

Dificultad, fracaso y negatividad en el canto noveno de la Iliada

Aida MÍGUEZ BARCIELA

Recibido: 21 de junio de 2006

Aceptado: 18 de septiembre de 2006

Resumen

El libro noveno constituye un vuelco en la estructura de la Iliada; Aquiles se perfila como la figura capaz de un saber que no logra nada ni conduce a nada, pero que resulta esencial para la empresa de la comunidad aquea. El tema del poema, la cólera de Aquiles, se muestra así como la distancia desde la cual el horizonte global punto de partida aparece de algún modo; sin embargo, por ser distancia global es insolencia, es decir, es distancia-que-se-rompe.

Palabras clave: estructura, incompreensión, distancia, Aquiles.

Abstract

Book ninth constitutes a shift in the structure of the Iliad; Achilles is outlined as the figure capable of a knowledge which achieves nothing and leads to nowhere; but that turns out to be essential for the task of the Achaeans' community. The subject of the poem, the wrath of Achilles, shows itself as the distance from which the global horizon appears in some way; however, by being global distance it is also insolence, that is to say, distance-that-breaks-it-self.

Keywords: structure, incomprehension, distance, Achilles.

Empezamos recordando la primera observación que a propósito de la estructura de la Iliada es conveniente efectuar: la estructura de la Iliada consiste en una dua-

lidad de planos de los cuales el poema tematiza sólo uno. La dualidad se observa, por de pronto, en la elección del tema del poema: la cólera de Aquiles es un breve acontecimiento del que se da por supuesto que tiene lugar dentro de la larga historia de la guerra en torno a Troya. Mientras que la cólera es el suceso que de entrada ocupa el primer plano, la historia de la guerra en torno a Troya cumple la función de telón de fondo de ese suceso sobre el cual el tema se destaca. Tanto es esta dualidad de planos caracterizante de la estructura de la Iliada que el tema que en principio ocupa el primer plano (la cólera de Aquiles) aparecerá él mismo desdoblado a su vez en dos planos, es decir, se situará en una segunda dualidad en la cual la cólera de Aquiles es el fondo o sustrato de la que será la narración del primer plano. Este segundo desdoblamiento se inaugura ya en el canto primero, cuando Aquiles se retira de la lucha hacia sus propias naves (1.306-307). Discernir cómo se relacionan en ambos casos los dos planos entre sí será la tarea de discernir la completa estructura de la obra; por de pronto, se trata de una cuestión de conceder sentido: la retirada de Aquiles de la lucha tiene sentido sobre el fondo de la guerra en torno a Troya; los acontecimientos que con ella se inician sólo tendrán a su vez sentido sobre la base del haberse retirado Aquiles de la lucha. En ambas dualidades, el fondo no temático (el segundo plano) dará sentido a lo tematizado o presentado (el primer plano), es decir, la estructura consistirá en el equilibrio de la dualidad de planos¹.

La función que el episodio de la cólera de Aquiles ejerce respecto al gran telón de fondo de la guerra de Troya es la de constituir una interrupción de la marcha habitual de las cosas en esa guerra; precisamente como interrupción, la cólera será la capaz de mostrar el fondo de la marcha en su conjunto. El poema se inaugura con el acontecimiento que trae la interrupción, es decir, la relevancia: la separación o disputa entre el más importante aliado de la empresa «aqueos contra troyanos» (Aquiles) y el representante del conjunto de esa empresa (Agamenón) será el suceso que dispare el acontecer de toda la Iliada. La disputa significa la tematización de una distancia difícilmente conciliable, la cual se mostrará a pesar de todo como distancia necesaria; por otro lado, la distancia coincide con el hecho mismo de que el poema tenga lugar, pues éste es la distante perspectiva capaz de poner de manifiesto la escisión de ambas figuras, es decir, el significado profundo de que precisamente ellas estén en todo y por todo separadas.

¹ Aunque la percepción del carácter de esta dualidad no es nueva, los recientes análisis estructurales de la Iliada coinciden en separar dos planos de los cuales uno es el temático y el otro el dado por supuesto. Así Latacz (2000, pp. 145ss.) explica que la estructura consiste en un juego recíproco entre el “telón de fondo” (*Hintergrund*) dado por conocido y la narración del primer plano (*Vordergrund-Erzählung*), cuya trabazón es fundadora de sentido (*sinnstiftend*) para todo el poema. De igual modo, Schein (1997, pp. 345ss.) cuenta con la distinción entre “narrar” y “aludir” al tratar la relación entre la cólera de Aquiles y la guerra en torno a Troya, resaltando cómo la Iliada consigue mostrar la totalidad de ésta última sin narrarla de hecho.

El canto primero abre la situación excepcional que, arrancándose al curso de la guerra, significará una referencia insólita a las cuestiones implicadas en el sentido global de la misma. La interrupción empieza a perfilarse en los versos 169-171 y se sella con el juramento sobre el cetro que en calidad de orador en la asamblea Aquiles está sustentando en sus manos (versos 233-244)². De aquí en adelante la interrupción o situación excepcional será reiteradamente caracterizada como un «ahora sin embargo» (ὄν δὲ) en contraste continuo con un «antes» o «entonces» (πῶρος), siendo el primero idéntico con el ya-no-luchar de Aquiles y el segundo con el haber luchado Aquiles; o, en otras palabras, de aquí en adelante empieza el contraste entre la situación en la cual los aqueos contaban con Aquiles y la situación en la que los aqueos se quedan sin Aquiles. Sobre la inversión del estado de cosas que este «ahora sin embargo» implica se edificará la trama de la *Iliada*.

Aquiles aparece en el poema para desaparecer de pronto; esto es así tanto en el primer tramo del poema (cantos 1-17) como en el segundo (cantos 18-24)³, donde la reaparición de Aquiles en el campo de batalla implica su asunción de la muerte pronta. El carácter de presencia que se escurre es la intimidad de su figura, y conecta con el tener lugar la segunda dualidad de planos. Este carácter está detrás del hecho de que su cólera y su ausencia (el no-actuar de Aquiles) funcionen como fondo de lo que en el primer plano sin él irá ocurriendo, y, dado que en la articulación de ambos planos el segundo plano o fondo no tematizado concede sentido a lo presentado en el primero, la ausencia y la pasividad de Aquiles serán, precisamente como tales, la presencia y la acción más fuertes de todo el poema. En el marco general de esta estructura, el canto noveno cumple el papel de un vuelco, vuelco al que nos aproximaremos aquí desde la estructura del canto mismo. Mientras que en los cantos 2-7 el auténtico fin narrativo queda suspendido a favor de episodios que recuerdan los comienzos de la guerra, aunque sin ser necesariamente ellos mismos acontecimientos del pasado⁴, a partir del canto 8 la retirada de Aquiles empieza a mostrar su aspecto efectivo, por de pronto, en el desplazamiento de Zeus desde el Olimpo a la cumbre del Ida, en la prohibición que éste dispone para los demás dioses y en el atardecer con Héctor y los troyanos acampados sobre la planicie, todos

² Citamos según la edición Allen – Munro 1920 en la colección Oxford Classical Texts.

³ Schein (1997) señala tres grandes etapas en la totalidad de la *Iliada*: la primera abarcaría los cantos 2-7, la segunda los cantos 8-17 y la tercera los cantos 18-24. Recordamos que la utilización de la división posthomérica en cantos sólo tiene sentido a nivel orientativo; la división estructural de la obra es independiente de ellos y exigiría explicar qué vuelcos de la estructura legitimarían la división del caso. La división en dos tramos aquí sugerida está determinada por la presencia o no presencia de Aquiles en el acontecer del campo de batalla.

⁴ Schein (1997) explica cómo, por ejemplo, el canto 3 retrata a Helena y Paris como los amantes que provocaron la guerra sin que ellos sean realmente *los* del comienzo de la guerra (Paris mismo dice a Helena en 3.441-446 que la desea incluso más que cuando juntos abandonaron Esparta); esto es: el pasado está presente no en lo que se cuenta, sino en el modo que el poema tiene de contarlo.

ellos distintas caras de aquel «ahora sin embargo» consecuencia de la disputa y la retirada puestas en marcha en el canto primero. El alejamiento de Zeus de los demás dioses (su traslado al monte Ida) había sido dispuesto por la inevitable promesa de Zeus a Tetis en cuanto reverso de la retirada de Aquiles de la marcha del juego. Por esa promesa Zeus debe reconocer algo que le enfrentará a los demás dioses, ajenos a la problemática por la cual el padre de los dioses tuvo que asentir a la petición de Tetis⁵. También el avance de los troyanos sobre la llanura es la otra cara de que Aquiles haya dejado de luchar: sin él los aqueos están abocados a la muerte masiva y jamás tomarán Troya. Vemos que, en efecto, la interrupción inaugurada por la cólera de Aquiles es a la vez una inversión de la marcha habitual de las cosas: antes, cuando Aquiles todavía luchaba, los troyanos permanecían encerrados en los muros de su ciudad, Zeus se relacionaba con los otros dioses como era acostumbrado y éstos podían intervenir en la lucha a su antojo (justo lo que en el canto 8 les prohibirá Zeus). Todos los desplazamientos del canto 8 obtienen su firme afianzamiento en el canto 9, al retornar Aquiles a la mirada después de un largo silencio. Cuando Aquiles tome después de tanto tiempo de nuevo la palabra, los aqueos no podrán sino quedarse sin ella. Esto es así porque aquí vemos por primera vez y en su forma más extrema en qué consiste el camino de alejamiento que ha emprendido Aquiles. Frente a él, los aqueos, los más diestros y capaces, no comprenderán nada, no entenderán, no tendrán recurso alguno. Aquiles se alzaría impenetrable como el muro que ellos mismos poco antes han construido, y que no les salvará; es entonces cuando se hace visible el carácter problemático del camino que, distanciándose de la comunidad, se va a la pura distancia. Esbozaremos en qué consiste la primera de las dos partes en que el canto noveno queda dividido por el vuelco del que hablábamos.

Después de la preparación en la cual los consejeros de los necesitados aqueos encontraban su «mejor plan» para tratar de reinsertar a Aquiles de nuevo a la lucha, y después del camino las tiendas de los mirmidones, Odiseo toma la palabra y expone al encolerizado aquello que el consejo había acordado (la oferta de inmensos regalos por parte de Agamenón), así como algunas ideas propias (el motivo de la compasión por los suyos y el brillo que obtendrá por su haberles salvado). El discurso de Odiseo es la manifestación de un saber excelente que, sin embargo, no logra nada con Aquiles; es más, que aparecerá bajo su mirada como portador de un

⁵ La promesa tiene que ver con los límites del Olimpo y los dioses vigentes. Es tarea que compete a Zeus guardar la deuda que los inmortales tienen respecto a aquella generación que Zeus tuvo que encadenar para así establecer su propio reino. Esa tarea de reconocimiento de los límites es a la vez la tarea del reconocimiento de aquello que los inmortales no pueden, esto es: de la muerte. Esta es la proximidad que hay entre Zeus y Aquiles, quien, sin embargo, no podría haber sido en ningún caso hijo suyo, pero que, a la vez, está capacitado para reclamar algo de Zeus. Zeus tiene que acceder en contra de y a causa de su esencia divina al hacerse cargo de la cuestión «Aquiles», cuestión que no es otra cosa que los límites del Olimpo o (como pasará en el canto 8) el cerrarse las puertas que las Horas custodian.

intento de persuasión (πειρᾶν ὡς πεπίθοιεν, 181; οὐδέ με πείσει, 345) y de engaño (ἀπάτησε, 344, 375; ἔξαπατήσειν, 371). La respuesta de Aquiles a Odiseo (versos 308-429) consistirá en un continuo de negaciones y rechazos que alcanzan su vértice en una afirmación que es puramente negativa: el regreso a casa. Lo que para el común de la tropa sería de esperar⁶, en el caso de Aquiles contradice toda expectativa. Aquiles es el mejor guerrero y el más eficaz en los asuntos del *pólemos*; él, más que ningún otro, está inclinado a ello y no puede entenderse sin ello. Sin embargo, él es quien aquí, en el clímax de su rechazo, dice preferir la vuelta al hogar, la larga vida tranquila que conduce a la vejez, en lugar de la breve, pero brillante, por la cual ya desde siempre se sabía decidido. El héroe más relevante de todos los héroes llega, en virtud de su propia relevancia, a contradecir su punto de partida. En este movimiento de rechazo de las propias metas y supuestos, Aquiles pone a la vista algo que en el acontecer normal estaba, pero en el estatuto de dejado atrás, y eso que estaba, aunque oculto, les parecerá a los más sobresalientes de los aqueos algo bárbaro, atroz e incomprensible ante lo cual se quedan sin palabras. En su respuesta a Odiseo, Aquiles insiste en que *nada* puede compensar la ofensa cometida por Agamenón, ni la mayor suma de tesoros obtenida u obtenible, ni el mayor honor y brillo en el campo de batalla. Este modo de proceder negativo que Aquiles emplea para mostrar el carácter de su ofensa concuerda con los rasgos detectados en su figura, y a ellos añade el siguiente: que sólo sabemos sobre él fracasando al intentar decir algo de él; que sólo lo experimentamos realmente cuando todos los intentos de aproximación resultan frustrados. De Aquiles sólo cabe una no-experiencia (de ahí el cúmulo de negaciones); cuando él diga positivamente algo, ello resultará un camino intransitable hacia la percepción de cierto «lo mismo» que en ningún caso conduce a parte alguna. La percepción de ese «lo mismo» la encontramos por primera vez en los versos 316-322, donde se advierte que, en el fondo, «lo mismo» hay para el que hace como el que no hace, para el débil que para el fuerte, para el que combate como para el que no combate. Esta perspectiva desde la cual surge algo que es «lo mismo» para todo nos permite hablar de un saber característicamente propio de Aquiles: un saber cuyo único contenido sería justamente el no tener contenido determinado alguno, es decir, un saber que es distancia

⁶ El canto 2 expuso lo que nosotros llamaríamos una “psicología de las masas”. Contradiendo la expectativa de Agamenón, el ejército se toma en serio el motivo de la huida al hogar que éste había sugerido en realidad con la pretensión de animarlos a todos a un nuevo y definitivo ataque (la llamada “prueba”). Con la huida en desbandada de los hombres hacia las naves quedó claro que la apuesta de los héroes por el *pólemos* va contra lo inmediato y lo fácil; ella es una ruptura frente a lo propio de la multitud, la cual, dejada a sí misma, no abandonaría el arraigo del hogar, abandono definitivo de los héroes que se deciden por la puesta en cuestión (y no huida) de su propio ser en el ámbito del *pólemos*. Si fuese por “los muchos”, por “la masa”, la cuestión de fondo en ningún caso comparecería. De ahora en adelante, siempre que hablemos de “héroes” y “heroico” tendremos presente esta apuesta que los constituye. A propósito del papel de la masa en el canto II, véase Reinhardt (1961, pp. 107ss.).

frente a todo contenido, y, por ello, uno que reconoce como engaño y fracaso el plan en el que el conjunto de los aqueos ha depositado todas sus esperanzas de salvación.

En la Olímpica VII de Píndaro (versos 49-54) aparece una fenomenología del engaño similar: el engaño es percibido como engaño en virtud de la distancia que lo reconoce; al saber que reconoce el engaño se le llama ahí σοφία μείζων, y de ella se dice que es ἄδολος, así como que tiene lugar para alguien que «ha aprendido» o que «sabe»⁷. A esta otra σοφία la nombra el poeta después de un «sin embargo» (δέ) que aparece tras la mención de los «saberes» que la diosa Atena había concedido una vez a los rodios⁸. De estos personajes el poema dice que la diosa les concedió dominar «todos» o «cada uno» (πάσαν) de los saberes que hay sobre la tierra, es decir, la σοφία μείζων viene en cierto modo después de lo que, bajo determinada perspectiva, resulta ya agotado. Sólo cuando la otra perspectiva, ésa capaz de decir un «sin embargo», irrumpe, irrumpe con ella el carácter engañoso que los saberes comportan. El mismo movimiento de distancia que hace aparecer como engañoso un saber que, de otro modo, sería todo el saber y, además, el mejor saber (cfr. el infalible plan de Néstor en el canto 9), marca también la estructura del poema de Parménides, donde la senda de los mortales sólo carece de «verdadera solidez» por cuanto la diosa, precisamente ella, está mostrando al mortal que ha visto *otro* camino, uno que está «al margen de la vía de los mortales» y del cual no cabe experiencia alguna («éste te hago saber [la diosa] que es un sendero absolutamente desconocido», B 2, v. 6). Así, Aquiles, el que se ha alejado de la marcha ordinaria de las cosas en virtud de una exigencia no-dicha en el poema, pero sin la cual nada en él resultaría comprensible, puede, desde su distancia, reconocer como «engaño» y mero «intento» la mejor μῆτις de los aqueos. Que el plan era en sí mismo el «mejor» plan queda enfatizado en la preparación de la embajada (versos 74-76, 93-93, 103-105); que la respuesta de Aquiles resulta absolutamente extraña e incomprensible para los enviados queda claro en la perplejidad y el silencio de los versos 430-431. Es después de este silencio cuando se produce el vuelco de la mano del desconocido Fénix, quien, procediendo de algún lugar distinto que Odiseo y Áyax, podrá «confundir» al obstinado Aquiles y aumentar la gravedad de su conflicto interno. Antes de examinar el vuelco veremos qué es lo que Aquiles describe en la respuesta a Odiseo como «engaño».

Aquello de lo cual el saber que reconoce el engaño (la σοφία μείζων) se dis-

⁷ Véanse Martínez Marzoa (1998) y (2000).

⁸ El episodio de Tlepólemo y la isla de Rodas aparece también en el llamado “catálogo de las naves” (2.653-670). En este lugar se cuenta la historia del asesinato cometido por ese personaje, su huida por mar y su errancia dolorosa hasta llegar a Rodas. La lucidez de los rodios se debe ambos lugares al derramar Zeus sobre ellos brillo y riqueza, pero, y esto es lo específico de la oda de Píndaro, esa lucidez tiene tras de sí la marca del haber a su vez olvidado algo: los rodios descuidaron en su ascenso “la ardiente llama” e hicieron “sacrificios sin fuego” (versos 48-49).

tanciaba en la Olímpica VII eran algo así como «obras semejantes a vivientes que se mueven»; en el poema de Parménides, «los pareceres de los que se nutren los mortales». Aquello frente a lo cual se está distanciando aquí Aquiles es la oferta de restitución de Agamenón, expuesta por primera vez en los versos 122-161. La oferta consistía en una larga y desmesurada lista de posesiones⁹ y regalos, la cual arrojará a su vez luz sobre la separación que media entre Aquiles y Agamenón. Éste último había expuesto en su enumeración todo cuanto para él resultaba apreciable: la posesión de todo tipo de bienes y la descripción de una vida opulenta siendo *basi-léus* de alguna *pólis*. Todas estas posesiones en principio deseables son cosas de las cuales Aquiles podría «disponer o tenerlas junto a sí al punto» (ἀτύκᾱ παρέσσειται) en caso de aceptar la condición por exigida Agamenón. Son muchas las razones por las cuales Aquiles se niega a aceptar esa oferta, pero con lo dicho tenemos ya dos elementos suficientes para mostrar el carácter de su negación: a) que la lista sólo habla de cosas y b) que esas cosas están afectadas por una condición. Antes quedó sugerido cómo el saber de Aquiles era distancia frente a todo contenido, por tanto, frente a toda cosa; este pasaje nos brinda ahora una clave con la cual nosotros, modernos, podríamos entender bastante bien la figura de Aquiles. Se trata de algo que en moderno sólo cabe decir de cierto fenómeno que llamamos “la belleza” y que asociamos, según los análisis filosóficos del fenómeno (pensamos en la *Kritik der Urteilskraft* de Kant), a lo que en alemán se llama *Interesselosigkeit* (“ausencia de interés”). Aquiles, al rechazar la oferta de Agamenón, muestra algo que no podría ser mostrado de otro modo sino a través de ese rechazo y fracaso, a saber: que el ser no es nada óntico, que el aquello por lo cual lo óntico es óntico no puede tener a su vez carácter óntico. La cólera de Aquiles aparece por primera vez en toda su complejidad como una negación y un rehusar inexplicables y reiterados. Inexplicables porque el saber ordinario siempre trata con cosas y de cosas y lleva efectivamente a algún sitio, mientras que el saber de Aquiles es, por el contrario, inútil, vacío, uno que no conduce a nada. De hecho, el canto 9 es como un punto muerto en el curso de la acción de la Iliada. Los aqueos no avanzan nada en sus propósitos, pero el poeta nos muestra el carácter fructífero de la cólera precisamente en el fracaso de la mediación para reconciliarla. En el rechazo aparece la diferencia, al igual que el saber que no es de cosas sólo comparece en su ruptura con todo saber óntico y el ser sólo en el hundirse las cosas.

⁹ Evitamos la palabra “propiedad” por las mismas razones que evitaríamos la palabra “mercancía”. Una lectura hermenéutica tanto de la Iliada como de cualquier otro texto procedente de la Grecia arcaica y clásica tiene cuanto menos que reconocer su en ningún caso poder pasar al otro lado, es decir, su absoluta pertenencia a y asentamiento en el ámbito de la modernidad. El concepto de “mercancía” no es sólo un concepto nuestro entre otros, sino que él es uno de esos conceptos fundamentalmente definitorios de nuestro propio ámbito. Es inherente a la estructura moderna el que todas las cosas puedan ser en principio intercambiables por cualesquiera otras, que ello sea idéntico con la alienabilidad exhaustiva de los contenidos y esto último no otra cosa que la “propiedad”, la “libertad” y el sistema jurídico que las garantiza.

En la *Ética* a Nicómaco (1141 b 7ss.) se dice que «los sabios»¹⁰ (de los cuales es definitoria una distancia)¹¹ saben sobre lo «excesivo» (περιττὰ), «asombroso» (θαυμαστὰ), «difícil» (χαλεπὰ) y, sobre todo, de lo «divino» (δαμόνια); de ese saber, sin embargo, los propios sabios dicen que es también «inútil» (ἄχρηστα), es decir: ellos no buscan «las cosas buenas» (τὰ ἀγαθὰ)¹² para los hombres. Estos adjetivos tienen todos que ver con la figura de Aquiles, y así lo irá mostrando el poeta, si bien, como le es característico, muy poco a poco. Por de pronto, el canto 9 enfatiza que el aliento de Aquiles es ἀγήνωρ, adjetivo que denota cierta demasía y exceso, y que es reforzado por otros que solemos traducir por expresiones del tipo «despiadado», «inflexible», «salvaje», etc. Por otro lado, que Aquiles está relacionado con lo divino de una manera especial quedó ya suficientemente claro en el canto primero, tanto en su conversación con Atena como en la relación con su madre Tetis, pero, sobre todo, por cuanto la cólera logra traer a la luz desde las profundidades el oscuro ligamen de lo mortal con lo divino. El carácter excesivo, asombro y difícil que comporta la figura brillante de Aquiles se hará patente en el conjunto del canto 9, así como su quedar al margen de lo correcto o lo bueno para la mayoría de los hombres. La inutilidad aparecerá después, precisamente como consecuencia del vuelco que le conducirá de nuevo al campo de batalla (la muerte de Patroclo); entonces Aquiles se sentirá como un «inútil peso sobre la tierra» (18.104), es decir, experimentará su retirada como esterilidad que no lleva a ningún sitio¹³. Sin embargo, que este camino estéril de distancia es de todos modos nece-

¹⁰ Aristóteles contrapone en este pasaje al “sabio” (σοφός) el prudente (φρόνιμος); ejemplos de hombres sabios del primer tipo serían en el mismo pasaje Anaximandro o Tales.

¹¹ La actividad de los sabios es la θεωρία marcada por la distancia inherente a ése que llegando como de fuera ve y discierne la πράξις que se está llevando a cabo.

¹² Frente a Aquiles, Odiseo es un héroe que tiene que ver con lo que en el mismo pasaje de Aristóteles se llama φρόνησις, saber que sí tiene que ver con los asuntos humanos (περὶ τὰ ἀνθρώπινα) y aquello que puede ser objeto de deliberación (περὶ ὧν ἔστι βουλευσασθαι). Este pasaje nos ayuda a confirmar que con Aquiles fracasa el más excelente saber de cosas, por tanto, en su fracaso se pone de relieve otro saber que no podría ser mostrado sino en su diferencia con el primero. Respecto a Odiseo, él está dentro del juego y sigue el camino recto de las cosas en el cual el fondo de ese camino o aquello que hace camino al camino no aparece en absoluto. Frente a él, Aquiles se ha arrancado de lo ente y del camino recto lanzando una flecha hacia algo que, sin embargo, siempre se escapa. El tender esa flecha es tan necesario como necesario es que ella se hunda – la *adikia* reclama la restitución de la *dike*. Con otras palabras: Odiseo, del cual se da por supuesta la inteligencia, resulta que, a causa de esa misma inteligencia, no logra entender a Aquiles, quien queda impenetrable más allá de ese saber.

¹³ Ciertos intérpretes de la *Ilíada* leen la descripción que Aquiles hace del cetro sobre el que efectuará su juramento como un anticipo de esta esterilidad. Allí Aquiles (versos 1.234-239) decía del cetro que ya no haría brotar hojas ni ramas, pues había dejado tras de sí el tocón del árbol en los bosques. Aquí no nos pronunciamos acerca de si esto es o no una prolepsis sobre lo que acontecerá en el poema, pero sí reconocemos que es característico de Aquiles el nombrar cierta dimensión siempre dejada atrás sobre la cual de algún modo se sustenta aquello que ahora tiene su vigencia y poder. En este caso, el

sario para que tenga lugar una comprensión que ya no se restringe a un ámbito de cosas determinado, sino que tiene que ver con la cuestión de la diferencia del ser frente a la cosa, se nota en las preguntas que Aquiles plantea a propósito del sentido global de toda la empresa en torno a Troya. En tanto que comprensión de lo que se escapa en todo saber de cosas y trato con las cosas, Aquiles puede cuestionar el sentido de todo el asunto en la medida en que se ha ido a la distancia y ha adquirido así un punto de vista externo y una claridad que le permiten decir «abiertamente» (ἀμφοδόν, 370) y hacer así tambalearse los propios supuestos y metas, tanto los suyos como los de su comunidad. El Aquiles que algunos califican de “desilusionado” es en realidad el Aquiles que, dándose cuenta del sentido, es él mismo absurdo, por aquello de que el lugar de donde brota todo sentido no puede tener a su vez sentido alguno. Una exégesis de la “desilusión” o el “absurdo” de Aquiles sólo resultaría viable por este camino.

¿Por qué los aqueos necesitan tan urgentemente lo difícil y excesivo? ¿Por qué nada más experimentar la penuria se apresuran hacia Aquiles para reconducirlo de nuevo al interior de la comunidad? ¿Por qué en la penuria la necesidad de algo que, sin embargo, es absolutamente inútil? Los aqueos saben que sin Aquiles están perdidos. Se han visto a sí mismos en situación de saberlo a través de la precariedad a la que su pérdida les ha conducido. Será esa precariedad la que exija el brillo estéril de Aquiles por lo mismo que la miseria de los mortales exige la no-presencia de los dioses y la marcha del juego la distancia que lo asuma. El poema es la tarea de mostrar cómo este saber sólo es posible alcanzarlo tras un largo rodeo, el mismo que hará que los aqueos se acaben dando cuenta, al perderlo, de lo que en realidad ya estaba, sólo que en la forma de la no-comparecencia, de la no-mención y no-designación. Los aqueos casi pierden a Aquiles y eso casi les supone la muerte conjunta; a la vez, Aquiles mismo casi no podrá resistir ese camino que ha emprendido y que tan necesario resulta para la comprensión de la marcha del juego en su conjunto¹⁴. Como expresión de la referencia a eso que siempre queda atrás y de lo cual no cabe referencia alguna por ser el puro escurrirse o escaparse de toda referencia (el saber de Aquiles no era un saber de cosas), Aquiles tendrá que ser, sin embargo, arrojado al suelo o, lo que es lo mismo, el camino de la cólera tendrá que acabar por resul-

no-florece-ya-más es justamente lo que posibilita que ese cetro esté ahí mismo y esté en el papel que Aquiles le está concediendo. La referencia a una espesura dejada atrás que, sin embargo, es constitutiva, la veíamos en sus primeras palabras, esas que mencionaban un “reparto” sobre el cual ya nadie, ni siquiera Agamenón, podía tener poder alguno.

¹⁴ Los griegos sabían de la necesidad de la distancia frente a lo óntico como el único modo de comparecencia de la diferencia de lo ontológico. La insolente pero necesaria referencia a lo ontológico es un movimiento que marca toda la estructura de la Iliada, además de ser el rasgo caracterizante de la figura de Aquiles: él es la presencia que se arranca de la presencia cotidiana de las cosas, por ello, la presencia desarraigante, la belleza.

tarle a él mismo insoportable: la cólera será, finalmente, la distancia-que-se-rompe. De alguna manera todo esto es anticipado en el las palabras de Fénix tras el largo silencio que sigue a la negativa de Aquiles.

En el canto primero, Aquiles había renunciado a los vínculos con la comunidad aquea para irse lejos a sus naves y no luchar. El abandono de esos vínculos era el abandono de algo sin lo cual él no podía entenderse; con todo, en su negativa a Odiseo, Aquiles mantuvo firme su rechazo frente a la comunidad. Ahora Fénix traerá nuevos vínculos a tener en consideración, vínculos más lejanos y absolutamente enraizados en Aquiles. Negarse a Fénix será dar otro paso en la negatividad, un paso que afectará más radicalmente a su punto de partida. Por otro lado, la aparición de Fénix logra lo mismo que la diosa Atena había logrado en el canto primero: evitar que Aquiles convierta en positivo lo que sólo puede ser pura distancia o puro rechazo; en aquel caso, el asesinato de Agamenón; en este, la vuelta a casa¹⁵. Después del largo discurso de Fénix, Aquiles deja en suspenso su resolución de volver a Ftía, y, de este modo, retorna al “vilo” de su situación tal y como se mostró en el canto primero. Recordemos que al abandonar la lucha Aquiles abandonaba algo tan propio que su distancia ya no podía en ningún caso ser trivial o accidental, sino que se convertía en distancia interna o en la distancia constitutiva de lo propio. Manteniéndose en la distancia, Aquiles, hacia la mitad del canto, se encuentra precisamente en la órbita opuesta a su punto de partida; es entonces cuando se produce la negación del más profundo de sus supuestos, a saber: la apuesta consciente por una vida breve y brillante en vez de una larga y gris. Por su parte, Fénix trata de poner freno al avanzar demasiado lejos en el camino de distancia y devuelve a Aquiles a su distancia irresoluta, es decir, a la distancia que no pone nada, sino que es esencialmente ἄθῆσις, no-posición. Aquiles vuelve a ser el no-decandido, el que se mantiene en la in-definición. Fénix le advierte acerca de la peligrosidad del abandono de los vínculos y el asentamiento en ninguna parte a través del paradigma de Meleagro y la historia sobre las súplicas; el anciano educador le advierte así de la otra cara de su exceso, un exceso que ciertamente era el único modo de comparecencia de lo siempre ya supuesto, pero que, como exceso, acabará reclamando su misma purgación.

Fénix no pertenece a la embajada de la misma manera que Odiseo y Áyax. Esto queda patente ya en el tan comentado uso de los duales en, por de pronto, la mar-

¹⁵ Sobre el significado del regreso a casa, recordemos lo dicho más arriba acerca de la apuesta del héroe por la puesta en cuestión de su propio ser (por tanto, por la comparecencia y asunción de su propio ser) en el ámbito del *pólemos*. Aquiles, quien ha querido desde siempre apropiarse de su ser en ese ámbito, representa aquí lo paradójico que hay en el hecho de que él más héroe de todos los héroes sea justamente el que niega todo lo heroico. Una negación de lo heroico la encontrábamos en el canto II en la figura de Tersites, de quien, sin embargo, no podíamos esperar otra cosa; en su caso, la negación de lo heroico es meramente externa, por tanto, trivial, es decir, no expone problema de fondo alguno.

cha de los enviados hacia las tiendas de Aquiles. Desde esta posición de no completa pertenencia a la embajada, Fénix podrá decir algo sobre lo que ha tenido lugar ahí mismo. En su discurso, lo que para Aquiles era un «intento engañoso» para él será un «suplicar» frente al cual se debe «guardar respeto» (αἰδέομαι, verso 508). El αἰδώς es algo así como el pudor que marca los límites que un hombre debe guardar ante el ser, es decir, cierta retracción que guarda las distancias. Al igual que un guerrero excelente como Diomedes debe retroceder ante el dios y no transgredir sus límites mortales, un hombre debe retroceder ante otras instancias que tienen estatuto divino. Así ocurrió que el canto primero cuando, ante las súplicas de Crises, Agamenón infringió el αἰδώς al no reconocer los símbolos divinos del ἀρητήρ de Apolo. En la misma Olímpica VII (verso 44ss.) al αἰδώς se le llama προμηθεύς, previsión; él otorga ἀρετή y χάριμα a los hombres. El αἰδώς tiene ahí que ver con el «camino recto de las cosas» (πραγμάτων ὀρθός ὁδός), el cual resulta desplazado por cierta «nube de olvido» (λάθας νέφος) que «sobreviene y desvía». Fénix está indicando aquí el camino recto o asignado del cual la distancia de Aquiles constituye un rechazo y un extravío. La embajada era la comunidad y el pudor frente a los semejantes; este es el mensaje de Fénix, que empieza su discurso desmarcándose de la posición de abandono vínculos que implica la negativa de Aquiles a la embajada. Fénix habla de amor, de cercanía y dedicación a las cosas, de la cotidianidad de Aquiles. Al descartar el abandono, Fénix le recuerda otra φιλία más íntima y profunda que tiene que ver con el apego a su infancia y a la casa de su padre, es decir, con la pertenencia a su más primario punto de partida. Esto pondrá a Aquiles en una situación de problemática escisión que, sin embargo, no afectará a su resolución de no combatir, aunque sí, como dijimos, evitará lo más extremo. El discurso de Fénix dará profundidad a la cólera y hará que ésta alcance dimensiones más englobantes que hasta ahora. No obstante, su significado completo no lo percibiremos hasta el canto 16, con la ceguera y muerte de Patroclo. Patroclo, una figura silente y dejada atrás del mismo tipo que Fénix, tiene también que ver con los vínculos más iniciales de Aquiles, con su más profundo amor. La conexión narrativa entre la embajada de súplica del canto 9 y la muerte de Patroclo en 16 viene dada por un conocimiento o un despertar, es decir, por el darse cuenta de la infracción de un límite. Aquiles pasa por alto en 9 tanto el pudor frente a los semejantes como la imposibilidad de entenderse a uno mismo sin vínculo alguno; y persiste por ese camino de casi soledad hasta que su último vínculo, su amor por Patroclo, desaparece definitivamente. Con Patroclo muere el Aquiles inflexible que se ha ido a la distancia. Tampoco él, el más solitario de los aqueos, podrá soportar la soledad absoluta. Aquiles se había retirado de la alianza solo pero con los suyos; la penuria aquea que comienza en el canto 8 y se extiende hasta el 17 no afecta ni a él ni a los mirmidones hasta el canto 16, cuando Patroclo finalmente consigue que sus súplicas sean atendidas y marcha para morir al campo de batalla. Todo aquello que las

súplicas de la embajada no pudieron contra la cólera, lo podrá la pérdida del más «propio» (φίλος) de Aquiles. Esto nos dice algo importante respecto a la trayectoria del griego: nosotros, modernos, partimos de la ausencia de vínculos y contenidos (la ausencia de comunidad) y desde ahí emprendemos el camino hacia el «dar con algo»¹⁶; es decir, la soledad absoluta (el individuo) es nuestro punto de partida, de manera que todo acercamiento a lo otro tendrá la marca esencial de exterioridad y accidentalidad. Los griegos, sin embargo, parten de la efectiva presencia de vínculos y contenidos para desde ahí emprender el camino hacia el desligamiento y la soledad. Los caminos opuestos tienen que ver con nuestra distancia y dependencia de Grecia. En el canto 16 de la *Ilíada* se hace manifiesto que ni siquiera el más desarraigado y excepcional de los aqueos puede sin embargo soportar quedarse sin vínculo alguno, o sea, que con Patroclo muere Aquiles mismo, y la relación que posteriormente establezca con la comunidad estará afectada por ese haberse muerto con Patroclo¹⁷. Aquiles no podrá perder del todo los vínculos por la misma razón que nosotros jamás podremos tener auténtico vínculo alguno¹⁸. Su punto de partida, así lo recordaba Fénix, era el hogar y todos aquellos que formaban parte de él; nosotros, modernos, hemos perdido cualquier posibilidad de morada y el auténtico intento de dar con una sólo puede venir después de haber reconocido que lo supuesto en nuestro caso es la carencia radical de ella.

A partir del canto 16 la insolente pretensión de Aquiles es arrojada al suelo. Desde ahí se iniciará tanto un camino de vuelta y restauración hacia los inicios, como un camino hacia lo último y definitivo. En primer lugar, los desplazamientos debidos a la cólera que más arriba citábamos (abandono de Zeus de su morada habitual, prohibición a los demás dioses de intervenir en la lucha, predominio de Héctor sobre la llanura) son restaurados a su dinámica anterior (cantos 20-22); por otro

¹⁶ Acerca de la diferencia entre el *sich fassen* griego y el *etwas treffen* moderno, véase Martínez Marzoa (1992, pp. 122ss.).

¹⁷ En 19.199-214, Aquiles rechaza el alimento y todas las cosas del banquete a causa del amigo muerto. El hambre es el síntoma de la ausencia y el ocultamiento, es decir, de la muerte (cf. conexión de λιμός y λήθη en Hesíodo). Esta abstención es un rasgo más de la figura a través de la cual el poeta expresará la ruptura de la cólera: el dolor. En 18.22ss. Aquiles cae al suelo en la descripción del sufrimiento más brillante de la *Ilíada*. Esa descripción lo acerca a la mirada para de nuevo ocultarlo. La imposibilidad de expresar el dolor de Aquiles la figura el poeta dejando que su lamento penetre hasta el abismo del mar, es decir, haciendo emerger a Tetis y las Nereides. El dolor se manifiesta como el reverso de la cólera que ha permitido la patencia del juego como tal, por tanto, como una lejanía del mismo tipo que la inutilidad o esterilidad de las que hemos hablado.

¹⁸ Esto nos da una clave para entender, entre otras cosas, la diferencia abismal entre Aquiles y Héctor: mientras este último muere por guardar y defender todos sus vínculos (su ciudad, sus mujeres, ancianos y niños), Aquiles muere justamente por haberse quedado sin él último de ellos. Cuando el obstinado se queda sin la amistad, el equilibrio se rompe y ya no queda nada de la cólera ni del Aquiles de la cólera. Éste sólo continúa para morir cuanto antes.

lado, los funerales de Patroclo y Héctor (cantos 23 y 24) significan la completud y el sello de lo ocurrido, por tanto, una especie de vuelta al punto de partida; a su vez, la muerte de Héctor significa la muerte de Aquiles y, ambas cosas, la caída de Troya¹⁹. A través de este trayecto de insolencia-que-se-purga el poeta expuso cómo, después de todo, lo más lejano es en realidad lo más cercano (el inflexible y distante Aquiles era en realidad el centro de gravedad de la empresa aquea), y, a su vez, que lo cercano sólo es percibido como cercano en un viaje y regreso desde lo más lejano.

Este viaje o trayecto de insolencia-que-se-rompe tiene que ver con el prevalecer de los aqueos contra los troyanos. Los primeros, esos que llevan en sí la fisura de la escisión interna (la posibilidad de la cólera), son, a pesar de toda quiebra, la comunidad exitosa; Troya, en cambio, no sólo será conquistada, sino incendiada y destruida. Ella representa la situación de solidez en la cual no comparece el fondo de la cuestión, el arraigo opaco en el cual el propio estatuto no sale a la luz de ningún modo y, por lo tanto, no *es* (no aparece, no es dicho, no tiene lugar) en absoluto. Esta cuestión pertenece de nuevo a esas tan decisivas que el *épos* mantiene tras de sí sin tematizar nunca, pero que, de todos modos, determina todo su decir y presentar las relaciones entre aqueos y troyanos. Karl Reinhardt ha explicado²⁰ cómo el poeta presenta a los troyanos siempre con la marca fundamental de ser ellos los que, a pesar de todo éxito, se están hundiendo, mientras que, los aqueos, a pesar de sostenerse sobre una peligrosidad de quiebra constante, son los vencedores que gozan del favor del poeta, es decir, ellos son la otra cara del punto de vista del poema. No sería por ello tal vez exagerado hacer notar que el poeta está otorgando a los aqueos el papel y significado de esa Grecia emergente a la cual él pertenece esencialmente, y, como es sabido²¹, el rasgo constitutivo de esa Grecia es precisa-

¹⁹ Con la muerte de Héctor, Troya resulta “virtualmente” destruida en el poema (cfr. Schein 1997, p. 355). Este modo de presentación “virtual” de determinados acontecimientos tiene que ver con la estructura dual del poema y el carácter esencialmente no-temático del segundo de los dos planos que la constituyen. El que este segundo plano funcione como telón de fondo de lo presentado en el primero y el que la presentación de este último se realice de tal modo que en él comparece de una manera no-dicha (pero ciertamente comparece) el fondo de acontecimientos y relaciones dejado atrás (fondo que no es idéntico con el pasado temporal), significan que la *Iliada dice* de tal modo que en *lo dicho* suenan dimensiones más lejanas y abarcantes. La muerte de Patroclo es dicha en el poema de tal modo que en ella suena la muerte de Aquiles, al igual que en el modo de decir la muerte de Héctor suena la entera destrucción de Troya. La presencia “virtual” de esos acontecimientos (más bien no-acontecimientos) en el poema evita convertirlos en algo meramente dicho y los preserva en su estatuto de donadores de sentido (cf. nota 1) para *todo* el poema. Lesky (1963, p. 56) coincide en destacar la “economía” con la de los pasajes referidos a la caída de Troya y la muerte de Aquiles se encuentran en el poema, vinculando a esta meditada técnica narrativa la necesidad de postular, como ya hicieron otros, la concepción escrita de la estructura del poema.

²⁰ Cfr. Reinhardt (1961, pp. 120ss.).

²¹ Cfr. Martínez Marzoa (1985) y (1995); respecto a la exégesis de las propias interpretaciones de un griego respecto de su pretensión, Martínez Marzoa (1999b).

mente la pretensión de que el propio suelo sobre el cual se está se haga relevante, comparezca de algún modo, pretensión definatoria del fenómeno *pólis*, del que haya una pericia en el decir mismo (lo que anacrónicamente llamamos “poesía”) y de lo que al final de esa trayectoria se constituya como la “filosofía”.

Después del vuelco del discurso de Fénix, Áyax recuerda a Odiseo el deber de regresar con los aqueos y transmitirles la negativa de Aquiles lo antes posible. Con su respuesta se cierra el tríptico de discursos y los enviados inician el camino de regreso hacia las tiendas de Agamenón, mientras que Fénix permanece con Aquiles. A las tiendas de Agamenón se habían desplazado los aqueos nada más empezar el canto 9²². El principio estructural consistente en un final que se remonta de nuevo hacia el punto de partida suele llamarse “composición circular” (*ring-composition*)²³. La *ring-composition* está presente en la “forma” de discursos, símiles, digresiones y cantos enteros. En este caso, podríamos discernir una estructura simple que encuadraría la situación fundamental de la embajada en un todo cerrado y completo consistente en la secuencia A, B, A’, siendo A la escena de deliberación en las tiendas de Agamenón (y sus tres hablantes principales), B la escena en las tiendas de Aquiles y A’ la escena de informe en las tiendas de Agamenón (y sus tres hablantes principales). La estructura puede ser mucho más compleja, pero su marca esencial consiste en un retomar de nuevo el punto de partida que produce unidades con carácter cerrado que tienen sentido por sí mismas. Se ha relacionado este tipo de composición con la pintura geométrica sobre vasos de la segunda mitad del siglo octavo, permitiendo hablar de una composición geométrica de la *Iliada*²⁴. “Geométrico” evocaría entonces la composición por yuxtaposición de entidades poéticas separadas con ley y límites propios que de ningún modo se diluyen en un contexto más amplio. La *ring-composition* consiste, pues, en recorrer de nuevo una trayectoria realizada, flexionando el giro de vuelta en un punto determinado, como mostraría claramente en una forma más compleja la llamada *Zwiebelform* (A, B, C, D, C’, B’, A’), de la cual un ejemplo sería el discurso de Aquiles a Príamo en 24.599-620. Este principio lo hallamos tanto a nivel microscópico como macroscópico, es decir, lo encontramos tanto en el detalle como en la globalidad del poema.

²² De nuevo Reinhardt (1961, p. 142), señala que el final del canto 8 es el final del segundo día de lucha; en 8.489 empezaría ya la situación de la embajada de súplica. El “material” canto 8 se cerraba con un símil sobre los troyanos al que sucede en el inicio del canto 9 otro símil sobre los aqueos. La correspondencia sería también de tipo polar, en tanto que la armonía de unos contrasta con la penuria de otros.

²³ Para una definición de este y otros principios compositivos de la *Iliada* véase Latacz (2000), pp. 159ss.

²⁴ Schein (1997, p. 348): «The structural analogies between the *Iliad* and Geometric art suggest that the balance and symmetry of the poem are not unique but rather indicative of a contemporary feeling for form characteristic of the age (...) the effect of its formal, geometrical symmetry is to impart to the *Iliad* a sense of completion and fulfilment».

El retornar al punto de partida de la *ring-composition* se ha puesto también en relación con el “equilibrio polar” de la estructura de la *Iliada*²⁵. Ese “equilibrio polar” mostraría en todo caso un señalar el poema hacia dos caras de un «lo mismo» que en esa estructura queda atrás. Ese «lo mismo» vigente para los extremos polares que el poema refiere y describe no sería él mismo dicho nunca, pero sí compararía de algún modo en el poema, si bien en el modo del haber quedado siempre ya atrás. El poeta dice los mortales y los inmortales, la tierra y el cielo, el día y la noche por cuanto se mueve «entre» esos extremos constituyendo él mismo el lugar de referencia a eso que posibilita que cada extremo sea el que es; esta referencia, sin embargo, no aparece nunca, sino que suena siempre como desde lejos²⁶; esto es lo adecuado a la cosa misma en tanto que al «lo mismo» por el cual la noche es noche y el día es día le pertenece no ser nunca el objeto de atención, no ser mencionado jamás, pues es precisamente aquello en lo cual ya estamos y aquello que siempre ya damos por supuesto. El recorrer el «entre» del poeta conecta con la dualidad de planos definitoria de la estructura de la *Iliada* de la que hablábamos al comienzo de este texto²⁷. Se trataba de la dualidad entre, por un lado, un primer plano presentado y referido y, por otro, un segundo plano no presentado ni tematizado; la dualidad tiene a su vez que ver con el «lo mismo» sonando a lo lejos en tanto que este «lo mismo», es decir, eso que se escapa y se escurre en todo decir y presentar las cosas, es eso que el poema da por supuesto, eso que no tematiza jamás, sino que más bien confía al estatuto de segundo plano. Este «lo mismo» es lo que suena en las cuestiones (o

²⁵ Schein (1997) comenta la correspondencia entre las escenas del principio del poema (cantos 1-3) y las finales (22-24). A su vez, la correspondencia de la escena de súplica de Crises a Agamenón en el canto primero con la escena de súplica de Príamo a Aquiles en el último canto ha sido a menudo señalada.

²⁶ A lo lejos es también el modo en que el pastor escucha en los montes el estrépito del combate que abajo se está llevando a cabo. La escucha (a la cual es inherente una distancia) es el no estar en ningún caso en lo hondo del valle pero, sin embargo, poder percibir todo eso que en el valle está ocurriendo. A la vez, esa hondura es el lugar de colisión y choque de dos fuerzas que ahí se unen sólo para, en el estrépito, volver a separarse. Por otro lado, escuchar la batalla desde lejos es lo que Aquiles hace durante casi toda la *Iliada*. Tanto de la figura del pastor como de Aquiles es definitorio el aislamiento y el habitar en los márgenes, rasgos que están a su vez asociados a la figura del poeta.

²⁷ Aprovechamos aquí para distanciarnos de cualquier tipo de pretensión de análisis estructural de la *Iliada* que camufle un análisis de tipo genético tras esa tarea. Explicar la estructura de la *Iliada* no es explicar cómo la *Iliada* *llegó a ser*, sino que se trata, ante todo, de la tarea de descifrar *qué es* esa estructura. La estructura, obviamente, no es nada de tipo histórico-empírico ni se deja explicar por vía empírica alguna. Obvio es también, sin embargo, que los análisis que se consideren de tipo “estructural” deberán fundamentar de entrada el concepto de estructura que manejen, dependiendo todo el análisis que se efectúe de esa inicial definición. Aquí hemos omitido una definición de nuestro concepto de estructura, a pesar de que consideramos exigible necesariamente dicha fundamentación también por nuestra parte, para la cual remitimos a los trabajos Martínez Marzoa (1999a) y (2001) y a Latacz (1991, pp. 388ss). Para una consideración histórica de los análisis (estructurales o pretendidamente estructurales) que sobre la *Iliada* se han efectuado, véase el citado trabajo de Latacz (2000).

más bien no-cuestiones) fundamentales para el sentido del poema, por ejemplo, en el porqué Aquiles tiene y sabe que tiene que morir pronto o el porqué Zeus tiene y sabe que tiene que reconocer en todo caso un divino antecedente. Teniendo en cuenta todo esto, no sólo la guerra de Troya y su detonante ejercen el papel de telón de fondo que funda el sentido del poema, sino también ciertas cuestiones más generales y decisivas que conectan con eso de que el dios sea dios por lo mismo que el mortal es mortal, el amigo amigo por lo mismo que el enemigo enemigo, el día día por lo mismo que la noche noche, etc. Teniendo como fondo ese «lo mismo», el poema se recrea en la cuidada descripción y presentación de cada cosa y cada rasgo de cada cosa por cuanto la cosa en Grecia todavía tiene sentido, es decir, es todavía consistente por sí misma, irreductible, bella, unitaria, y, por ello, el lugar en el que se hace visible lo invisible: la presencia del dios, es decir, la presencia del permanecer oculto, es decir, el «ser» de la cosa.

Hemos hablado mucho de Aquiles aparentemente olvidando lo poco que éste aparece en el poema. Aquiles aparece para desaparecer de pronto porque, en palabras de Hölderlin, «el ideal no podría aparecer todos los días»²⁸. El poeta muestra a Aquiles «dejándolo retraerse» (*zurücktreten lassen*), porque él, en su brillante figura, sabe que tiene más que nadie la ausencia como supuesto. El poeta, cuya tarea no es otra que poner de manifiesto aquello que no se deja poner de manifiesto, y precisamente en su carácter tal, esconde a Aquiles porque a éste le pertenece un ocultarse, un retirarse, una ausencia. Sin embargo, esta misma ausencia «pone tanto más en la luz» los raros momentos en que el poeta lo «deja aparecer ante nosotros»*.

Referencias bibliográficas

- HÖLDERLIN, F. (1998): *Theoretische Schriften*, Hamburg, Felix Meiner Verlag.
- LATACZ, J. (1991): “Die Erforschung der Ilias-Struktur”, en idem y otros (eds.), *Zweihundert Jahre Homer-Forschung*, Stuttgart, Leipzig, B. G. Teubner, pp. 381-414.
- LATACZ, J. (2000): *Homers Ilias. Gesamtkommentar. Prolegomena*, München, Leipzig, K. G. Saur.
- LESKY, A. (1963): *Geschichte der Griechischen Literatur*, Bern, Francke.
- MARTÍNEZ MARZO, F. (1985): *De Grecia y la filosofía*, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia, Anales de Filosofía.
- MARTÍNEZ MARZO, F. (1992): *De Kant a Hölderlin*, Madrid, Visor.

²⁸ Hölderlin (1998, pp. 24s.).

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

- MARTÍNEZ MARZOA, F. (1995): *Historia de la filosofía antigua*, Madrid, Akal.
- MARTÍNEZ MARZOA, F. (1998): “La poesía griega y la teoría hölderliniana de los géneros”, *Sileno*, 4, pp. 53-60.
- MARTÍNEZ MARZOA, F. (1999a): *Lengua y tiempo*, Madrid, Visor.
- MARTÍNEZ MARZOA, F. (1999b): “Estado y pólis”, en M. Cruz (compil.), *Los filósofos y la política*, Madrid, FCE, pp. 101-115.
- MARTÍNEZ MARZOA, F. (2000): “Píndaro y el libro X de ‘La República’ de Platón”, en *La razón del mito (I congreso de mitología mediterránea)*, Madrid, UNED, pp. 200-208.
- MARTÍNEZ MARZOA, F. (2001): *Lingüística fenomenológica*, Madrid, A. Machado Libros.
- MUNRO, D. V., ALLEN, T. W. (1920): *Homeri Opera, recognoverunt brevisque annotatione critica instruxerunt*, Oxford, New York, Oxford University Press.
- REINHARDT, K. (1961): *Die Ilias und ihr Dichter*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.
- SCHEIN, S. L. (1997): “The Iliad: Structure and Interpretation”, en I. Morris, B. Powell (eds.) (1997), *A new company to Homer*, Leiden, New York, Köln, Mnemosyne Bibliotheca Classica Batava.

Aida Míguez Barciela
Departament de Història de la Filosofia,
Estètica i Filosofia de la Cultura
Universitat de Barcelona
amiguezbarciela@ub.edu