies:

como cuando el griterío de las grullas se eleva a los cielos,  
cuando las grullas escapan del invierno y de las lluvias incesantes,

y vuelan con alboroto hacia el Océano,  
trayendo a los hombres de Pygma sangre y destrucción:  
al amanecer traen la funesta batalla contra ellos.

*[as when the clamour of cranes goes high to the heavens,  
when the cranes escape the winter time and the rains unceasing,  
and clamorously wing their way to the streaming Ocean,  
bringing to the Pygmaian men bloodshed and destruction:  
at daybreak they bring on the baleful battle against them]*<sup>45</sup>.

Pero también hay que señalar la paradójica inversión de prioridades, el quiasmo que rige las inversiones internas de tantos de estos símiles: como aquí, sobre todo, donde las sanguinarias grullas, en su viaje hacia el sur, se identifican con los troyanos y no con los aqueos, como cabría esperar en la medida en que también ellos son definidos *a priori* como invasores depredadores de otra tierra y son además los agresores en esta primera embestida.

Entre tanto, esta animalidad se repartirá entre los dos participantes en el principal *agón* de este libro: pues Paris aparecerá primero, en su magnífica piel de leopardo, agitando su lanza y desafiando al enemigo; mientras que es Menelao quien más verdadera y temiblemente encarnará la ferocidad de los grandes depredadores («alegre como un león erguido sobre un imponente cadáver»), y cuando Paris se encuentre con él, el repentino susto del troyano será el de un hombre que se encuentra inesperadamente con una serpiente venenosa<sup>46</sup>. Es este reparto de dosis de animalidad con fines ornamentales –por oposición a la malignidad efectiva, la piel frente al cuerpo musculoso– lo que permitirá, como veremos, una lectura alegórica y verdaderamente orientalista del conflicto en términos de confrontación de un Oriente decadente y afeminado con la crudeza física incivilizada de los invasores occidentales. (La noción de un Oriente sibarita y decadente es un tropo clásico en este tipo de encuentros, desde el ataque de Alejandro Magno al Imperio Persa hasta el de los británicos en Bengala)<sup>47</sup>.

La huida de Paris, su reprimenda por parte de Héctor y, a cambio, su sorpresiva oferta de un juicio por combate para poner fin a la guerra: todos

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. II7; III, 3-7.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. II7; III, 23.

<sup>47</sup> Thomas Macaulay: «The physical organization of the Bengalee is feeble even to effeminacy», *Minute on Indian Education*, 1835; Thomas Macaulay, «Warren Hastings», *Critical and Historical Essays*, vol. 3, Londres, 1903, p. 80.

estos acontecimientos proporcionan ricos materiales para la especulación psicológica y la lectura novelística. También inician una estructura musical en la que las escenas domésticas (las troyanas) se alternan con las militares, situadas en la línea de contacto entre los dos ejércitos. Pero cada uno de estos grupos temáticos está dotado también de una profundidad vertical en la que se marca e incluye una perspectiva temporal, el pasado respectivo a cada sección. Tal es, por ejemplo, el reproche de Héctor que ya hemos citado anteriormente, cuando le recuerda al culpable su «valentía» al raptar a la esposa de Menelao («me has reprendido con razón», dice el hermano menor, sin rastro de vergüenza).

Lo mismo ocurre en la famosa escena de las murallas de la ciudadela (la llamada Teixoskopia) en la que Príamo pide a su nuera griega que identifique a los jefes famosos del ejército enemigo situado al pie de la muralla (a pesar de que el asedio aqueo ha durado ya nueve años; pero da al poeta la oportunidad de presentar a sus personajes principales, al igual que en el libro anterior el catálogo de los barcos permite nombrar sucesivamente a todos los aliados de ambos bandos, un recurso útil para captar la atención de tal o cual público local recordándoles a su equipo).

Me he quejado de que, en su mayor parte, a Helena (de quien también es este libro) se le asigna la ingrata tarea de disculparse por sus fechorías (disculpas que pueden funcionar en ambos sentidos, sin duda). Donde esta caracterización tan poco prometedora se enciende de verdad es en la apasionada denuncia que hace Helena de Afrodita, que una vez más ha rescatado a su favorito:

Ve tú misma y siéntate a su lado, abandona el camino de los dioses,  
no vuelvas ya tus pasos atrás, al camino de Olimpo,  
sino quédate con él para siempre, y sufre por él, y cuídale hasta  
que te haga su esposa  
o te convierta en su esclava.

*[Go yourself and sit beside him, abandon the gods' way,  
turn your feet back never again to the path of Olympos  
but stay with him forever, and suffer for him, and look after him  
until he makes you his wedded wife, or makes you his slave girl]*<sup>48</sup>.

La interrupción de Antenor, ya mencionada anteriormente, demuestra el modo en que la lectura novelística se ve favorecida por la presencia de

---

<sup>48</sup> R. Lattimore, *Iliad*, cit., p. 128; III, 406-409.



esa multiplicidad de relaciones de ida y vuelta, presentes y pasadas, de las que la *Ilíada* es un entramado.

Curiosamente, sin embargo, no ofrece mucho testimonio de la belleza única de Helena, de la que solo la aprobación embelesada de los ancianos de la torre –como en el caso de Susana y sus observadores bíblicos– da voz legendaria:

escuchad, escuchad el oleaje del mar, murmullo de voces de ancianos [...].

[*ear, ear for the sea-surge, murmur of old men's voices...*].

La imagen de Helena siempre debe distinguirse de su presencia física inmediata, como en la «Helena egipcia» de Eurípides (de cuyo contenido utópico se ha servido Ernst Bloch de forma tan reveladora) o en el matrimonio de Helena y Fausto de Goethe. La lectura neoplatónica de Proclus parece más adecuada para estos textos que para la resueltamente no alegórica *Ilíada*:

los mitos quieren indicar, creo, a través de Helena, toda esa belleza que tiene que ver con la esfera en la que las cosas nacen y mueren, y que es producto del demiurgo. Por esta belleza se libra la eterna guerra entre las almas, hasta que las más intelectuales vencen a las formas de vida menos racionales y regresan al lugar de donde proceden<sup>49</sup>.

Después, las negociaciones oportunas: Príamo, cuya presencia se requiere formalmente para los juramentos, abandonará el campo de batalla antes del combate, no queriendo, tal vez, presenciar la inevitable derrota de su «brillante» hijo. Pero, como sabemos, no será así, ya que, en un gesto que constituye también uno de los momentos más dramáticos del poema:

Afrodita atrapó a Paris  
fácilmente, ya que era divina, y lo envolvió en una espesa niebla  
y lo depositó de nuevo en su propia alcoba perfumada.

[*Aphrodite caught Paris  
easily, since she was divine, and wrapped him in a thick mist  
and set him down again in his own perfumed bedchamber*]<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> Robert Lamberton, *Homer the Theologian: Neoplatonist Allegorical Reading and the Growth of the Epic Tradition*, Berkeley y Los Angeles (CA), 1986, pp. 199-200.

<sup>50</sup> R. Lattimore, *Iliad*, cit., p. 127; III, 380-382.

Y, en el encuentro que ya hemos citado, convoca a Helena a su deber matrimonial. Pero Homero no lo dejará ahí. Paris bien puede ignorar las expresiones de desprecio de su esposa («Esta vez Menelao, con la ayuda de Atenea, me ha vencido / Otra vez le venceré yo a él»); la imagen más fuerte es la de Menelao acechando «como una bestia salvaje de un lado para otro al anfitrión» en busca de su presa desaparecida. Y es aquí donde encontramos el detalle que autentifica este «realismo» con todo un recuerdo y dimensión del pasado: pues en esta ocasión los soldados troyanos a los que interroga no muestran hostilidad alguna hacia su enemigo; es más, le habrían llevado hasta Paris dondequiera que se escondiera:

Estos no lo habrían escondido por amor, si alguno lo hubiera visto,  
ya que era odiado entre todos ellos como se odia a la muerte  
oscura.

*[These would not have hidden him for love, if any had seen him,  
since he was hated among them all as dark death is hated]*<sup>51</sup>.

He aquí, por lo tanto, la última palabra sobre este particular «protagonista»: la causa de una guerra estúpida e inútil, librada por una mujer que no es el símbolo de nada, más que de la ruina para el pueblo llano; una imagen especular del propio «error» egoísta de Agamenón al comienzo del poema épico. Se trata de un trasfondo de resentimiento prolongado y difundido por doquier, entre los gruñidos y el *demós*, que, de otro modo, no se oírían.

El Libro III termina entonces con un gemido triunfal, como esos movimientos sinfónicos que deliberadamente se detienen antes de que un acorde cierre la tapa de golpe: es el vacío pronunciamiento de la «victoria» por parte de Agamenón. Sin embargo, no tenemos por qué terminar así: ¿por qué no dar a Paris el beneficio del final alternativo de alcanzar a su ilustre hermano de camino a la batalla?

Como cuando un caballo estabulado que ha sido alimentado con  
pienso en el pesebre  
se libera de sus ataduras y galopa como un trueno sobre la llanura,  
hasta su acostumbrado lugar de baño en un río de aguas dulces,  
y en el orgullo de su fuerza mantiene alta la cabeza, y la crin flota  
sobre sus hombros, seguro de su gloriosa fuerza, las rápidas rodillas  
lo llevan a los lugares amados y al pasto de los caballos;  
así del extremo Pérgamo llegó Paris, el hijo de Príamo,  
resplandeciente en su armadura de guerra como brilla el sol,  
riendo a carcajadas, caminando veloz sobre sus pies; a continuación,

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 129; III, 453-454.

llegó de pronto donde el brillante Héctor, su hermano, donde aún demoró un tiempo  
 antes de alejarse del lugar donde había hablado con su dama.  
 Fue Alexandros el divino quien primero le habló:  
 «Hermano, me temo que he retrasado tu prisa,  
 al ser lento en el camino, no llegando a tiempo, como me ordenaste».  
 Entonces, el alto Héctor del brillante yelmo le respondió:  
 «¡Hombre extraño! No hay forma de que alguien, juzgando con  
 justicia,  
 pueda deshonrar tu desempeño en la batalla, ya que eres un hombre fuerte.  
 Pero, por voluntad propia, te quedas atrás. Y mi corazón  
 se aflige cuando lo piensa, al escuchar las cosas vergonzosas  
 que vierten sobre ti los troyanos, que se someten a duros combates  
 por tu causa.  
 Vámonos ahora; algún día haremos las paces  
 con los dioses inmortales del cielo, si Zeus nos lo concede,  
 ofreciéndoles en nuestras casas la copa de vino de la libertad,  
 después de que hayamos expulsado de Troya a los aqueos de recias  
 grebas.

*[As when some stalled horse who has been corn-fed at the manger  
 breaking free of his rope gallops over the plain in thunder  
 to his accustomed bathing place in a sweet-running river  
 and in the pride of his strength holds high his head, and the mane floats  
 over his shoulders; sure of his glorious strength, the quick knees  
 carry him to the loved places and the pasture of horses;  
 so from uttermost Pergamos came Paris, the son of Priam, shining in  
 all his armour of war as the sun shines,  
 laughing aloud, and his quick feet carried him; suddenly thereafter  
 he came on brilliant Hektor, his brother, where he yet lingered  
 before turning away from the place where he had talked with his lady.  
 It was Alexandros the godlike who first spoke to him:  
 'Brother, I fear that I have held back your haste, by being  
 slow on the way, not coming in time, as you commanded me.'  
 Then tall Hektor of the shining helm spoke to him in answer:  
 'Strange man! There is no way that one, giving judgement in fairness,  
 could dishonour your work in battle, since you are a strong man.  
 But of your own accord you hang back, unwilling. And my heart  
 is grieved in its thought, when I hear shameful things spoken about you  
 by the Trojans, who undergo hard fighting for your sake.  
 Let us go now; some day hereafter we will make all right  
 with the immortal gods in the sky, if Zeus ever grant it,  
 setting up to them in our houses the wine-bowl of liberty  
 after we have driven out of Troy the strong-greaved Achaeans]<sup>52</sup>.*

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp. 184-185; VI, 506-529.

## IO. ESCENIFICACIONES

Sin embargo, más que de interpretaciones, se trata de puestas en escena: puestas en escena con atuendos modernos, por así decirlo, como el primer Shakespeare moderno, el *Julio César* de Welles, con uniformes fascistas, o su *Macbeth* negro (que precedió, creo, al escocés filmado), que anunciaba ya los exuberantes excesos de lo posmoderno. Nuestros ejemplos no han hecho más que evidenciar el poder configurador de las formas tradicionales más antiguas: en primer lugar, la escena dramática, con sus personajes y papeles recíprocos en lo que no es todavía un diálogo; después, el personaje en sí, la psicología como expresión de una identidad personal, de la mano de sus desarrollos gemelos resultantes en forma de subjetividad y ética; y, por último, la forma en su sentido más amplio, como unificación de los ritmos y segmentos, como organización provisional y local de los elementos narrativos.

Las interminables horas del recital oral, sin embargo, no pueden unificarse tan fácilmente, ni en la memoria ni temáticamente: lo segundo depende en cualquier caso de lo primero, la repetición del motivo se inscribirá en alguna «facultad» mayor, apenas imaginable para los pueblos alfabetizados, como nos han enseñado Parry y McLuhan<sup>53</sup>. La tentación modernizadora, frente a esta enorme experiencia textual, será organizarla en uno u otro de los siguientes enfoques anacrónicos, el género y la psicología, es decir, las antiguas formas fijas y la interioridad psicológica de la novelística que las sustituye, dos capas distintas de tradición poshomérica, que se superponen y contaminan mutuamente. Estos dos enfoques de diferentes momentos y estructuras generarán dos tipos distintos de interpretación; la psicológica tenderá a proyectar lecturas que, organizadas en torno al sujeto individual, tienden a la lección moral: la maduración de Aquiles, su desarrollo hasta convertirse en ese ser ético que se une a Príamo en la comunión y el perdón (una lectura que, como hemos visto, es totalmente errónea e incoherente con el propio texto). El énfasis en lo ético y su desarrollo, sin embargo, encontrará inevitablemente su expresión formal en el *Bildungsroman*, paradigma que comienza a organizar la novela y la novelística tan pronto como esa lectura no genérica emerge de la descomposición de los antiguos géneros. Estas organizaciones sombrías y larvarias son las que tratamos de extirpar (o *sustraer*) de la *Iliada*, para acercarnos a sus materias primas y a sus

---

<sup>53</sup> Milman Parry, *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, ed. Adam Parry, Oxford, 1971.

bloques de construcción: conscientes al mismo tiempo de la fuerza contraria con la que el hexámetro dactílico impone incansablemente otro ritmo a la estructura repetitiva o segmentaria de los *agones*, a medida que se replican unos a otros. Historia y estructura son los dos polos de este material, pero solo pueden detectarse como fuerzas y no en ninguna representación inmediata.

El periodo más amplio del que se extrae, como de una memoria lejana, el material histórico de la *Iliada*, es el de una inmensa transición entre las primeras grandes ciudades imperiales de Oriente Próximo (y, por extensión, de Micenas y Cnosos) y las nuevas tribus migrantes que finalmente las asaltan y destruyen, preparando el terreno para una variedad de nuevas ciudades-Estado «democráticas». Podemos tomar la temática privilegiada de Deleuze y Guattari<sup>54</sup> –nómadas contra el Estado– como un mito conveniente para este proceso en el que los ricos Estados imperiales y jerárquicos gobernados por el «déspota oriental» o *anax* se encuentran bajo el asalto de una horda de tribus y clanes bajo su *basileus*, una alianza de guerreros y señores locales.

La situación en sí revela poco más que un asalto de una alianza mixta de tribus a una rica ciudad-Estado asiática e imperial, un asalto depredador no muy diferente de los ataques de los vikingos a los asentamientos septentrionales más ricos. El relato de Homero es un recuerdo confuso en el que, por ejemplo, la institución de los carros se ha mantenido sin ninguna noción de cómo se utilizaban realmente en la guerra antigua («taxis al frente», según Finley). Mientras, los enemigos troyanos han sido asimilados a los hablantes griegos y dotados de la religión de los olímpicos, así como de cualesquiera otras costumbres necesarias para hacer de ellos los adversarios espejo en un auténtico *agón*. Es significativo que el jefe de la expedición, el propio Agamenón, sea calificado erróneamente de *anax* (rey de reyes), título imperial reservado a los imperios más antiguos, como el de Príamo: aunque él mismo sea poco más que un *basileus* entre otros y un caudillo que necesita que sus decisiones sean ratificadas por consentimiento. Este acontecimiento menor se remonta, por lo tanto, a la época de turbulencias en la que los imperios iniciales minoico y micénico, así como los de la propia Asia Menor, fueron arrasados por nuevas oleadas de bárbaros. La forma de la *Iliada*

---

<sup>54</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, 1987, capítulos 12 y 13; ed. orig.: *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie* 2, París, 1980; ed. cast.: *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, 2020.

(sobre la que he insistido en que no es exactamente, o no todavía, una epopeya) puede explicarse precisamente por su aislamiento, como un episodio extraído de un conjunto mucho más extenso de leyendas tan complejas como, por ejemplo, el *Mahabharata*.

Lo que distingue este episodio de las innumerables luchas y sangrientas contiendas de las sagas escandinavas, con las que tan a menudo se ha comparado, es el sentido incipiente, en Homero, del concepto de *mundo histórico*. Este episodio en particular, a diferencia de sus equivalentes en las sagas, está realizado y dotado de un presagio casi alegórico, que recuerda por adelantado la decisión de Tucídides de registrar el gran conflicto de su propia época, «creyendo que era una gran guerra, y más digna de ser relatada que cualquiera de las que la habían precedido [...] la mayor conmoción conocida hasta entonces en la historia, no solo de los helenos, sino también de gran parte del mundo bárbaro». Incluso Heródoto antes que él tenía ese sentido de la guerra mundial que predice la aparición de un sistema universal más vasto que cualquier otro para el que los contemporáneos tuvieran aún palabras: «A fin de que ni los hechos de los hombres sean olvidados por el paso del tiempo, ni las obras, grandes y maravillosas, producidas unas por helenos y otras por bárbaros [...]». Sin duda, es el propio poema de Homero el que produce este mundo más amplio en virtud de su eventual unificación cultural de los propios griegos; la situación tampoco carece de ironía, en la medida en que es claramente el imperio de Príamo el que constituye el Estado y la civilización, y los aqueos los que juegan el papel de bárbaros o asaltantes nómadas.

Para caracterizar a estos últimos, resulta útil recurrir a otro paralelismo histórico: ninguna lectura reciente de la *Iliada* ha sido, en efecto, tan llamativa como la del doctor Jonathan Shay, un psiquiatra que trabaja profusamente con veteranos de la Guerra de Vietnam, cuyo relato y diagnóstico del poema bélico transforma necesariamente para siempre nuestra experiencia del texto, revelando la universalidad clínica de unos acontecimientos que siempre hemos leído por su excepcionalidad narrativa<sup>55</sup>. El desafío de Aquiles a Agamenón, por ejemplo, queda de repente desfamiliarizado y vuelto del revés, cuando se reconoce como la experiencia tan frecuente, en Vietnam y en otras guerras modernas, de la traición de un comandante a sus propias tropas. Estamos familiarizados

---

<sup>55</sup> Jonathan Shay, *Achilles in Vietnam: Combat Trauma and the Undoing of Character*, Nueva York, 1994.

con este resentimiento de las tropas a través de innumerables informes de aquel fenómeno conocido como *fragg*ing: el asesinato por venganza de un oficial a manos de subordinados despechados; pero, ¿de qué otra forma podríamos entender el gesto con el que Aquiles amaga con desenvainar su espada contra el comandante supremo, y solo la intervención de Atenea le disuade de hacerlo? Los crímenes de estos oficiales van desde la mala gestión de la guerra en su conjunto por parte de un general hasta la muerte de camaradas cercanos como consecuencia de una orden desacertada de un teniente inexperto u obstinado. La desastrosa incompetencia de Agamenón como comandante persiste hasta la *Orestíada*, mientras que las cualidades únicas de la camaradería en tiempos de guerra quedan retratadas para la posteridad en la historia de Patroclo. De este modo, también comprendemos mejor el estatus de la «Patroclíada», no solo como un duelo motivado por el amor o la amistad, sino también en términos de la camaradería generada de forma única por la situación de combate.

Ciertamente, la atención preponderante concedida por la *Iliada* a sus «héroes» aristocráticos apenas deja entrever la realidad de los soldados rasos. Sin embargo, sus sentimientos se expresan a través de la persona de Tersites, cuya «fealdad» refleja claramente la opinión de sus amos y cuyo castigo es un ejemplo de su gobierno jerárquico. En otro lugar ya vislumbramos ese mismo resentimiento, en el odio de los soldados de infantería troyanos hacia Paris, el causante de todo esto; y también puede verse en el virtual motín de los mirmidones de Aquiles ante su prolongada inmovilidad forzada y la consiguiente pérdida de botín, un descontento lo bastante fuerte como para obligarle a tenerlo en cuenta y a abordarlo de lleno:

Mirmidones: ninguno de vosotros puede olvidar esos murmullos,  
esas amenazas que junto a las naves en marcha lanzasteis a los  
troyanos  
durante todo el tiempo de mi cólera, y era a mí a quien culpabais  
[...].

[*Myrmidons: not one of you can forget those mutterings,  
those threats that beside the running ships you made at the Trojans  
in all the time of my anger, and it was I you were blaming . . .*]<sup>56</sup>.

Pero para aquellos quienes, como nosotros, consideramos que este poema expresa de forma preeminente el espíritu impropio de la

---

<sup>56</sup> R. Lattimore, *Iliad*, cit., p. 356; xvi, 200-202.

guerra y la agresividad y, de hecho, de la violencia patriarcal, Shay también tiene una lectura, esto es, que esta agresividad no es natural ni siquiera en Homero. Adopta una forma –y no es la menor originalidad de Shay el haberlo subrayado– que nos remite por última vez al equivalente escandinavo. Que el trastorno por estrés postraumático sea una reacción generalizada al poema, análoga en sus efectos y atmósfera a la de la catarsis aristotélica para una forma posterior, puede servir para distinguir esta obra de sus sucesoras épicas, que tratan de orientarla hacia otros fines (hacia la glorificación del héroe, por ejemplo, o la legitimación del sacrificio por el poder establecido). Pero es a nuestra lectura del *thumos* a la que debemos volver ahora para una mayor clarificación.

Pues en este combate cuerpo a cuerpo destacaba con especial fuerza una función de los dioses: es la forma en que una divinidad era llamada a intensificar el *thumos* del combatiente. Este último no es un estado estable: debe ser aumentado e intensificado por ese *xolos* que Lattimore traduce como colera (el pasaje tiene que ver precisamente con esa muerte de un camarada de la que hemos hablado más arriba):

Por su muerte Ulises se encolerizó terriblemente  
y salió a grandes zancadas entre los campeones, con un brillante  
casco de bronce,  
y se detuvo cerca del enemigo empuñando la fulgurante jabalina,  
mirando a su alrededor; y los troyanos cedieron  
ante el hombre que arrojaba la lanza.

[For his killing Odysseus was stirred to terrible anger  
and he strode out among the champions, helmed in bright bronze,  
and stood close to the enemy hefting the shining javelin,  
glaring round about him; and the Trojans gave way in the face  
of the man throwing with the spear]<sup>57</sup>.

Se trata de algo distinto de lo que llamamos cólera, incluso justa; algo más que *kotos* o *xolos*. Tampoco se trata simplemente del espíritu «guerrero» con el que uno se prepara para la batalla. Aquí estamos ante un estado que se intensifica progresivamente y que se intensifica a sí mismo: Shay lo identifica correctamente con el estado de enloquecimiento [*berserk*] que asociamos con las sagas en el que el individuo poseso no solo es temible para sus enemigos, sino un peligro para sus amigos, así como para cualquiera que se encuentre en sus inmediaciones. Se trata de una sed de sangre, cuya virtualidad en *thumos* los griegos reconocían:

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 143; IV, 494-498.



ni siquiera una sobredosis, sino un frenesí inherente al propio acto de matar y agravado por él en una especie de exaltación sin sentido.

Esta *Ilíada* de la era de Vietnam es, pues, de principio a fin, un largo hechizo de locura, instigada por la furia estrechamente relacionada de los discursos y solo aliviada de manera intermitente por otras formas de *agón*, otras formas de confrontación humana. Pero todas ellas son arrastradas hacia delante por un tipo diferente de material que hemos identificado como la dimensión del propio medio poético, el medio, por así decirlo, de la prosodia, del aparato no humano que funciona en el centro del lenguaje, así como la maquinaria de la cámara de cine habita en el centro mismo de la visualidad fílmica, pero siendo ella misma inaccesible a la vista. ¿Veinticuatro fotogramas por segundo? Aquí también, entonces, la mecánica del hexámetro se erige como la ley inquebrantable dentro de la frágil mortalidad del lenguaje hablado –la máquina dentro del espíritu, por así decirlo–, la restricción inhumana pero absoluta dentro de esta secuencia ininterrumpida de cuerpos mutilados, suspiros y estertores de muerte. «El sonido de sus lamentos se movía en la casa». El tiempo –el tiempo de esta mortalidad inevitable– nunca puede ser representado como tal, sino solo por mediación del reloj, el metrónomo, el compás prosódico, y esto tanto si se trata del tiempo de la historia como del tiempo de estos efímeros humanos, cuyas breves existencias la componen.

## II. HUMO

Aun así, nos gustaría saber si esta repetición autoperpetuante del *agón* como forma tiene otro límite o destino que su arbitraria ruptura desencadenamiento o inicio repentino. Tal vez lo hayamos buscado en el lugar equivocado: no se halla ni en una apertura ni en una conclusión del texto, pues tanto la apertura como el cierre permanecen paralizados *in medias res* (ambos ligados a Paris, a la vez el amante que robó a la novia y el arquero que mató al héroe). Tal vez, entonces, la bisagra se sitúe en el punto medio de la gran secuencia sobre cuyo eje oscila toda la enorme obra, que se mueve, desplazada, en una nueva dirección, y donde la famosa «cólera» se desvía de su primer objeto impropio, Agamenón, para encontrar el genuino en su propia imagen heroica especular, es decir, en Héctor.

Se nos alerta de esta profunda transformación a través de una de las imágenes más extrañas en un texto plagado de analogías (donde incluso las metáforas, como se ha señalado en alguna ocasión, son en realidad símiles disfrazados). Tal y como corresponde, esta sucede –pues en Homero las figuras y las imágenes suceden, son acontecimientos– cuando Aquiles intenta explicar a su madre el cambio que se ha producido en él con la muerte de Patroclo. Es un cambio que ha transformado la propia pasión central del poema bélico, la «cólera» con la que comenzó, y que amenaza con borrar la propia violencia de la guerra, y, de hecho, la guerra misma:

¿Por qué? Ojalá desapareciera la lucha entre dioses y mortales,  
y la hiel, que hace que la cólera inunde la gran mente del hombre,  
esa hiel de cólera que pulula como humo dentro del corazón del  
hombre  
y se convierte en algo más dulce para él con diferencia que el goteo de la  
miel.

*[Why, I wish that strife would vanish away from among gods and  
mortals,  
and gall, which makes a man grow angry for all his great mind,  
that gall of anger that swarms like smoke inside of a man's heart  
and becomes a thing sweeter to him by far than the dripping of  
honey]*<sup>s8</sup>.

Siendo aquí «hiel», o bilis, una voz más de *xolos*, podemos sugerir que el pasaje evoca «la cólera recordada desde la tranquilidad». Pero tal vez valga la pena consultar primero otras versiones. A continuación, la de Chapman, de 1598:

¿Cómo, entonces, puede la muerte  
Apresurarse demasiado pronto a suplantar  
Mi vida maldecida por el destino? –su instrumento, para mi indignidad,  
Siendo ese negro demonio de la Contienda,  
A quien ojalá Dios permitiera morir  
Tanto para los dioses como para los hombres,  
Al igual que la Cólera, que enciende la tiranía  
En los hombres más sabios, siendo mucho más dulce que la miel  
líquida  
Para los hombres de poder, saciando sus vigilantes enemistades.  
Y como un humo dócil se esparce por todos sus pechos [...].

*[How then too soone can hastieth death supplant  
My fate-curst life?—her instrument, to my indignitie,  
Being that blacke fiend Contention, whom would to God might die  
To gods and men, and Anger too, that kindles tyrannie*

---

<sup>s8</sup> *Ibid.*, p. 399; XVIII, 107-110.

*In men most wise, being much more sweete than liquid honey is  
To men of powre to satiate their watchfull enmities.  
And like a pliant fume it spreads through all their breasts . . .]*<sup>59</sup>.

Chapman conserva el humo (ese «humo dócil») pero transforma el alivio en una especie de «tiranía», de orden similar a la evocación del amor de Donne. De hecho, ahora podemos entender mejor la advertencia de Arnold, cuando instaba a que se respetase la «simplicidad» del contenido del pensamiento homérico. La retórica larga y torturada de Chapman anticipa esas concepciones «metafísicas» que Eliot leía como presagios de la modernidad, pero que los victorianos detestaban *avant la lettre*.

En cuanto a Pope (1715), ameniza el enjambre con deliciosos versos, eliminando por completo las abejas y añadiendo una nueva idea: ¡la venganza!

¡Pero oh, vosotros, poderes benévolos del cielo!  
Alejad de los hombres y de los dioses la ira y la venganza:  
Demasiado queridas son para cada pecho mortal,  
Dulces al alma, como la miel al paladar.  
Se acumulan como vapores de naturaleza nociva  
De sangre ardiente, oscureciendo toda la mente.

*[But oh! ye gracious powers above!  
Wrath and revenge from men and gods remove:  
Far, far too dear to every mortal breast,  
Sweet to the soul, as honey to the taste:  
Gathering like vapours of a noxious kind  
From fiery blood, and darkening all the mind]*<sup>60</sup>.

Sin embargo, en cierto sentido es la venganza lo que aquí se elige libremente, un lúcido sustituto de la vieja cólera que Aquiles libera aquí: un momento en el que la tentación de una lectura ética –e incluso existencial y sartreana– del texto recobra cierto poder. Lo que nos interesa, sin embargo, es el destino de esta pasión ahora inútil, que no se desvanece sin más, sino que perdura como una especie de objeto que flota en el espacio mental de la memoria y que conserva incluso algo de su sabor y de su apego paradójico.

Aquí, mucho tiempo después de que tenga cualquier valor práctico o efectividad, encontramos una psicología genuina en funcionamiento, donde la cólera se mira hacia atrás como un objeto seductor. ¿No

<sup>59</sup> G. Chapman, *Chapman's Homer The Iliad* [1598], cit., p. 375.

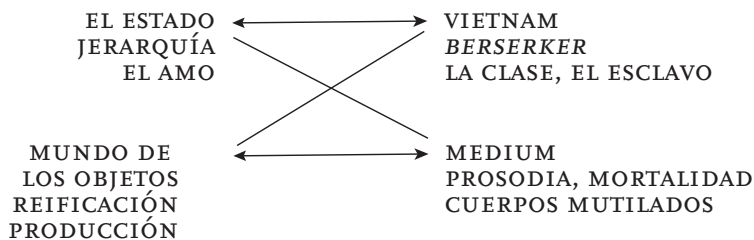
<sup>60</sup> *The Iliad of Homer – Alexander Pope*, cit., p. 164; R. Lattimore, *Iliad*, cit., p. 349.

podemos suponer entonces que, de algún modo perverso, Aquiles ha disfrutado de su orgullo herido y se ha deleitado en su retirada? Se podría representar así, pero es en realidad sobre la imagen en sí sobre lo que quiero llamar la atención, porque esa emoción ahora difunta aquí se ha *reificado*; flota ante nosotros como un objeto por derecho propio.

Obviamente se trata de una figura en la que la analogía se inicia con la colmena, fuente de miel y dulzura: pero la colmena es también potencialmente la fuente de una multitud de abejas furiosas que salen en enjambre para atacar a los intrusos. Un sujeto humano ausente está presente en el corazón de la imagen, a la vez saboreando la dulzura y temiendo el asalto de las abejas.

La intrincada figura retórica, un símil fundido comprimido hasta la metáfora, tiene toda la contradicción poética interior de una lírica moderna. La agitación se traduce en humo, pero el humo es precisamente (como habría sabido Homero, con su dominio ilimitado de la artesanía y la técnica) lo que se utiliza para calmar una colmena y hacer que sus habitantes se vuelvan apáticas e inofensivas para el apicultor que intenta extraer su miel. El quiasmo transfiere a estos seres productivos una furia que de hecho ya ha sido aquietada por la virtud de la propia figura; y luego vuelve dulce el *xolos*, como un diente dolorido en el que la lengua se siente tentada una y otra vez a hurgar. La representación poética se centra en el proceso de transformación en sí, más que en su contenido. Por mucho que Aquiles se deleitara en su propia furia interior y por mucho que la confusión y la intensidad de la humillación ofrecieran una innumerable voluptuosidad a su sujeto, estos versos no representan la inmediatez de la emoción, sino más bien su imagen cosificada mientras se desliza hacia el pasado, llevándose consigo la «lucha» (*eris*) junto con el propio *agón*.

En un sentido, pues, el intrincado quiasmo reproduce ese defecto o grieta, cuya presencia encontraremos en todos los símiles de Homero: es el momento en el que la división-dentro-de-la-unidad que marca el *agón* como categoría y como figura retórica se reduce y miniaturiza, reproduciéndose como una contradicción interior apenas visible. Pero en otro sentido —el de su cosificación— se produce como objeto; y con la producción, llegamos a la disolución propiamente hegeliana del *agón*.



Aún no hemos prestado demasiada atención a la solución que Hegel da al *agón*, en la que ambas partes encuentran su lugar propio y cumplen sus destinos separados en un mundo de cosas. En particular, al perdedor, a la parte derrotada, se le da una vida para vivir como siervo o esclavo, preparando un mundo de lujo y privilegio en el que el propio amo puede habitar, entre el deber y la muerte.

La *Ilíada* es un poema de metales: oro, plata, bronce o estaño, que, antes del descubrimiento del hierro, debían llamarse metales preciosos; y, en efecto, estos metales llenan desvanes y trastiendas enteros de este mundo, son los obsequios fundamentales, las armaduras y armas saqueadas, pero sobre todo los trípodes: innumerables trípodes ceremoniales que sirven, en su inútil número, como regalos fastuosos y signos de hospitalidad y que a nosotros nos sirven para fines misteriosos y desconocidos; como los carros, que son en sí mismos el signo de un recuerdo confuso de un pasado y una guerra que ya no existe en la época de Homero, cuyos héroes ya no saben exactamente qué hacer con ellos ni cómo luchar sirviéndose de los mismos. Son, sin duda, vehículos útiles desde los que vislumbrar a tu camarada y auriga mientras una lanza le hace morder el polvo. Patroclo protagoniza un momento especialmente desagradable cuando se burla de la caída de Cebriones, el auriga de Héctor:

Mira ahora, qué hombre tan ligero, qué ágil acróbata.  
 Si estuviera en algún lugar del mar, donde pululan los peces,  
 podría saciar el hambre de muchos hombres, zambulléndose a por  
 ostras.

[See now, what a light man this is, how agile an acrobat.  
 If only he were somewhere on the sea, where the fish swarm,  
 he could fill the hunger of many men, by diving for oysters]<sup>61</sup>.

<sup>61</sup> R. Lattimore, *Iliad*, cit., p. 371; XVI, 745.

Nuestro erudito añade, a lo desagradable del asunto, el hecho de que las ostras eran para los griegos homéricos un alimento innoble<sup>62</sup>. Así, salvo estos gestos memorables, dignos de figurar en los grandes jarrones, los inútiles carros confirman aquí el juicio de Finley («taxis al frente»). Y a falta de las espléndidas armas de metal, por las que luchan los soldados, solo quedan las enormes piedras que los guerreros se lanzan unos a otros:

El hijo de Tideo en su mano cogió  
una piedra, una cosa enorme que no podrían llevar dos hombres  
como los de ahora.

[*Tydeus's son in his hand caught  
up a stone, a huge thing which no two men could carry  
such as men are now*]<sup>63</sup>.

Armas poco glamurosas para el héroe épico, pero que designan doblemente el peso material y la arcaica fuerza física de estos antiguos.

Sin embargo, la *Iliada* no es un poema de objetos y descripciones: los barcos, las murallas, sus paisajes yermos y el roble solitario junto a las Puertas de Esceas, que en sí mismo es una especie de testimonio desamparado de un mundo sin religión, un mundo cuyos únicos rituales verdaderos son los entierros de los grandes. Hay pocos espacios habitables: ya hemos observado que en realidad solo hay dos interiores humanos –la tienda de Aquiles y la alcoba de Paris–, una yuxtaposición paradójica, pero que nos dice poco sobre la producción de estos espacios. Aún más paradójico resulta descubrir que es en el reino de los dioses –frente a la ausencia total de esclavos y artesanos, de calles y mercados en el mundo humano– donde la producción se hace visible. De Troya apenas hemos vislumbrado las mansiones de la familia real; el ojo de la cámara nos guía a través de enmarañadas calles y callejones, que conducen a la torre de las murallas; pero Homero añade astutamente alguna información útil sobre sus homólogos olímpicos en la persona de Hefesto, de cuya torpe cojera, e incluso de su intento de consolar a su madre Hera, se burlarán los otros dioses a los que sirve como su mayordomo del vino (¡la risa homérica original! ¡La bárbara hilaridad medieval ante lisiados y víctimas del verdugo!). Pero estos mismos dioses, saciados, satisfechos, listos para una buena noche de sueño, se retirarán lentamente a sus alojamientos olímpicos,

<sup>62</sup> Allen Rogers Benner, *Selections from Homer's Iliad* [1903], Norman (OK), 2001, p. 311.

<sup>63</sup> R. Lattimore, *Iliad*, cit., p. 154; V, 302-304.

[...] cada uno a dormir en su casa, donde,  
para cada uno de ellos, el famoso y fuerte Hefestos  
había construido una casa mediante su artesanía y astucia.

[... each one to sleep in his home where  
for each one the far-renowned strong-handed Hephaistos  
had built a house by means of his craftsmanship and cunning]<sup>64</sup>.

## I2. ENTRA EL PROLETARIADO

Una gigantesca lucha, surgiendo de la pared gris, recordando su perfección, volviendo a la primitiva falta de forma. Una mano extendida desde el fondo rugoso dispuesta para agarrar a través de una superficie vacía, unida al hombro, un rostro destrozado, con profundas grietas, la boca inmensamente abierta, con los ojos clavados en el vacío, rodeado por los rizos de la barba, la tempestuosa caída de los pliegues de una túnica, todo ello cercano a su descomposición final y cercano a su origen [...] el altar, aquí en nuestro museo, dijo ella, llevando el equipo adentro, era la preciada posesión de los reyes; podemos detenernos delante de estas cosas si tenemos el/tiempo, pero nosotros/gigantes, para entender lo que significan y, sobre todo, lo que podrían significar para nosotros, tenemos que ponernos al día con todo lo que nunca nos dijeron en la escuela [...]<sup>65</sup>.

En pleno apogeo del poder nazi, en 1936, tres jóvenes están de pie en la gran sala del Altar de Pérgamo y contemplan la violenta represión por parte de los olímpicos del levantamiento de los gigantes y de su madre, Gea, última de las potencias ctónicas. ¿Cómo apropiarse de la funesta advertencia del Estado, escrita en piedra, que resuena hasta nosotros sin cambios desde hace más de mil años? Una advertencia con la que estos jóvenes opositores de familias berlinesas de clase obrera están demasiado familiarizados (uno de ellos, con uniforme de las Juventudes Hitlerianas, es de hecho ya miembro del clandestino Partido Comunista). La apropiación es, efectivamente, el objetivo de esta pedagogía, tal y como Peter Weiss traza su curso en *La estética de la resistencia*; pero también se trata de cómo desviar y poner el poder de la estética al servicio de una lucha cuyo contexto fundamental ya era, como Benjamin señaló, la estetización tendencialmente universal de la política (y, para nosotros, de la vida cotidiana en sí misma).

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 91; I, 606-608.

<sup>65</sup> Peter Weiss, *The Aesthetics of Resistance*, vol. 1, Durham (CN), 2005, pp. 1-3; ed. cast.: *La estética de la resistencia*, Libro primero, Hondarribia, 1999.

La discusión de los muchachos, que se convirtió en un texto central para el movimiento estudiantil alemán de la década de 1970, no está exenta de algunas analogías bastante sorprendentes con la aparentemente ajena teoría francesa de la época. A la vez rizomática y sobredeterminada, vuelve una y otra vez a su exposición central para buscar nuevas líneas de fuga, para descubrir nuevas sobredeterminaciones. Las *Abschattungen* de Husserl (con sus múltiples significados de sombreado, contorno, aspecto y esbozo) permanecían limitadas a una sola dimensión; las cuatro causas de Aristóteles se han fragmentado en una multiplicidad incontable. Aquí, sin embargo, cada «aspecto», sin relación entre sí, desemboca en una investigación histórica que, por indirecta que sea, siempre conduce a la centralidad de la producción, de la clase social. La sublevación de los gigantes, condenada al fracaso, hace inevitable la materialidad del poder estatal; pero la misma piedra del gran friso remite a las canteras en las que grandes multitudes de esclavos trabajan hasta la muerte. La delicadeza y el saber hacer de los maestros escultores, asegurados por sus gremios, están al servicio de la corte; el proyecto mismo del monumento es un estudio de propaganda y de *razón de Estado*; los estilos heredados, que ellos refinan, han pasado a través de generaciones de ciudades-Estado. No hay detalle, ni nivel, de esta obra sin parangón, que no acabe revelando sus vínculos secretos con la explotación y la violencia.

«No hay monumento de la civilización», decía Benjamin, «que no sea un documento de la barbarie». Podría haber estado pensando en este mismo edificio, ese museo de Pérgamo que, precisamente, él había visitado a menudo de niño, y cuya presencia en la *Hauptstadt* [capital] es (como los mármoles del Partenón) un testimonio del imperialismo y del expolio de las grandes potencias. Cuando el ojo se acostumbra a estos caminos rizomáticos que nos conducen más allá de la obra de arte hasta sus sobredeterminaciones últimas, se hace evidente que los soldados rasos y los esclavos, cuya ausencia hemos observado en la *Iliada*, siguen estando muy presentes en su misma ausencia. (Solo Tersites nos había dejado entrever sus sentimientos más profundos respecto a esta expedición de sus amos, un atisbo solo posible gracias a su castigo físico). Ineludible, el imperio seléucida persigue al joven narrador de Weiss hasta las mismas costas de la España republicana, donde, en plena Guerra Civil, se topa con sus huellas. La expansión de la intrincada red de dominación y producción da cumplimiento al cuadro de Hegel del amo y el esclavo, de cuyo trabajo sobre la materialidad surge la propia Historia y, con ella, «el trabajo y el sufrimiento de lo negativo» mismo,



la resistencia de la inscripción de Peter Weiss, y su conocimiento y renovación de energías.

Sin embargo, sigue siendo sorprendente, en el punto medio de esta anti-gua expresión de dominio y violencia, encontrarse con la imagen misma del proletario en el poema de Homero. Es una escena doméstica por excelencia: el visitante inesperado («vienes a vernos demasiado pocas veces»), la anfitriona llamando al marido, que está en su taller, para que se apresure y se ponga presentable:

Luego, con una esponja, se limpió la frente, las dos manos, el cuello macizo y el pecho velludo, y se puso una túnica [...].

[*Then with a sponge he wiped clean his forehead, and both hands, and his massive neck and hairy chest, and put on a tunic...*]<sup>66</sup>.

Y se encuentran efusivamente y, por supuesto, él le hará a ella un favor —es un honor—, recordándole su bondad de un día, nunca olvidada. Sin embargo, no es una mera devolución de un favor lo que pide Tetis en busca de una nueva armadura para su hijo condenado; es un recordatorio del largo período que el propio Hefesto ha pasado al cuidado de ella, que lo salvó, lo alimentó hasta que recuperó la salud y luego fue ocultado por Tetis y sus doncellas, tras la dolorosa caída del Olimpo que había recordado en el Libro I. Es el poder arbitrario de Zeus, así como la amistad secreta y la bondad de los subordinados, que forman su propia resistencia («Ningún otro / entre los dioses ni entre los mortales nos conocía»)<sup>67</sup>. La producción del escudo, en todo su esplendor, como acto subversivo de solidaridad; y cuyo creador se toma el tiempo necesario para configurar precisamente esa vida cotidiana, que hasta ahora hemos echado en falta en la *Iliada* de los tiempos de guerra, junto con sugerencias de paz y realización colectiva.

Y al igual que los proletarios de Marx, Hefesto crea el mundo propiamente dicho. Enorme y feo, el demiurgo está, no obstante, rodeado por la magia primigenia y el poder del herrero, el maestro del fuego (y del metal) tal vez en honor de Tetis, la ninfa del mar que rodea ese mundo con el Océano como límite último. La fabricación de la armadura, la espada, las lanzas y la coraza se culmina, como todos sabemos, con este escudo emblemático del mundo. Sería agradable poder concluir con ese utópico remanso de calma que se halla en el corazón del poema que

<sup>66</sup> R. Lattimore, *Iliad*, cit., p. 407; XVIII, 414-415.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 407; XVIII, 403-404.

Goethe llamó «un vistazo al Infierno»: las ciudades gemelas, con sus matrimonios y festivales, su orden interno y su orgullo en la autodefensa local contra los vecinos, rodeadas de rituales pastoriles y de cosecha, con las grandes pistas de baile llenas de cortejos.

«*Et in arcadia ego* [...]». Las verdaderas composiciones pastoriles deben también incluir de algún modo la sombra y la mortalidad. Aquí, al igual que en sus astutas imágenes y símiles, Homero no ha omitido incluir la grieta o fisura apenas perceptible, la mancha que presagia una discordia inevitable, al igual que en las mayores utopías, las de Morris o Yefremov, siempre está el incidente trágico, una fatal pelea de amantes en *News from Nowhere*, o el inevitable accidente trágico en *Andromeda* de este último: la sombra que la narrativa y el tiempo deben proyectar sobre el friso inmóvil.

Un par de payasos apenas estropean los bailes festivos; pero el ruido del litigio interrumpe el mercado, y dos leones se infiltran entre los rebaños que pastan y ahuyentan a los pastores mientras luchan por su presa. Finalmente, una traición calculada y una emboscada de las fuerzas enemigas hacen sonar la campana de estas pacíficas ciudades-Estado, todavía en la fase de aldeas. Así es como una mera brizna, un detalle en la pacífica visión que Hefesto ha diseñado para el guerrero Aquiles, rápidamente magnificado, borra sus interpolaciones pacíficas para revivir y devolver a su lugar central la violencia, que es la ley y la vida permanente de este poema.

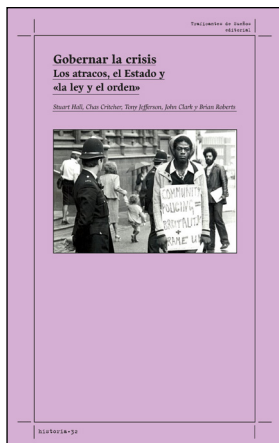
---

Fredric Jameson envió el manuscrito de «Agon» a Verso en octubre de 2022, como primer capítulo del primer volumen —el último en ser abordado— de su gran obra sobre teoría literaria, *The Poetics of Social Forms*. El volumen I, que quedó inconcluso tras la muerte de Jameson en septiembre de 2024, se titulaba provisionalmente *Categories of the Narrative-Historical*. Los otros volúmenes de este trabajo son los siguientes: el volumen II, *Allegory and Ideology*; el volumen III, *The Antinomies of Realism*; el volumen IV, *A Singular Modernity / The Modernist Papers*; el volumen V, *Postmodernism: or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, y el volumen VI, *Archaeologies of the future*.

traficantes de sueños

www.traficantes.net

C/Duque de Alba 13, 28012. Madrid



# Gobernar la crisis

## Los atracos, el Estado y «la ley y el orden»

Stuart Hall, Chas Critcher, Tony Jefferson,  
John Clark y Brian Robert

Colección: historia 32

PVP: 30 €

Este libro es un cuadro agudo y penetrante, seguramente la mejor historia social de Reino Unido para las décadas de 1960 y 1970, en la que desfilan la crisis de las relaciones laborales y la explosión de huelgas del periodo, la parálisis del laborismo convertido en aparato de administración del ciclo de acumulación, el desarrollo y la represión de la contracultura británica, el Ulster, los atentados del IRA y la Angry Brigade, la emergencia de los primeros movimientos sociales, el advenimiento de la nueva derecha que luego dirigirá Margaret Thatcher, pero sobre todo la formación y posterior politización de las comunidades migrantes, principalmente las afrocaribeñas. Sobre la base de las formas de vida de este proletariado negro, parcialmente expulsado en la crisis del empleo regular, este libro muestra el perfil bifaz de la represión del Estado y de unas formas de vida que pasan de la marginalidad y la pequeña delincuencia a estar protagonizadas por una creciente militancia. En conjunto, *Gobernar la crisis* se presenta como uno de los mejores análisis de la forma de la crisis en las sociedades capitalistas avanzadas.