

La Ilíada. Una lectura hermenéutica

AIDA MÍGUEZ BARCIELA*
aidamiguez@hotmail.com

Paraules clau: Homer, gèneres poètics grecs, interpretació.

Resumen: Hacemos balance de algunos aspectos desarrollados en nuestra tesis doctoral, de la cual el presente artículo pretende constituir una suerte de memoria. Reincidimos en la cuestión de qué quiere decir “interpretar” cuando se trata de un texto griego, así como en ciertos aspectos caracterizantes del género *épos*, en particular de la Ilíada.

Abstract: I make a balance of some aspects that I have developed in the PhD, of which the present article intends to constitute a kind of memory. I renew the question of what means “interpreting” when the matter is a Greek text, as well as certain aspects that are marks of what the *epos* is and, particularly, a poem as the Iliad.

Pretendo aquí aclarar algunas cosas sobre el sentido del estudio que presenté como tesis doctoral (*Problemas hermenéuticos en la lectura de la Ilíada*, 2008)¹, empezando por el hecho de que el trabajo se autopresentase como un intento de lectura de lo que usualmente llamamos un “texto poético griego”.

* Doctora en Filosofía por la Universidad de Barcelona.

¹ Este trabajo puede consultarse en línea en el servicio de “Tesis Doctorals en Xarxa” de la Universitat de Barcelona, www.tdx.cat/TDX-0714108-123748 (nota de los editores).

Se trataba, al principio tanto como al final, de poder leer la *Ilíada*; se buscaba que el poema no fuese un pretexto para decir algunas cosas sobre los griegos, sino que la posibilidad de su lectura constituyese la tarea de todo el trabajo. Esto comportaba varias cosas: **1.** Formulaciones nuestras de ciertos problemas de lectura no pretendían tener sentido substancial, no querían bastarse a sí mismas, sino, por el contrario, funcionar como recursos de los que provisionalmente nos servíamos para guiar nuestro recorrido por el texto. Eran, por tanto, útiles hermenéuticos cuya legitimidad de uso provenía del propio estar en marcha el proceso de lectura. Dijimos también que tales formulaciones tendrían tanto más sentido cuanto más cerca estuviese su origen de la observación misma del poema. A la vez, lo que se jugaba en tales formulaciones era precisamente la posibilidad de que nuestra manera *previa* de tomarnos el texto se corrigiese de algún modo a sí misma: atenerse al principio de “aclamar a Homero desde Homero” implicaba ciertamente la voluntad de entender el poema desde el poema, si bien, y dado que siempre ya nos tomamos la cosa de uno u otro modo, lo crucial en todo caso era el poder hacer visible, en el proceso mismo de lectura, qué supuestos imperaban en nuestro modo previo de tomarnos el texto. Tales formulaciones eran, pues, un conjunto de recursos para poder referirnos a eso cuya verdadera exposición no son unas u otras fórmulas, sino propia la lectura del poema. **2.** Si el objetivo de la tesis era dejar la palabra al texto, frustrar siempre de nuevo su aparente independencia frente a él, alguien podría preguntar para qué o por qué la interpretación. Respuesta: la lectura hermenéutica implica una especie de *desnaturalización*, *desneutralización* del propio acto de lectura, pues por “leer” entendemos la capacidad de hacer relevante todo aquello que de entrada y de manera no explícita, pero por esto de forma tanto más contumaz, opera en nuestra aproximación al texto (siempre ya funciona un previo tomarse las cosas de uno u otro modo, un tomarse-previo que es todo menos aporético, todo menos neutral). Nuestro objetivo era poder en efecto leer el poema, contemplar su figura, atender a su espíritu, pero de tal modo que se corrigiese la visión previa con la que empezábamos; que a través del acto mismo de ver la constitución de la mirada del intérprete se hiciese relevante, es decir: que se instaurase una actitud reflexiva constante, un deseo de constante autocrítica, pues cuanto

más conscientes fuésemos de nuestros supuestos tanto más podríamos ponerlos entre paréntesis: sólo cuando uno hace algo explícito está en condiciones de asumirlo como tal: lo que permanece incuestionado es lo que con más eficacia funciona. Nuestra capacidad de interpretar el poema era así proporcional a nuestra capacidad de hacer explícitos nuestros propios supuestos.

Leer era así no sólo punto de partida, sino sobre todo punto de llegada en un recorrido que tal vez estuviese destinado a desaparecer, pero que en cuanto tal era imprescindible para ponernos en actitud de leer el poema. La interpretación era necesaria porque cuanto menos mediatamente, menos sin interpretaciones leemos, tanto más no leemos, tanto más pasamos por alto la cosa al mantener operativa la carga de supuestos implicada en que siempre ya nos tomemos el texto de uno u otro modo.

Puesto que sentíamos ciertas reservas frente a la tentación de exponer todo esto en abstracto, iniciábamos la desnaturalización de la lectura de la *Iliada* poniendo en juego nuestra capacidad de escuchar ciertas palabras griegas que en el poema aparecen relacionadas con eso que solemos llamar «el hombre» o «la vida del hombre». Así pudimos mostrar en cierta medida que nuestra posibilidad de percibir el significado de ciertas palabras griegas está en relación proporcional con la capacidad de hacer explícita nuestra carga de supuestos. Tuvimos sin embargo que enfatizar que con esto en absoluto eliminábamos la carga de supuestos (pretensión engañosa: no tenemos otros), lo que hacíamos era más bien establecer una estrategia de autocontrol que, poniendo a la luz la configuración de nuestro mundo, abriese una especie de distancia interna desde la cual escuchar a lo lejos eso que viene del otro ámbito.

Pusimos en juego la comprensión de determinadas palabras relacionadas con la vida humana, por ejemplo la palabra *aión*. Veíamos que *aión* designaba algo que no podía ser dicho sin más en una lengua moderna, pues el límite, la finitud como lo primero, es decir, sin remisión a un horizonte ilimitado en el cual subsumirse, es precisamente lo más difícil de pensar para nosotros. *Aión* significa ciertamente la «vida», el «tiempo de vida» en tanto que lapso o trecho concedido. Sin embargo, esto lo decíamos nosotros, para quienes la infinitud es precisamente la

representación básica, el horizonte en el cual acontece y desaparece cada límite. La infinitud era en efecto nuestra noción vinculante, presupuesta, por lo que tratando de percibir qué quiere decir en griego la palabra *aión* (y dándonos cuenta de que no podíamos decirla sin más en una lengua moderna) hacíamos relevantes la carga de supuestos. Así, en la confrontación hermenéutica acontecía un discernimiento de quiénes somos nosotros mismos. Con este discernimiento no eliminábamos lo nuestro, pero sí nos distanciábamos de ello, y precisamente esta ruptura nos ponía en actitud de acercarnos de otra manera al texto, de situarnos en una especie de distancia, la distancia que hace posible la comprensión.

En algún momento del trabajo dijimos que esta distancia no se establecía de una vez para siempre, sino que tenía que ser reactivada una y otra vez en el trabajo verso a verso, pues siempre de nuevo la situación es que *no* entendemos el texto, y ya dijimos que de nuestras categorías no nos podemos librar, sino sólo delimitar su alcance operativo. Darnos cuenta de la inadecuación de nuestro acceso a la Grecia antigua, percibir la insuperabilidad de la distancia, no implicaba tampoco caer en vaciedades del tipo «como no podemos decir nada adecuado sobre los griegos, no decimos nada», sino que nos obligaba a plantear con tanta mayor seriedad el intento de interpretación, pues podía ser que precisamente en el darse cuenta del fracaso de la comprensión residiese nuestro éxito. Decimos seriedad de la interpretación porque sólo al final, sólo tras el necesario rodeo interpretativo, puede llegar a ocurrir que, al menos, nos demos cuenta de todo de lo que no nos damos cuenta, algo que no ocurre al comienzo, en la presunta lectura aconceptual, inmediata e inocente del principio.

Desde ciertas consideraciones sobre *aión* llegamos a «ser» como «ser...», esto es, a la finitud, algo en lo que profundizamos mediante la alusión a cierta escena del canto XXIII de la *Iliada*, escena en la que ocurre algo así como una exégesis interna de otra de las palabras griegas relacionadas con la vida humana y los asuntos humanos. Se trataba de la palabra *psykhé*, traducida convencionalmente por «alma». Nos interesaba ver cómo esta traducción convencional empalidecía el hecho de que la *psykhé* en Homero no se refiere básicamente al hombre mientras éste vive, sino que es algo que esencialmente se constituye con la muerte². De ahí

que en la escena del sueño de Aquiles las *psykhai* que excluyen del Hades al Patroclo privado de funerales sean interpretadas intrahoméricamente como los *éidola kámonton*, las «figuras» (*éidolon* es un diminutivo de *éidos*: el «aspecto», la «figura» con ese para nosotros matiz de luz y belleza) de los que «se han cansado» y «esforzado» hasta el final. Las «almas» eran por tanto «figuras», y ésta, la figura de alguien, no era sino la delimitación, la de-terminación, el ser definitivo. Por eso en algunos decires griegos posteriores³ a eso que queda definitivamente se le puede llamar «*éidolon* del *aión*»: la figura de la vida es precisamente lo que se constituye una vez que la pluralidad de las cosas, el cambio constante al que el hombre está expuesto, cesa y termina.

Nuestras dificultades para pensar la finitud sin el correlato de un infinito nos devolvían, desde la propia confrontación con el texto homérico (y en la pretensión de que él mismo nos proporcionase las nociones adecuadas con las que contemplarlo), a la tarea de discernir *quiénes somos* nosotros: sólo manteniendo con claridad ante la vista la configuración de lo nuestro propio podemos ganar la actitud de libertad que nos permita atender y referirnos a lo otro. Sin embargo, precisamente la confrontación con lo que allí había nos recordaba la insuperabilidad del propio punto de partida, pues veíamos que el camino hacia el reconocimiento de la finitud como lo primario, del ser como figura, era un camino moderno; el griego se movía en ello desde el principio y sin necesidad de tematización alguna. Hacer evidente la diferencia de las trayectorias propias de uno y otro ámbito era requisito no sólo para la posibilidad de asumir lo nuestro, para soportar nuestro punto de partida, sino también para que tuviese lugar una lectura inocente en el sentido antes expuesto, es decir: no inocente en absoluto.

En el primer capítulo de la tesis problematizamos la noción misma de «texto» haciendo referencia a que en Grecia los géneros poéticos

² Referirse al «alma» de alguien vivo no es sino referirse a la condición mortal de ese alguien. Por ejemplo: Agenor (21.569) dice sobre Aquiles, con el fin de desdramatizar la situación y vencer su cobardía: «en él sólo hay una *psykhé*», o sea: al fin y al cabo es mortal.

³ Píndaro, fragmento 131b S-M.

eran cada uno de ellos modos peculiares de un decir cuidado del que formaban parte no sólo lo que nosotros entendemos como las palabras, sino aspectos que para nosotros no son lingüísticos. La unidad de todos esos aspectos constituía la “consistencia de género”, consistencia que pretendíamos que compareciese en la contemplación de la forma del poema. De la consistencia de género es solidario el hecho de que en Grecia lo que llamamos “el poema” no fuese un texto para leer, sino para ejecutarlo de uno u otro modo dependiendo del género del que se tratase: el decir era la *performance* del decir, inseparable a la vez de eso que nosotros clasificamos como ritual, sacrificio y religión. A la contemplación de la figura del poema pertenecía por tanto la descripción de los diferentes aspectos que constituyen la consistencia de género, aspectos entre los que se cuenta la construcción del ritmo, al que sí podemos tener algún tipo de acceso, pues el ritmo trabaja con elementos que están dados por la propia secuencia de fonemas⁴.

Empezábamos la aproximación a la forma de la *Ilíada* describiendo su principio de construcción métrica y el modo de presentación de los contenidos y éstos mismos. En ambos casos nos salía al encuentro el *carácter primario* del decir homérico en la historia de los géneros griegos, y esto a causa de lo siguiente:

En el ritmo del *épos* homérico un fondo siempre el mismo era la base para la producción de variaciones (*cf.* el principio estíquico según metro). Por su parte, en la presentación de los contenidos un fondo de cuestiones subyacentes no-tematizadas daba sentido a la capacidad del dicente excelente de recrearse en la pluralidad de las cosas. Respecto a esta última hablábamos de Homero como el paradigma del poeta *naiv*, donde *naiv* debía tomarse más bien como un término técnico, término que definíamos desde ciertos análisis de Hölderlin. La ingenuidad homérica, su moderación, don de la presentación, sobriedad, etc. mencionan la

⁴ El ritmo griego no tiene que ver con el acento, sino con la cantidad de las sílabas, la cual está determinada por la propia secuencia de fonemas. La cantidad de las sílabas depende de la cantidad de las vocales (en griego ha de ser exhaustivamente determinable si una vocal es larga o breve) y la posición de las consonantes.

capacidad homérica para decir la pluralidad de las cosas con toda amplitud y todo tiempo, deleitándose en su aparecer esencial, nombrándolas en su consistencia específica, algo que relacionamos con la parataxis y el sello geométrico, con los epítetos, las escenas típicas y la presencia de adjetivos que evidencian un querer demorarse en el aparecer esencial de la cosa. Desde ambos lados, construcción rítmica y contenidos, se constataba en efecto la primariedad del *épos* homérico, pues «decir» es siempre decir esto y aquello; decir es decir cosas. Sin embargo, el *épos* era decir relevante precisamente porque en su don de presentación, en su claridad, se notaba el quedar atrás un fondo que era siempre el mismo. Precisábamos esta escisión apuntando que:

1. La dualidad entre presencia óptica y fondo de otro carácter estaba ya en el hecho mismo de que la presencia de la cosa en el decir homérico fuese *presencia cuidada o relevante o enfática*, pues precisamente la capacidad para deleitarse en el aparecer de cada cosa por sí misma y con todo tiempo y detalle se debía a que la cosa en Grecia todavía era consistente, todavía tenía irreductibilidad, que es lo mismo que decir que la cosa es bella o que en la cosa habita el dios. La dualidad está en la cosa misma, si bien el *épos* es maestría poética inicial precisamente porque la referencia lo es sólo a la cosa, aunque haciendo notar su belleza. Dicho en otras palabras: el fondo tiene lugar en el poema épico *en cuanto fondo*, por lo que la referencia a él es la no-referencia, de ahí la mencionada fidelidad homérica a la cosa misma.

2. Cómo esta dualidad constituía la forma del poema lo aclarábamos remitiendo a ciertos análisis hölderlinianos, de los que tomamos las categorías de *Schein*, *Geist* y *Grundton*, correspondiendo a cada una de ellas un tono de tres⁵. La colocación de los tonos en el poema épico (que la apariencia fuese ingenua porque lo *heroisch* era fondo) obedecía a su carácter más básico en la pretensión de un decir cuidado, es decir, al hecho de que lo que se tratase decir no fuese sino eso que

⁵ Las tres categorías y los tres tonos con los que Hölderlin trata de comprender la secuencia de los géneros griegos surgen del trabajo mismo con los textos y se dejan retraducir al texto. Son útiles hermenéuticos en el sentido que hemos introducido.

se deja decir, a saber: las cosas y los diversos aspectos de las cosas. De todos modos, la manera de decir cuidadosamente las cosas evidenciaba que la claridad óptica deja algo atrás, que el poeta épico podía ser tan claro y tan moderado precisamente porque su decir tiene como fondo lo otro: lo no-*naiv*, lo no-óptico, lo que desde Hölderlin llamábamos «el fuego del cielo», del que más adelante veíamos que constituía uno de los posibles nombres del ámbito del que los griegos son oriundos: el ser, el *páthos* sagrado, *die Natur* o la divinidad⁶.

La dualidad entre un fondo que se escurre y una pluralidad óptica expuesta con todo detalle nos conducía a aislar un conjunto de cuestiones (o mejor: no-cuestiones) que en el poema no eran positivamente dichas, pero se notaban a lo lejos en la manera de decir las cosas. Vimos cómo el poema hacía sonar ese fondo sin destituirlo de su carácter de fondo analizando determinadas estrategias narrativas que permitían *decir sin mostrar, aludir sin presentar* aquello que, por no tener que ver con las cosas, estaba en el poema no como cuestión, sino como fondo de sentido. Entre estas estrategias situábamos la incrustación de historias en discursos, la alusión fugaz, oscura y de pasada a diferencia del estilo exhaustivo, descriptivo y detallístico; también la capacidad de incluir sin tematizar mediante técnicas de simulación, actualización, anticipación, reflejo... Ejemplos de estas estrategias son el modo cómo el poema dona presencia a la caída de Troya, al rapto de Helena o a la muerte de Aquiles.

Una de las no-cuestiones que emergen en el poema de manera oscura y oblicua es la fuerza de Tetis respecto a Zeus, que no es sino la cuestión de por qué Aquiles tiene que morir pronto. Este problema de fondo da razón del reto narrativo que ha de afrontar el poeta de la *Ilíada*, a saber: cómo hacer de la no-acción de Aquiles la acción más fuerte del poema, cómo reconocer la ausencia de Aquiles sin destituirla de su carácter de ausencia. Ello será lo mismo que la tarea de poner límites al reinado de Zeus, pues precisamente porque Aquiles se decide por la

⁶ Precisamente en cuanto *die Natur es Grundbedeutung o Grundton* es también aquello que el poeta niega o descuida al conquistar la sobria separación de las cosas. Esta conquista, que es el inicio de la historia de los géneros, es a la vez la razón por la cual Grecia perece, pues *die Natur* no vuelve a ser punto de partida.

no-acción Zeus tiene que actuar, y tiene que hacerlo porque Tetis se lo pide, de modo que la cuestión a la que Zeus no puede negarse viene precisamente de parte de figuras excluidas, de figuras de la ausencia. La problematización de esta tarea la exponíamos ya al examinar el «a partir de qué» se constituye la vía de la no-acción de Aquiles: tras la inesperada llegada de Crises al campamento aqueo se focaliza la cuestión del reparto anterior del cual cada uno de los miembros de la comunidad recibe parte. Viéndose reconducidos a la inevitabilidad de que, dada la anterioridad del reparto, uno se quede sin parte, Aquiles se va, con la dificultad añadida de que quien se aleja del combate no es un guerrero cualquiera, sino uno que no puede entenderse sin él, uno nacido para morir en él. Sin embargo, esta especie de contradicción (el mejor se queda fuera) es algo que estaba ya en Aquiles mismo: es él quien interpreta *demasiado infinitamente* las palabras del Agamenón irritado que a ultranza exige una compensación por la pérdida de su *géras*. Él es quien desde el principio manifiesta su alienidad respecto a la empresa en Troya poniendo en cuestión su sentido y amenazando con volver a casa. La *Iliada* empieza con el problema consistente en que la figura de la que depende el éxito de la empresa es a la vez la que se queda al margen de ella, y precisamente esto constituye un modo de que el reino de la presencia ceda la palabra a lo otro, a lo ausente de lo que procede, pues los aqueos no podrán sostenerse sin Aquiles.

La trama de la *Iliada* profundiza en esta terrible ambigüedad: Aquiles es el mejor, el héroe que porta el peso de la guerra, el centro de gravedad del proyecto, y, a la vez, él es quien está esencialmente marcado por la negación y la ausencia, el rechazo y la exterioridad. Nos preguntábamos en qué sentido Aquiles se queda fuera de lo común, de qué manera la muerte es el sustrato del brillo de Aquiles.

Aquiles es la presencia que pone en cuestión la marcha ordinaria de la empresa común siendo a la vez su centro de gravedad. Conectábamos esta *presencia problematizante* (Aquiles se iba del combate no para volver a casa, sino para quedarse en la pura distancia) con la belleza extraordinaria de Aquiles. A lo largo del trabajo tuvimos que hacer ciertas aclaraciones respecto a qué pasa con la noción de «belleza» cuando nos referimos a un fenómeno procedente de la Grecia antigua, pues si bien es cierto que ahí se trata de belleza, esto es, de irreductibilidad, inagotabilidad, presencia,

etc., también es cierto que esto, la belleza, no es allí mismo nada distinto del ser. Aludimos al análisis kantiano efectuado en la «Crítica del Juicio»: la figura bella en la cual comparece la adecuación a conceptos de todo lo ente es precisamente la figura para la cual fracasa la búsqueda de concepto, es decir, aquella para la cual la búsqueda tiene siempre sentido precisamente porque no se encuentra el concepto. En tanto que de la figura bella no puede decirse en moderno que «es», la belleza, la irreductibilidad, queda al margen de los discursos válidos. Siendo conscientes de que la separación «ontológico *vs.* estético» es una oposición moderna, nos guardábamos de proyectar nuestras diferenciaciones sobre el ámbito griego, abriéndonos así la posibilidad de darnos cuenta de que allí las palabras para decir «ser» son a la vez palabras de «brillo» y «belleza», y lo que a nosotros nos parece una coincidencia de dos cosas distintas allí no es coincidencia alguna, sino que lo uno es a la vez lo otro.

Porque belleza es irreductibilidad, por eso la figura extremadamente bella es a la vez la figura de la comparecencia del ser, y éste es justamente el elemento que funda el carácter peligroso, extraordinario y destructivo de las figuras que son destacadamente bellas. Nos aproximamos a este problema desde la figura de Helena: la situación de desarraigo que caracteriza a Helena en la *Ilíada* no es sino la situación de extravío de la ordinaria presencia de las cosas que comporta la relevancia de la belleza. Defendimos también que la palabra *éros* era uno de los recursos griegos para mencionar el desarraigo, es decir: *éros* —y esto lo desarrollamos desde fragmentos de Safo y algún diálogo de Platón— menciona la ruptura con la presencia trivial de las cosas, ruptura por la cual se muestra que en la presencia trivial de la cosa está lo no trivial, la belleza, el dios, de manera que *éros*, arrancando de la trivialidad, conducía (desconducía) hacia algo respecto a lo cual no cabe sin embargo posibilidad de referencia positiva, de ahí esa especie de *patografía de la desmesura* que comporta la cercanía de lo bello, patografía que conectábamos con el fracaso y la miseria, pues la belleza, el ser, son justamente lo no-temático, lo que expulsa y desarraiga: el ser es abismo, nada; en Grecia la cosa todavía es irreductible, todavía alberga en sí el dios, la cuestión ontológica.

La condición de *amante* conectaba internamente con la condición de *poeta*, pero era en todo caso indispensable que nos diésemos cuenta

de que *éros* aparece en el poema homérico sólo *indirectamente*: en la *Ilíada* se encuentra el problema de *éros*, nombre huidizo de eso que está por encima de los dioses y de los hombres, pero precisamente porque la *Ilíada* es la primaria maestría poética, precisamente por eso la problemática que introduce *éros* no podía sino quedar sumergida dentro de ese conjunto de cuestiones siempre ya supuestas que no se tematizan nunca. Veámos también cómo la presencia desarraigante conectaba con la exterioridad frente a la marcha común que desde el principio quedaba asociada con la figura de Aquiles, cuya cólera no era sino una especie de interrupción o suspensión de la empresa en marcha. Se trataba, como en el caso del *poeta-amante*, de la exterioridad que resulta indispensable para que tenga lugar un discernimiento profundo de la constitución del ámbito en el que se está. Esto lo vimos interpretando ciertos aspectos de la embajada que pretende conciliar a Aquiles en el canto noveno, lugar donde el poeta ofrece una especie de incursión en su pura ausencia. Ahí quedaba claro que la distancia de Aquiles era precisamente la distancia necesaria para que acontezca un *discernimiento de lo que hay*: el «fuera» que inaugura su retirada es el «fuera» necesario para que el ámbito siempre ya supuesto comparezca.

Aquiles no abandona la empresa para irse a otra parte, sino para quedarse en la pura distancia. A la vez, la penuria aquea —que es la necesidad de reintegrar en sí a Aquiles— ponía de manifiesto que precisamente esa mirada externa que se pierde a lo lejos tiene como precio la miseria, el dolor y la ruptura. Comprendíamos que Aquiles está fuera de «lo común» precisamente porque hace relevante «lo común», pero este «estar fuera», por ser un «fuera» interno, es desarraigo, pérdida, desvinculación. Por la miseria se hacía manifiesto que la tendencia a señalar de algún modo hacia eso «común» no podía ser exitosa, sino que debía romperse ella misma, pues sólo así el ámbito cuyo carácter es el de ser lo siempre ya supuesto permanece como tal, como aquello de lo que no cabe mención ni designación alguna.

La clara visión del encolerizado se anticipa a sí misma como imposibilidad: en el canto noveno, esto es, en la afirmación de la negatividad de Aquiles, se anuncia la imposibilidad de mantenerse a ultranza en esa actitud que no quiere nada ni pretende nada; que no tiene contenido

alguno; a la que nada le vale; la que quiere apartarse de todo; aquella que ha perdido el sentido de la confianza y a la que ni siquiera Fénix puede convencer. Esto se notaba en una especie de haz de referencias muy generales: las cosas se hunden en torno a Aquiles, que sólo puede ver «lo mismo», la misma parte, el mismo reconocimiento, la misma muerte. Se trata del momento cuando Aquiles se compara a sí mismo con una madre pájaro que, privada de alimento, nutre y sostiene a sus hijos.

La insolencia de la cólera se cumple finalmente en el hecho de que Aquiles pierde internamente a Patroclo (esto lo vimos mediante el cruce de los dos arcos de la acción y la bifurcación interna desde la vía de la no-acción), que es la manera como la figura de Aquiles puede constituirse en efecto en una referencia a «lo común»: con la muerte de Patroclo se hace evidente que lo primario es la pertenencia, que la base griega no es la soledad, sino los vínculos y la pertenencia a una morada. Por esta razón defendimos que la cólera es distancia-que-se-rompe, desmedida-que-se-pierde, visión que, por ser extrema lucidez, es ceguera, pérdida y ruina. A la vez, esta pérdida es el modo que tiene el poema de presentar el *cumplimiento* de la empresa común, pues decidiendo vengar la muerte de Patroclo Aquiles sella su propia muerte a la vez que decide por fin la caída de Troya: con Patroclo es como si muriese el propio Aquiles; con la pérdida de Héctor es como si ya Troya ardiese en llamas.

Con Aquiles se inaugura una especie de desligamiento que hace posible la visión no parcial del juego; su figura introduce el *fuera* necesario para que tenga lugar la referencia a eso que cotidianamente pasa desapercibido, y ello necesariamente, pues con la referencia el juego de algún modo se bloquea y se pierde. Insistimos en esto de varias maneras. Quisimos también subrayar que en la distancia de Aquiles estaba en juego la distancia inherente a que tenga lugar la relevancia de «lo común», por tanto, la distancia que define al decir logrado, al decir que dice las cosas haciendo notar la irreductibilidad de cada una. Intentamos fundamentar esta conexión en los capítulos dedicados a la écfrasis del escudo de Aquiles.

También respecto a la écfrasis funciona la dualidad negatividad-visión, o exterioridad-lucidez, distancia que permite percibir la belleza. Pudimos afirmar incluso que Aquiles se comporta en cierta forma

como un espejo de nada en el cual, reflejado, aparece el mundo; que Aquiles, puesto ante un espejo, no era sino la presencia del mundo; que la negatividad hacía posible la afirmación de la vida al completo. En esta línea interpretábamos no sólo el hecho de que precisamente Aquiles fuese el portador legítimo de la imagen de la vida en sus constantes puras, sino también cuál era la condición de poeta del poeta, quien —decíamos— se iluminaba a sí mismo oblicuamente a través de la figura de Hefesto, el artista entre los dioses, justo en el momento cuando éste —que no podía aplazar ni evitar que Aquiles muriese— creaba para él el escudo en el que perderse en el campo de batalla. Es decir: vimos cómo la *figura central y la puesta en abismo* del poema que es la écfrasis concordaban entre sí.

En este punto reincidimos en el hecho de que estar en situación de comprender un asunto de la Grecia arcaica empezaba por admitir la no neutralidad del propio punto de vista. Por la autocrítica podíamos llegar a darnos cuenta de la disparidad de las trayectorias griega y moderna, observando así el carácter secundario de la nuestra: Grecia —cuya trayectoria es la primaria— se mostraba como nuestro interlocutor esencial. En el caso de la lectura de la écfrasis ello nos obligó a precisar en qué sentido hablábamos de «arte» y de «obra de arte». No podemos desarrollar aquí la problematización efectuada, sólo insistir en que precisamente esta apuesta por ganar una distancia autocrítica a través de la seria confrontación con lo griego, esa apuesta por alcanzar lo que Hölderlin llama «el libre uso de lo propio», es algo que está por venir, y por lo mismo están por venir las exégesis que traten en verdad de entender los textos procedentes de ese origen que es la Grecia antigua.