



Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Estudios Superiores Acatlán

División Humanidades  
Sección de Filosofía

*El valor, la prudencia  
y el plan de Zeus*

Tesis que para obtener el título de  
Licenciado en Filosofía presenta:

**Juan Carlos Garzón Ocampo**

Asesor: **Dr. Antonio Luis Marino López**

Febrero, 2013

## Índice

|   |    |
|---|----|
| <b>1.- Introducción</b> .....                       | 3  |
| <b>1.4 – Plan general de la tesis</b> .....         | 3  |
| 1.4.1 – Homero y el método narrativo .....          | 4  |
| 1.4.2 – Esquema .....                               | 6  |
| 1.4.3 – Poética aristotélica.....                   | 8  |
| <br>  |    |
| <b>2. - Imitación del heroísmo</b> .....            | 10 |
| <b>2.1 – La experiencia del heroísmo</b> .....      | 10 |
| 2.1.1- La admiración .....                          | 10 |
| 2.1.2 - La formación .....                          | 12 |
| 2.1.3 - La mimesis .....                            | 15 |
| 2.1.4 - Los poderes de la mimesis .....             | 16 |
| <b>2.2 - La imitación del heroísmo</b> .....        | 18 |
| 2.2.1 - La acción y la razón .....                  | 18 |
| 2.2.2 - Educación y mimesis .....                   | 23 |
| <b>2.3 – La imitación y la verdad</b> .....         | 24 |
| 2.3.1 - La ambigüedad natural de las acciones ..... | 24 |
| 2.3.2 – La lección de la poesía .....               | 28 |
| 2.3.3 – La unidad de la lección de la poesía .....  | 30 |
| 2.3.4 – Amplitud de perspectiva .....               | 31 |
| 2.3.5 – La mimesis y su antídoto .....              | 32 |
| <br>  |    |
| <b>3.- Jornalero del hombre más pobre</b> .....     | 35 |
| <b>3.1 La edad heroica</b> .....                    | 35 |
| <b>3.2 - El heroísmo de Aquiles</b> .....           | 38 |
| 3.2.1 – Aidoos .....                                | 40 |
| 3.2.2 – Andreia .....                               | 43 |
| 3.2.3 - El valor y la libertad .....                | 45 |
| <b>3.3 – Los elementos de la Ilíada</b> .....       | 49 |
| 3.3.1 – La imitación del plan de Zeus .....         | 52 |
| 3.3.2 - El plan de Zeus .....                       | 55 |
| 3.3.3 - La ilusión de la acción .....               | 56 |

|  |     |
|--|-----|
| 3.3.4 – <i>La cólera y la impiedad</i> .....             | 57  |
| 3.4 – <i>La revelación de la mimesis</i> .....           | 65  |
| 3.4.1 – <i>La mimesis y la conciencia trágica</i> .....  | 65  |
| 3.5 – <i>El heroísmo</i> .....                           | 67  |
| <b>4.- Rey en el mundo de los muertos</b> .....          | 70  |
| <b>4.1 – <i>El misterio de la Odisea</i></b> .....       | 70  |
| 4.1.1 - <i>Invisible e inaudible</i> .....               | 71  |
| <b>4.2 - <i>La estructura de la Odisea</i></b> .....     | 73  |
| <b>4.3 - <i>El heroísmo de Odiseo</i></b> .....          | 76  |
| 4.3.1 - <i>La teología del plan de Zeus</i> .....        | 78  |
| <b>4.4 – <i>Imágenes de Feacia</i></b> .....             | 85  |
| 4.4.1 - <i>El viaje de Odiseo</i> .....                  | 94  |
| 4.4.2 - <i>Astucia y prudencia</i> .....                 | 94  |
| 4.4.3 – <i>Polifemo</i> .....                            | 95  |
| 4.4.4 – <i>Lotófagos</i> .....                           | 98  |
| 4.4.5 - <i>Sirenas</i> .....                             | 99  |
| 4.4.6 - <i>Escila y Caribdis</i> .....                   | 102 |
| 4.4.7 - <i>Hades</i> .....                               | 104 |
| 4.4.8 - <i>El linaje de los gigantes</i> .....           | 108 |
| <b>4.5 - <i>Admirar a Odiseo</i></b> .....               | 112 |
| 4.5.1 - <i>Atenea, el triunfo de la injusticia</i> ..... | 116 |
| 4.5.2 - <i>Virtud y felicidad</i> .....                  | 118 |
| 4.5.3 - <i>Prudencia e injusticia</i> .....              | 120 |
| <b>4.6 – <i>Mimesis</i></b> .....                        | 124 |
| <b>5. – Conclusión - El héroe piadoso</b> .....          | 127 |
| <b><i>Bibliografía</i></b> .....                         | 136 |

## 1.- Introducción

### 1.4 – Plan general de la tesis

*La vieja disputa entre la poesía y la filosofía* ya es un lugar común – si no de la poesía, al menos de la filosofía. Lleva tantos siglos siendo un problema que quizá es ingenuo esperar que se solucione – tal vez sólo podemos esperar que llegue a ciertos reposos provisionales. Es más bien uno de aquellos problemas que lo son por la naturaleza contradictoria, mutuamente excluyente, de sus elementos, y que por ende lo seguirán siendo siempre.

Esta clase de problemas (así como, por ejemplo, el problema de la libertad y la necesidad, o de la subjetividad y la objetividad) parece exigir, antes que emitir un fallo a favor de uno u otro de sus elementos, alguna especie de reconciliación entre ellos - una perspectiva que asuma la contradicción y la armonice, o que muestre que no la hay realmente. Las tomas de partido por uno u otro de sus términos suelen fracasar, al ser posibles únicamente pasando por alto la íntima necesidad del problema. Su verdadera condición de problema.

No es muy ilustrativo plantear el problema preguntando quién, entre la filosofía y la poesía, es más capaz de revelar la verdad. Entre otras razones, porque cada vez es más extraña para nosotros la idea de que la poesía pueda revelar la verdad – cada vez es más raro incluso que un poeta reclame ese privilegio. Por eso, hay que matizar un poco más el planteamiento del problema. Si realmente es la verdad la que la filosofía y la poesía se disputan, no es cualquier *área* de la verdad. La poesía no busca la verdad que buscan el matemático o el físico. El territorio disputado es, para decirlo lo más ampliamente posible, el de las cosas humanas. Pero tampoco lo es en el sentido en que las abordan el historiador o el antropólogo. Reduciendo un poco la extensión del término, diré que el territorio disputado es el de la moralidad: la poesía en tanto que representación de acciones y de caracteres, y la filosofía en tanto que especulación de la naturaleza (y la posibilidad) de lo bueno y de lo justo. Por ende, la disputa no consiste en decidir quién es la mejor reveladora de verdades, sino quién es la mejor educadora de hombres.

Platón nos legó el primer tratamiento sistemático del problema – y también nos legó el arquetipo de sus dos partidos fundamentales. 1) *La poesía educa apelando a la parte irracional de los hombres, y por ende no puede aspirar a ser más que*

*indoctrinación, mientras que la filosofía es precisamente educación racional. 2) Aún si esto es así, la mayor parte de los hombres es por naturaleza incapaz de filosofar, mientras que es muy capaz de asimilar imágenes irreflexivamente. Y puesto que la educación colectiva es indispensable para la salud de una comunidad, la poesía es la mejor educadora moral. Otra dicotomía del problema (ésta ya no específicamente platónica) puede expresarse así: 1) La filosofía sólo es capaz de establecer principios generales mientras que la poesía muestra la verdadera encarnación de los problemas morales en la realidad. 2) La poesía sólo puede mostrar casos particulares, mientras que la filosofía es capaz de abarcarlos todos al reflexionar sobre los principios.*

En este escrito, me dispongo a explorar la posibilidad de que la poesía narrativa no sea por necesidad educación irracional. De que tenga, por su propia naturaleza, la capacidad de convertirse en contemplación racional de acciones y pueda ser, por ende, la forma óptima de la educación moral, superando las limitaciones inherentes tanto a la doctrina como a la experiencia para enfrentarse a la ambigüedad natural de los problemas morales. En breve, mi hipótesis es que la poesía narrativa tiene por naturaleza la capacidad de revelar que la aventura de la voluntad es esencialmente trágica. Que la conciencia de la subordinación al destino no es el resultado de ningún dogma teológico específico, sino de la contemplación racional de la acción. Y que la poesía, capaz de producir esta contemplación, suscita la reflexión de las alternativas morales fundamentales sobre el fundamento de la conciencia trágica – que son, según trataré de demostrar, el valor y la astucia –, y lo hace de una manera que ni la doctrina ni la experiencia pueden lograr por sí mismas. La poesía narrativa sintetiza las capacidades educativas de la doctrina y de la experiencia, superando las limitaciones particulares de una y de otra: es la mejor forma posible de educación moral para un intelecto que es naturalmente mimético.

Dicho de otro modo, la poesía narrativa es por naturaleza capaz de volvernos conscientes de nuestras propias limitaciones. Su enseñanza es la de la humildad.

#### ***1.4.1 – Homero y el método narrativo***

Esta capacidad hipotética de la poesía narrativa para impartir una educación moral, le viene de lo que la poesía es en sí misma, por su propia naturaleza: una representación artificial de acciones. O, mejor dicho, una perspectiva artificialmente construida, artificialmente ampliada y delimitada, desde la cual contemplar las acciones,

sus causas, sus consecuencias, las circunstancias que la delimitan. En este sentido es más clara la posibilidad de la unidad de su enseñanza. Es decir, la unidad de la lección de la poesía no es una unidad de tema, ni de opinión, ni de valoraciones, ni de posturas morales de una u otra especie – para decirlo de otro modo, la unidad de la lección de la poesía verdadera no depende del contenido concreto de los poemas. Su lección, al venir de la amplitud de su perspectiva, está implícita en su forma, en su método narrativo. Es la perspectiva aventajada del narrador, y no el sentido particular de las acciones imitadas, la que contiene en sí la sustancia de la lección. Para decirlo en breve, el poeta tiene la capacidad de hacernos compartir momentáneamente una perspectiva sobrenatural de las acciones contempladas: imita la perspectiva del dios.

Aprovecho estas consideraciones para disipar una posible ambigüedad en torno a mi intención al decir que pretendo indagar por *la unidad de la lección de la poesía* (y no de los poetas). No quise decir en ningún sentido que la poesía tenga alguna sustancia o cualidad ontológica por sí misma, independiente de sus apariciones particulares. No pretendí asemejarla en modo alguno a una especie de revelación religiosa, a una especie de contacto con lo divino – palabras con las que suele vincularse el concepto moderno de *inspiración*. La enseñanza de la poesía es unitaria, en tanto que su movimiento esencial es uno: la representación artificial de acciones, buscando la mayor semejanza con el ser. Puede ser tan unitaria como lo sea la capacidad del pensamiento de poner de manifiesto la verdad. En cuyo caso, la profundidad de la revelación poética no depende de la generosidad de la gracia divina, sino de la capacidad del poeta para componer un aparato narrativo que pueda mostrar con verdad la articulación interna de sus intuiciones. Para decirlo en breve, depende de su capacidad para dar con un método narrativo preciso, panorámico y transparente.

En la *Poética*, cuyas nociones y distinciones me guían en buena medida, Aristóteles habla de las muchas excelencias del arte de Homero. Entre otras cosas, le llama *el maestro de los trágicos*. Podría esbozar la grandeza de Homero en los términos que he utilizado más arriba: Homero es uno de los más grandes poetas habidos, uno de los más profundos y reveladores, por la excelencia del método narrativo que diseñó. Y el eje de ese método narrativo es la *mímesis* del plan de Zeus.

### 1.4.2 – Esquema

Es frecuente oír denominada a la poesía de Homero como poesía *heroica*. No es una denominación falsa – sus dos grandes poemas giran en torno a las aventuras y desventuras de dos héroes -, pero quizá sea una denominación insuficiente. *Poesía heroica* sugiere una forma de mimesis cuya intención es mostrarnos lo admirable en tanto que admirable – que quiere exhortar a la emulación irreflexiva de un modelo de virtud. No creo que esto sea cierto acerca de la poesía de Homero. No parece que quiera hacernos admirar a Aquiles o a Odiseo sin ninguna reserva. Homero nunca nos muestra lo admirable sin dejarnos entrever al mismo tiempo sus reveses problemáticos. Nunca nos muestra la sabiduría sin su complemento de ignorancia y necedad, la piedad sin sus matices de impiedad, el valor sin algún tono remoto de cobardía.

Por ende, el heroísmo de Aquiles o de Odiseo – digamos, el hecho innegable de que ambos fueran percibidos como heroicos, de que ambos fueran admirados – es apenas el punto de partida de su reflexión. Su poesía no apela a una disposición anímica, sino a una reflexión legítima, fundada en ampliar artificialmente la perspectiva que tenemos de las acciones. Ésta ampliación de los horizontes dentro de los que valoramos y juzgamos, la logra mediante su máximo artificio narrativo: el plan de Zeus. Y sobre la conciencia trágica revelada mediante la imitación del plan de Zeus, sus dos poemas reflexionan en torno a las dos alternativas morales primordiales, representadas paradigmáticamente en el valor de Aquiles y la astucia de Odiseo. Los siguientes capítulos pretenden demostrar estas hipótesis.

Este escrito está dividido en tres capítulos. El primero está dedicado a desarrollar y caracterizar la manera en que entiendo la relación entre la poesía y el heroísmo, y los fundamentos de esta relación en nuestra propia naturaleza: la cualidad mimética de nuestro intelecto y nuestra consecuente vulnerabilidad innata hacia la admiración. La reflexión continúa con algunas consideraciones acerca de la diferencia esencial entre la acción y la imagen que la representa, y sobre la base de estas consideraciones, una distinción entre dos clases fundamentales de poesía: una que persigue provocar cierto efecto específico en su espectador, sirviéndose artificiosamente de la limitación de cierta perspectiva, y otra que persigue suscitar la reflexión volviendo al espectador consciente de la limitación de cualquier perspectiva.

Los capítulos segundo y tercero están dedicados, respectivamente, a cada uno de los dos grandes poemas de Homero.

En el segundo capítulo, voy a profundizar en la exposición de la mimesis del plan de Zeus como el método narrativo de la *Ilíada*, y en su función para fomentar una reflexión en torno a la naturaleza del heroísmo. Del heroísmo como una experiencia narrativa, y como una instancia paradigmática de la poesía en general: la representación de la acción admirable.

El capítulo avanza en tres partes. La primera consiste en un análisis de la naturaleza de la admiración: su origen en la experiencia de la vergüenza (*aidoos*), la relación entre la vergüenza y el valor (*andreía*), y la dependencia del valor en la autodeterminación. Su segunda parte consiste en una reflexión acerca de la composición de la obra, orientada en torno al plan de Zeus, y a la jerarquía descendente de voluntades constitutivas del movimiento completo que el poema narra, que pone de manifiesto la condición esencial de ignorancia y coerción en que todas las voluntades inferiores a Zeus trazan sus planes y toman sus decisiones. La tercera parte es una reflexión acerca de la aparente antinomia entre la naturaleza del heroísmo – imagen paradigmática de la acción - y la revelación trágica que nos hace la mimesis del plan de Zeus. Esto constituye el fundamento de la reflexión trágica del problema moral.

El tercer capítulo está dedicado a la *Odisea*. El hilo conductor de este capítulo es, en algún sentido, la siguiente pregunta: ¿De qué manera la *Odisea* complementa la reflexión ética iniciada en la *Ilíada*? ¿De qué manera la imagen de Odiseo constituye un siguiente paso en la comprensión de una ética trágica?

La exposición de este capítulo es algo más compleja, porque también lo son las consideraciones que exige. Para decirlo de alguna manera, la *Odisea* está escrita teniendo en mente los problemas que aparecen en la *Ilíada*. En relación específica a mi tema, en la *Odisea*, la imitación del plan de Zeus no es solamente la perspectiva de la que Homero se sirve para contarnos su historia, sino que es ya propiamente una materia de reflexión para los propios personajes. La conciencia trágica es un elemento activo dentro de la historia, planteada desde su proemio en palabras del mismo Zeus. Por absurdo que suene afirmar esto sobre un poeta que vivió hace más de veinticinco siglos, los personajes de la *Odisea* guían una reflexión constante acerca de cómo es que la *Odisea* está escrita. Pero no puedo, por el momento, profundizar en esto.

Quiero adelantar una cosa. Fracasé antes en varios intentos de responder a la pregunta principal del segundo capítulo, porque al querer responderla cedí a la tentación de suponer que Homero quería mostrarnos en Odiseo a un hombre superior a Aquiles. A una especie de versión perfeccionada del héroe, depurado de sus fallas y provisto de

virtudes más elevadas. Una lectura más cuidadosa de ambos poemas me ha llevado a las conclusiones que desarrollaré en los capítulos siguientes, a saber, que Homero no pretende inculcarnos un modelo de virtud ni convencernos de la superioridad de un código moral con respecto a otro. Nos ofrece una exploración, amplia y comprensiva, de las posibilidades humanas fundamentales que se siguen de las revelaciones trágicas de la *Ilíada* – sin soslayar sus problemas e incertidumbres: lo admirable y lo despreciable nunca se divorcian del todo. En breve, quiere mostrarnos todas las dificultades implícitas en suponer que la astucia es una virtud más elevada que el valor, y viceversa.

El capítulo, al igual que el anterior, está dividido en tres bloques. El primero consiste en una reflexión general en torno al carácter *misterioso* de la narración y de su protagonista. Principalmente, al acercamiento indirecto hacia Odiseo que Homero hace durante los primeros cantos, y las diversas maneras en que lo invisible, lo ausente, lo ignorado y lo ambiguo atraviesan de una u otra manera todos los eventos del poema. El segundo bloque consiste en un análisis de la primera gran acción de Odiseo en el poema – su relato a los feacios. Pretendo sustentar la hipótesis de que el relato que el Laertíada hace en la corte de Alcinoos es una compleja ficción, que oculta la verdad sobre la ausencia de Odiseo y a la vez convence a los feacios de la grandeza natural del visitante. En breve, que en Esqueria Odiseo quiere adquirir mediante la palabra (la astucia) lo que Aquiles adquirió mediante la acción (el valor) en Troya, y que en este mismo relato Homero esboza una imagen panorámica de la naturaleza de la virtud de Odiseo. La tercera parte es una reflexión acerca de la otra gran acción de Odiseo – y quizá la única que podría llamarse apropiadamente “acción” -: su célebre estratagema para matar a los pretendientes y recuperar su lugar en Ítaca. Una reflexión acerca del carácter problemático tanto de la acción – de dudoso valor y justicia -, como de la heroica exposición que Homero hace de ella.

La conclusión de la tesis consiste en la caracterización del dilema aporético representado por las dos imágenes del heroísmo que Homero realiza, y en la sugerencia de una posible solución. En breve, la máxima virtud retratada por Homero en sus poemas, no es ni el valor de Aquiles ni la astucia de Odiseo: es la piedad.

### ***1.4.3 – Poética aristotélica***

El pensamiento aristotélico es un referente muy ilustrativo al tratar estos problemas, y recurriré a él con frecuencia. Su idea de *mimesis* es un elemento medular de mi

reflexión. No sólo es ilustrativo porque su *Poética* haya surgido en un contexto mucho más cercano a Homero que el nuestro, sino porque esa *Poética* sigue siendo perfectamente vigente en nuestros días – es quizá la parte de sus reflexiones que ha soportado con mayor entereza el embate de los siglos. Independientemente de lo que estéticos y literatos de épocas posteriores hayan logrado en su intento de refutarlo, lo cierto es que la inmensa mayor parte de las representaciones de acciones que se realizan hoy en día, siguen adaptándose a las distinciones hechas por el Estagirita. Sus observaciones siguen siendo acertadas aunque el espíritu trágico haya muerto ya. Esto, porque su noción de cómo debe relatarse una historia está fundada en cómo suceden naturalmente las acciones. Escribamos una película o relatemos una anécdota, esta correspondencia se hace notar.

Ahora bien, y esto es quizá menos evidente, la filosofía de Aristóteles se asemeja a un sistema, en el que todos los elementos guardan entre sí relaciones de interdependencia. Su *Poética* está fundada en cierta idea de la naturaleza del hombre. Más aún: está fundada en la idea de que hay cierta naturaleza del hombre. Y que, por ende, es indudable que existe lo mejor y lo peor para él. Por consiguiente, su *Poética* está estrechamente relacionada con su *Ética*, que también es un referente crucial para esta reflexión. Mínimamente, en su perspectiva acerca de la composición del alma humana y, sobre todo, en la disposición de ésta hacia la permanencia y el cambio. La capacidad del intelecto de reconocer lo que perdura entre las transformaciones, y lo que se transforma en su aparente estabilidad – y las consecuencias que esta capacidad conlleva con respecto a la adquisición de las virtudes en general, y de la *phronesis* en particular. Como trataré de demostrar en el siguiente capítulo, esto es posible gracias a una facultad intelectual de delimitación y unificación de los fenómenos, perfectamente análoga al acto de la *mímesis*, mediante el cual el poeta reduce una pluralidad de elementos a unidad expresiva.

## 2.- Imitación del heroísmo

“No nobler feeling than this of admiration  
for one higher than himself dwells  
in the breast of man.”

Thomas Carlyle, *On heroes*

### 2.1 – La experiencia del heroísmo

#### 2.1.1- La admiración

Imagino esto. Un microbús cruzando calles peligrosas por la noche. Lleva, además del conductor, a ocho personas - cinco mujeres y tres hombres -, y todos van cansados y en silencio. Nadie se habla porque nadie se conoce. Al doblar el camión en una esquina, lo abordan de súbito dos hombres con pistolas en las manos. Revienta el silencio entre el estruendo de traspies en el pasillo, el nervioso vozarrón lanzando insultos y amenazas, el llanto de dos de las mujeres. *Saquen lo que traigan. Échenlo en esta bolsa. No intenten nada o no la cuentan.* Una forma abreviada de la indignación titila un segundo en las almas de los asaltados. Para algunos, ésta ya es la tercera o cuarta vez que entregan su reloj, su celular o su cartera, y la indignación es cada vez más corta y más tibia. La costumbre economiza en todo, y todos – asaltantes y víctimas – proceden con el presupuesto de que ninguno de los ocho pasajeros va a hacer nada para detener a los dos que les hacen violencia e injusticia. Distraen los ocho sus miradas en el suelo, en las ventanas, y a un mismo tiempo se avergüenzan y se justifican: debería de hacer algo, no tengo por qué hacer nada. No voy a hacer nada, no puedo hacer nada. Pronto todo habrá acabado. Pero esta vez, contra todos los pronósticos, alguien hace algo. Primero es una confusión, sonidos bruscos, golpes en vidrios y lámina. Alzan los ojos las achicadas víctimas para ver que un pasajero ha sometido y desarmado a un asaltante. El cómplice obliga al conductor a detenerse y huye, dejando atrás al compañero y al botín. Surge, primero como un murmullo, la tímida y sincera ovación de los cobardes para el valiente. Es un héroe. Todos volverán a sus casas con una historia que contar, él incluido.

Esta historia es real. Quiero decir, seguramente ha sucedido varias veces ya. Así o con ligeras variaciones, que no afectan lo sustancial: un acto abnegado de valentía y arrojo que suscita una fogosa admiración en los corazones que contemplan. *¡Un héroe!* *¡Este hombre es un héroe!* Su descubrimiento asombra, como es natural que asombre lo

raro, lo muy raro. Contemplar el acto heroico nos mueve algo por dentro, irremediabilmente. Su acto arroja luz propia. No tenemos que unir los elementos en un complejo silogismo para sentir admiración, para que la admiración nos haga arder por dentro. Al heroísmo se le reconoce así, a simple vista, como si alguna facultad natural nos lo mostrara. La reacción a ese espectáculo es inmediata y visceral: no obedece a argumentos, y nos mueve más que ninguno. Es un hondo estremecimiento que lleva en el fondo una apelación vaga, un llamado: este hombre ha actuado de la mejor manera, y es sólo un hombre, igual que tú.

Este es un ejemplo claro de cómo se suscita la admiración, pero le debe su claridad a lo excepcional y extremo de sus elementos. La experiencia cotidiana de la admiración es mucho más modesta, si bien su estructura es más o menos la misma. Vivimos admirando, reconociendo lo admirable cuando lo vemos, aunque lo admirable cotidianamente arroje menos luz y suscite reacciones menos candorosas. La admiración cotidiana apenas rebasa el reconocimiento más o menos consciente de que alguna acción o algún carácter son los más adecuados, los más dignos de emularse. Desde pequeños, contemplamos con sincera y tranquila admiración al padre, a la madre, al hermano mayor, a los más insolentes de nuestros amigos. Admiramos a personajes de televisión y de películas. Asimilamos, sin saberlo, sus modos, sus gestos y sus palabras, y les imitamos, como un pintor imita su modelo. La admiración nos sirve como un criterio para distinguir lo que es digno de imitarse. Al pensar en esto, creo que entiendo a Aristóteles cuando dice que “ya desde niños es connatural a los hombres el reproducir imitativamente; y en esto se diferencia de los demás animales: en que es muy más imitador el hombre que todos ellos, y hace sus primeros pasos en el aprendizaje mediante la imitación.”<sup>1</sup> *Mímesis*. Jugamos a ser quienes admiramos, y aprendemos así nuestras primeras lecciones sobre virtud. Pero, ¿será verdad, Aristóteles, que sólo realizamos así nuestros primeros aprendizajes? ¿No los realizamos así todos? ¿No será más bien que ‘madurar’ consiste en adquirir una claridad cada vez mayor para *elegir* – actividad misteriosa – nuestros modelos de virtud? No sé. Lo he pensado al darme cuenta de que aún podría distinguir las etapas de mi vida de acuerdo a los modelos a los que sigo, si bien la manera de seguirlos ha cambiado profundamente. Y me doy cuenta de que pasa así con todos, de que todos tenemos héroes. Al menos en este sentido primario: todos hemos admirado. A quien sea, por las razones que sea. Esta admiración

---

<sup>1</sup> Aristóteles, *Poética*, IV, 1448 b, UNAM, México, pág. 5

común a todos quizá no alcance para explicar el sentido último del heroísmo, pero basta para percatarnos de que estamos formados de estas pequeñas, diversas admiraciones. Que somos quienes somos porque hemos admirado a quienes hemos admirado.

No es una afirmación ligera. Si la experiencia de la admiración es realmente parte constitutiva de la manera en que estamos formados, acaso le debemos nuestra educación a fuentes muy diversas de las que solemos creer. Sin embargo, para decidir esto hay que considerar qué significa “estar formados” por una u otra cosa, qué clase de naturaleza tiene el movimiento que llamamos ‘formación’.

### **2.1.2 - La formación**

Solemos utilizar la palabra como un sinónimo de la educación, o como una especie particular de ella. Al menos, nos referimos a un proceso que tiende a la mejora, a la adquisición de una virtud. Crecimiento, refinación, maduración, perfeccionamiento – no solo de medios, sino también de fines. Me parece que es el término más adecuado para describir la educación moral, porque sugiere la movilidad de los términos involucrados – el alma, y los principios que el alma aprehende. Trataré de explicarme.

La formación no es una *etapa*, cuyo principio y final podamos percibir. Su tiempo es nuestro tiempo: dura lo que duremos nosotros. Hoy estoy formándome, como me formé en años pasados y como me formaré en los que están por venir – está, como nosotros, en movimiento siempre. Formarse, con semejanza a la adquisición de la *phronesis* aristotélica, no consiste en aprender ciertos principios generales sobre cómo es el mundo, y adoptar de una vez por todas una forma adecuada a él – sino en distinguir la movilidad del mundo y adquirir esporádicamente la sabiduría que nos permita mudar nuestra forma junto con él y también conservarla junto con él. Nuestra experiencia del mundo nos enseñará a percibir sus cambios, y a cambiar pertinentemente nuestros procedimientos. Y también a reconocer la permanencia de lo permanente, que exige de nosotros la correspondiente ecuanimidad, y nosotros mismos permanecer. Reconocer simultáneamente las reglas y las excepciones. Así, no somos estabilidad más de lo que somos movimiento. Somos la armonía entre ambas cosas. Eso es *ethos*. Y saber lo que somos no será, entonces, distinguir una imagen inmóvil – una definición estable y unívoca de lo que es ser hombre, o de lo que es ser virtuoso, o de lo que es ser justo -, sino reconocer la naturaleza de nuestros movimientos, es decir, distinguir los fines que persiguen. Y la propensión a ciertos movimientos, así como la

abstención de otros, es el modo en que se manifiesta nuestra formación. Si todo esto es verdad, preguntar por nuestra formación es la manera más adecuada de preguntar por lo que somos. Esto es quizá lo que supo Aristóteles al distinguir que todos los estados del alma son pasiones, potencias y hábitos<sup>2</sup>. Es decir, no estamos constituidos por elementos fijos, sino por la ambigua estabilidad de distintas disposiciones al movimiento – cómo somos movidos, cómo podemos movernos nosotros mismos, cómo nuestros movimientos adquieren mediante la repetición un lugar estable en nuestras almas. Entonces, de acuerdo con nuestra naturaleza, la admiración y la emulación de hombres y mujeres actuando, transformándose, es la manera natural de adquirir una educación moral – no la adquisición de fórmulas abstractas, sino la imitación de movimientos concretos.

En realidad, no es obvio cómo sea posible recibir educación moral mediante la admiración de modelos en acción. Surgen de inmediato algunas objeciones. Por una parte, lugares comunes como “la educación empieza en la casa” o “la familia es la base de la educación” revelan que es generalmente aceptada la noción de que la virtud moral se aprende antes por las acciones y hábitos que vemos repetirse a nuestro alrededor, que mediante la escucha de sermones y preceptivas o la lectura de tratados de ética. La virtud moral es una de esas cosas que nos enseña “la vida” antes que el discurso. En breve, la virtud no puede enseñarse como se enseña una ciencia. No podemos volvernos virtuosos como nos volvemos matemáticos, es decir, a través de principios generales e inalterables, de axiomas, que podamos aplicar idénticamente a una cantidad infinita de situaciones distintas. El principio general dice: *Siempre es bueno hacer esto*. Pero la experiencia nos enseña constantemente que las situaciones reales tienen más de excepcional que de regular. Difícilmente alguien querrá rebatir esto. Ni la naturaleza de la cosa – es decir, la variedad ilimitada de la experiencia – ni la naturaleza de nuestras almas permite la adquisición de la virtud de esta manera. Pero la solución que sugiere el párrafo anterior no es menos problemática. Si no es posible predicar la virtud mediante principios generales, ¿es menos absurdo que se enseñe mediante instancias particulares? ¿Cómo puede ser que el aprendizaje moral se realice a través de la imitación de movimientos específicos, de modelos? Si por educación moral nos referimos al menos a algo que nos permita reconocer la mejor manera de actuar ante situaciones siempre distintas, la imitación de modelos no puede impartirla porque sólo puede enseñarnos

---

<sup>2</sup> **Aristóteles**, *Ética Nicomaquea*, Libro II, Capítulo V, Editorial Porrúa, México, 2004, pág. 27.

eso: movimientos singulares. Modelos que valen sólo para la situación específica en que se suscitan. Máximas que se consumen después de practicárseles en la situación que los propicia. La mutabilidad absoluta no es mejor educadora que la inmutabilidad absoluta.

Hay otra manera de expresar el mismo problema, en relación a la condición a la vez estable y mudable de nuestras almas. Nos damos cuenta al considerar todo lo que implica que los modelos a los que imitamos sean también almas, es decir, *modelos mudables*, en movimiento incesante, en acción, seres humanos actuando. Aquél cuya acción se contempla, se encuentra en una condición de incertidumbre y cambio no muy distinta de la de aquél que lo contempla. ¿Cómo es posible que nosotros, seres en movimiento, nos formemos contemplando las acciones de otros seres también en movimiento y también formándose? ¿Cómo aprender de quienes ignoran, yerran y sufren? Es algo equivalente a predicar ciencia natural a través de experimentos inconclusos, de los que no sabemos a dónde irán a parar. ¿Por qué suponer que hay una máxima general detrás de sus acciones? El que actúa rara vez tiene la pretensión – y nunca tiene la capacidad – de predicar mediante su acción una máxima general.

La aporía se vuelve más difícil al percibir que, al mismo tiempo que imposibles, ambas formas de educación parecen indispensables. Por una parte, parece que no podemos simplemente descartar la educación a través de *preceptos permanentes*, de *axiomas* éticos de alguna índole – si acaso parecen una empresa imposible, no es posible concebir la educación sin suponerlos de algún modo. Dicho en los términos más burdos, educar consiste en señalar un camino correcto entre muchos erróneos – *ex-ducere*, guiar. Dicho más cuidadosamente: aprender a reconocer el camino correcto en las imprevisiblemente diversas encrucijadas en que nos encontraremos. A distinguir el camino más acertado en circunstancias siempre distintas. Reconocer lo permanente entre lo mudable. Y esta elección no puede ser arbitraria – no elegimos cada vez reinventando nuestros parámetros morales. Si no existe nada permanente, todos estamos desamparados en la aventura de nuestra accidentada experiencia del mundo, sin guías ni preceptos, inventando en cada caso los principios que sirven de máximas a nuestras decisiones. Y no parece que sea así. El complejo aparato de inclinaciones, preferencias y valoraciones predispuestas con las que solemos tomar nuestras decisiones lo desdice. Tenemos los preceptos, si bien ignoramos de dónde vienen o cómo los adquirimos.

Por otra parte, ya está visto que tampoco podemos descartar la alternativa: la educación a través de la acción particular. La educación de lo mudable. Como dije, la naturaleza del asunto – la cuestión moral – y la naturaleza de nuestras almas, exigen su

existencia. Por lo demás, es un hecho que la educación a través de la imitación sucede. Hijos formados a la semejanza de sus padres, generaciones que heredan una y otra vez cualidades y tendencias, lo demuestran. En circunstancias siempre distintas, se reconocen hábitos afines. Decisiones distintas dejan entrever en su fondo principios semejantes. De algún modo parece abstraerse lo general de lo particular, lo igual de lo cambiante.

Entonces, si es al mismo tiempo imposible e indispensable la educación a través de preceptos inalterables – incapaces de abrazar la infinita diversidad de las situaciones que la experiencia ofrece -, y también parece serlo a través de la imitación de modelos móviles – acciones singulares y fundadas sobre principios también evanescentes y cambiantes, en todo punto propensos al error - , ¿qué solución queda? ¿Cómo sucede la educación moral?

La propia consistencia del problema sugiere una solución, a la manera de una hipótesis. La posibilidad de que exista una manera de impartir o adquirir sabiduría práctica que sea análoga a la naturaleza del alma - armonía de lo móvil y lo estable. La idea suena absurda: una sabiduría móvil e inmóvil a la vez. Pero siempre ha habido una instancia de esta síntesis en la experiencia humana. Me refiero a la *mímesis*, la representación de acciones. Entender cómo funciona la *mímesis* puede ofrecernos luces al respecto de cómo adquirimos sabiduría moral a través de la admiración.

### **2.1.3 - La *mímesis***

La *mímesis* es una actividad que cristaliza movimientos en imágenes permanentes. Por sus poderes somos capaces de ver a Aquiles arrastrando el cadáver de Héctor en torno a Ilión; es decir, vemos un alma en movimiento, afectada por diversas pasiones, transformándose. Y aún así, Aquiles es una forma permanente: la *mímesis* del poeta lo ha consagrado a la eternidad, a la atemporalidad. Por siempre, Aquiles realizará las mismas acciones y sufrirá las mismas pasiones, aunque las lean distintos ojos y las escuchen distintos oídos. La poesía resuelve la contradicción entre lo móvil y lo inmóvil: pone frente a los ojos del espectador al modelo que realiza la acción, le vemos en movimiento, pero todos sus elementos son elegidos y dispuestos premeditadamente por el poeta para comunicar una idea, y el designio del poeta es siempre uno y el mismo, así cambie su audiencia. Detrás de las acciones y pasiones de Aquiles, imágenes

de movimientos, hay ideas. Sus acciones no suceden en la errática arbitrariedad que enmarcan a las acciones reales, sino en la unidad voluntaria del designio de su narrador.

Ahora bien, ¿de qué manera la síntesis entre lo móvil y lo inmóvil que se logra en la poesía mimética es capaz de resolver el problema en cuestión, a saber, el de cómo es que aprendemos virtud mediante la admiración de modelos? La respuesta está implícita en las primeras páginas de este escrito. La poesía y la acción que despierta nuestra admiración tienen algo en común: le hablan a la misma parte del alma, a la parte *irracional*. Persuaden sin argumentar, de esa manera inmediata y visceral que antes mencioné. Admiramos sin reflexionar demasiado. De igual manera el poeta tiene la posibilidad de conmovernos y enardecernos sin pasar antes por la reflexión. Puede persuadirnos de una idea sin que alcancemos a percibir que es una idea la que se oculta tras una densa tramoya de acciones y emociones. Puede dejar esas ideas en nuestro interior sin que estemos plenamente conscientes de ellas – es decir, el poeta tiene la posibilidad de influir decisivamente sobre nuestra formación. Es importante considerar cuáles son los alcances de esta posibilidad, y los peligros que conlleva.

#### ***2.1.4 - Los poderes de la mimesis***

Recuerdo las profundas impresiones que me dejaban las películas cuando era niño, orquestadas como con una profunda ciencia de mi conformación interna y con el sólo fin de hacerme estremecer. Salía de las sombras del cine transformado, inspirado por acciones ostentosas, por espléndidos portos, por frases oportunas. Sé que muchos otros también. Generaciones enteras han crecido teniendo en mente a algún personaje de cine o de televisión, admirándole, queriendo ser como él o como ella cuando crecieran. Vi a los niños de mi generación volverse más competitivos viendo *Los supercampeones*, y más violentos viendo *Dragon Ball*. Nuestras almas estaban como puestas a la intemperie, vulnerables a todas estas impresiones. Y para eso, estaban los directores, los guionistas, los productores, que parecían saber con precisión las fórmulas exactas, los ritmos, la intensidad y el orden de las emociones para ponernos dentro tanto desorden.

Si hablo en particular de la experiencia de mi niñez, no es porque piense que sólo cuando somos niños seamos propensos a esa clase de conmociones, sino porque es quizá entonces cuando las recibimos de la manera más profunda, más intensa y, sobre todo, más irreflexiva. Pero seguimos y seguiremos bajo el influjo de la *mimesis* hasta el último de nuestros días. Aquella ciencia de los guionistas y directores no caduca

conforme crecemos, y tal vez ni siquiera cambia gran cosa. Aún nos impresionan los cineastas con sus personajes, con sus acciones ostentosas, con sus frases oportunas. Pero cuando éramos niños nunca habiéramos dudado de las buenas intenciones del héroe, ni de la justicia de sus acciones, siempre radicales. Mucho menos de las buenas intenciones de los cineastas y escritores de televisión. Ahora, cuando podemos, no siempre lo hacemos. Y realmente ganaríamos mucho volviendo nuestra atención sobre aquello que estos nuevos poetas ponen dentro de nosotros, esas valoraciones, opiniones y deseos que poco a poco van venciéndonos sin encontrar ninguna resistencia, y que ahora llevamos tan arraigados que se confunden con nosotros mismos. Subestimamos el poder de la *mímesis*, que nos rodea por los cuatro flancos. No sólo en forma de literatura, películas, series o telenovelas, sino incluso en forma de campañas publicitarias, de ciencia o de educación superior. A esa *mímesis* de multiforme ingenio le debemos mucho de lo que somos. Y esto la asciende necesariamente a la esfera de lo político. Si su efecto es empobrecedor, vaticina una vida política pobre.

Vale la pena detenerse en este uso de la palabra ‘política’. Y es que, en sentido estricto, nada es político sin ser ético – aunque estemos acostumbrados a pensar lo contrario. No hablo de la condición particular de la vida política en el México de los últimos años (o siglos), en general muy poco halagüeña. Hablo del significado propio de la palabra ‘política’, que pese al mal uso que se le ha dado y al consiguiente descrédito de todo lo que toca, sigue designando algo existente y actual: el hecho de que los hombres vivimos en comunidad, y que debemos de atenernos a eso como a un destino. Si lo político es cierta manera en que las personas se relacionan y se organizan para vivir en conjunto, esas organizaciones y esas relaciones dependen necesariamente de la cualidad ética de esas personas. Si la *mímesis* tiene algún efecto sobre cómo sean esas personas, necesariamente lo tiene sobre el conjunto de su organización política. Y su efecto es más relevante mientras mayor sea su difusión. Cómo sucede esto, sin embargo, no es sencillo de explicar, como se verá en los siguientes capítulos. Por el momento, sólo quiero apuntar al tipo de alcance que tiene la *mímesis*, para evitar en lo posible el trágico error de subestimarla.

## **2.2 - La imitación del heroísmo**

### **2.2.1 - La acción y la razón**

Ya considerado su alcance, hay que distinguir su cualidad específica. Es decir, la diferencia que hay entre la acción y la *mimesis* de la acción.

¿Recuerdas al hombre que arriesgó su vida para impedir el asalto en el camión? Agregué después que la historia era real, o que podía serlo. Sí, lo más probable es que ese hecho haya sucedido alguna vez, fuera del papel, entre hombres de carne y hueso. Pero el párrafo que dediqué a su narración hipotética fracasa crucialmente al querer retratarlo. El hecho y su narración son del todo distintos. Por así decirlo, existen en planos del todo distintos, están constituidos de maneras distintas. No hay ninguna relación esencial entre el hecho y las palabras que lo narran – las palabras siempre podrían haber sido otras. Trataré de explicarme.

Cuando narré el hecho, eligiendo los elementos más relevantes, hice en realidad una imagen parcial de él. Había mucha información que era inconsecuente para mis propósitos, como el lugar y la fecha en que todo esto sucedió, los nombres de los asaltantes, sus atuendos, si sus rostros iban cubiertos, si afuera llovía, etc. Lo esencial era, digamos, el esqueleto del hecho: el valiente que surge de entre los cobardes y arriesga su vida al realizar una gran acción. Las palabras que utilicé para narrar el hecho estaban elegidas específicamente para retratar el carácter heroico de la acción, su valentía. Pero el hecho es inmensamente más grande, más profundo, más complicado. Más allá del infinito cúmulo de detalles circunstanciales – cuál era la ruta del camión, la fecha del año, las edades de los pasajeros, etc. – omití también algunos elementos o niveles del hecho que distan de ser circunstanciales, es decir, accesorios. Por ejemplo, omití la descripción de los fenómenos internos del héroe, sus intenciones – lo que pasaba en su alma al tomar sus audaces decisiones. La omití porque era innecesaria para mi propósito. Los pasajeros que presenciaron el hecho desconocían esos fenómenos internos – los conoce sólo el propio héroe – y aún así percibieron el heroísmo de su acción. La descripción que hice del hecho imita la perspectiva de los pasajeros: mantiene oculto qué era lo que sucedía dentro del héroe, y pone al frente los elementos luminosos de su acción. Pero la acción en su totalidad es más profunda: abarca también esos motivos y factores desconocidos. Sin embargo la interioridad del héroe, en donde está enraizada la acción, es para nosotros irremediabilmente misteriosa. Nunca sabemos

con certeza dónde nacen las acciones de los demás. Planteé la situación sugiriendo que su motivo fue el impulso valeroso de impedir una injusticia, con riesgo de la propia vida, pero mil elementos invisibles y desconocidos podrían cambiar por completo la naturaleza de la acción. Tal vez su verdadero motivo no fue impedir la injusticia, sino una venganza pendiente con uno de los asaltantes. Tal vez el *héroe* fue el único que tuvo la lucidez y la entereza para percibir que los asaltantes cargaban con pistolas de juguete, que eran niños aterrados e indefensos, y que no existía ningún peligro real. Tal vez era, incluso, experto en el combate mano a mano – en *Laques*, Sócrates nos hace ver que es menos admirable un hombre mientras más fácil le resulte el cumplimiento de la hazaña. Supongamos que el *valiente* necesitaba desesperadamente recuperar el celular que le fue robado, porque en él tenía el número de la persona a la que más tarde extorsionaría. Si mi narración hubiera abarcado esa intención oculta, su acción no sería ya percibida como heroica por el espectador de la narración – aunque lo siguiera siendo para el testigo de su acción. El conocimiento de todo eso cambiaría por completo el sentido de la acción, aunque su manifestación visible permanezca idéntica. Cambiaría también si una perspectiva aventajada nos permitiera ver con más amplitud la acción de los asaltantes – si tuviéramos un conocimiento claro de las penas y las carencias que les han quitado todas las alternativas con excepción del crimen. Si supiéramos de sus familias hambrientas, de sus vidas imposibles, de la pobreza y el desamparo, irremediables como un destino, y la promesa permanente de que todo estará peor cada día. Todo este conocimiento volvería mucho más comprensible su acción y dificultaría juzgarla: su acto nos parecería menos perverso - el héroe, al desarmarlos y golpearlos, no nos parecería ya tan heroico. Pero los pasajeros no percibieron nada de esto, y por eso el hombre que enfrenta al asaltante es visto como un héroe, con simpleza plástica. Lo que esto implica, al menos, es que la acción injusta puede tener idéntica apariencia que la acción justa. Y más ampliamente: las acciones siempre son de una constitución más compleja que la que aparentan. Vivimos bajo esa condición: las acciones ajenas son siempre insolublemente enigmáticas, porque la mayor parte de sus elementos queda oculta e invisible detrás de las apariciones visibles de la acción. La mirada no las abarca por completo: sólo se muestra la punta del iceberg. Y para la mirada que no puede abarcarla de principio a fin, la acción es de una hondura infinita e insondable.

Por su parte, la representación mimética es necesariamente finita. Esto se debe a su finalidad natural: la representación mimética es un medio expresivo, y busca comunicar. Ese fin le impone sus limitaciones. El poeta imita una acción para transmitir

a su espectador alguna idea al respecto. Alguna valoración, alguna emoción, alguna reflexión. Tal vez para sugerir su elogio o su censura. Pero esto sólo es posible bajo el supuesto de que los espectadores *comprendemos* la acción que se nos presenta: de que no sólo conocemos sus medios visibles, sino también sus motivos y sus fines, invisibles – de que comprendemos su naturaleza y su sentido. De otro modo, sería absurdo elogiarla, censurarla o conmovirse por ella. Para que la *mímesis* sea expresiva, tiene que delimitar los contornos de la acción que representa, tiene que volver finito lo infinito. En alguna medida, tiene que *olvidar* que la génesis de la acción es a fin de cuentas incognoscible, y suponer que podemos abarcarla toda con la mirada. Lo misterioso, lo infinito, es también lo inexpresivo: el material del que el poeta no puede servirse.

Ésa es la diferencia esencial entre la acción y la *mímesis* que la imita. La *mímesis* que representa acciones es un medio expresivo, y su finalidad es ser contemplada, interpretada y comprendida, mientras que la acción real no sucede primordialmente para ser contemplada, interpretada ni comprendida. Interpretamos las acciones ajenas porque es una condición necesaria de la vida en comunidad: no podemos vivir entre otros si no suponemos que sus acciones nos son hasta cierto punto comprensibles y hacemos lo posible por comprenderlas. Pero la faceta expresiva de las acciones no es su faceta esencial, sino una accidental: expresa únicamente porque están los prójimos para atestiguarla e interpretarla. Por el contrario, la faceta expresiva de la *mímesis* es su esencia: sólo existe bajo la condición de que exprese. El poeta tiene que convertir una acción – misteriosa, infinita, invisible en su mayor parte – en un medio expresivo. Tiene que desterrar lo enigmático, o ponerlo bajo su control, para poder dar razón de las acciones. La expresión es más racional que la acción.<sup>3</sup>

Este prodigio de depuración puede bien ser el movimiento realmente distintivo de la *mímesis*. Por eso es insuficiente traducirla como *imitación*: la *mímesis* también es selección, discriminación, purificación. Imita un modelo para producir una imagen perfecta de ese modelo, perfectamente comprensible. Aristóteles, al hablar de la

---

<sup>3</sup> Las acciones no se realizan con la finalidad primordial de ser interpretadas. Pero es cierto que muchas tienen esa finalidad, en cierto modo. Que a veces actuamos con la intención manifiesta de que nuestra acción sea vista, interpretada de cierta manera, para ser elogiada o con cualquier otra finalidad. Esto no desdice la distinción que hice antes entre la acción y la *mímesis*: cuando actuamos con la intención de que nuestra acción exprese una idea más allá de cumplir con su finalidad práctica, convertimos nuestra acción en una instancia de *mímesis*. Cuando actuamos de cierta manera para “poner el ejemplo”, hacemos *mímesis*. Prueba de esto es que, cuando actuamos con esta intención, realizamos nuestra acción de manera inusualmente clara, visible, ordenada u ostentosa. A diferencia de cuando sólo perseguimos el fin práctico de la acción, buscamos que la acción sea perfectamente comprensible a simple vista. Buscamos que tenga estaticidad visible. Y dejamos fuera lo que sobra – y lo primero que queremos ocultar, es nuestra intención de expresar mediante la acción: buscamos que la acción parezca real, y no sólo un espectáculo.

naturaleza de la tragedia, da a cualquier poeta una lección de sutileza y sobriedad mostrando cómo la imitación de una acción sólo puede realizarse perfectamente si la acción ha sido depurada de todo lo innecesario y accesorio. Así, al hablar de la diferencia entre el historiador y el poeta – análoga en más de un sentido a la diferencia entre la acción y la *mímesis* que imita la acción -, nos dice que “la poesía es más filosófica y esforzada (*spoudaióteron*) empresa que la historia, ya que la poesía trata sobre todo de lo universal, y la historia, por el contrario, de lo singular. [...] Y es universal cuando se dice qué cosas verosímil o necesariamente dirá o hará tal o cual por ser tal o cual.”<sup>4</sup> Al historiador le concierne todo lo que *ha sucedido*, exclusivamente por virtud de haber sucedido: no le compete la distinción entre lo necesario y lo accidental. Al poeta, que busca expresar, le corresponde distinguir lo necesario en medio de lo accidental: expresar las ideas vivas y palpitantes en medio del tumulto de los eventos. Los elementos de sus imágenes se eligen con vistas a la óptima expresión de las ideas. Más adelante, al hablar de la unidad de la acción, Aristóteles nos recuerda que “una trama no es *una* sólo porque trate de un solo personaje, puesto que a uno, aun siendo uno, le pasan muchas e infinitas cosas que no hay manera de formar unidad alguna con ellas. Y parecidamente: numerosas son las acciones de *uno*, más con todas ellas no es posible constituir acción unitaria.”<sup>5</sup> En conclusión, el buen poeta debe de saber prescindir de todos los elementos ajenos o accidentales a la acción que imita, si quiere poder concentrar en la escena la mayor intensidad emotiva y claridad intelectual: para volver la acción expresiva en un grado máximo. Nada de detalles banales y ‘cotidianos’ para brindar *realismo* al desarrollo de la escena – *así es como suceden las cosas*, sí, pero ¿para qué imitar minuciosamente la accidentada consistencia de la realidad, si la realidad no pretende expresar? Nada de desviaciones accesorias en el avance de la acción, ni de divagaciones arbitrarias en el discurso o el pensamiento de los personajes. Toda esa parafernalia – que la narrativa contemporánea parece considerar el halito vital de su poesía imitativa – no puede tener otro efecto para el poeta aristotélico que dispersar los elementos emotivos, oscurecer el entramado de las ideas, suavizar la tensión dramática y, en breve, arruinar la *mímesis*.

Pero, independientemente de lo que creyera Aristóteles, la poesía procede así porque no puede hacerlo de otro modo. Tiene que simplificar lo que narra. Elegir, descartar. No puede haber un poema “narrativamente imparcial”, que no oculte ni omita

---

<sup>4</sup> *Poética*, IX, pág. 14

<sup>5</sup> *Poética*, VIII, 1451 a, pág. 13

nada, y que contenga en sí con armonía y congruencia los infinitos elementos y factores que constituyen la acción imitada. No puede haber un poema *plenamente realista* – la propia idea es contradictoria. Aún de llevarse a cabo esa empresa titánica de exhaustiva recolección de datos, estaría obrando la *mímesis* su prodigio de delimitación y ocultación desde el momento en que se elige imitar una acción entre todas las demás. Buena parte de la interpretación ya está hecha cuando se elige lo que va a interpretarse. Y aún antes que eso, hay ya bastante interpretación en el hecho de aislar *una acción* del curso completo de una vida. La vida no se da en acciones, completas y cerradas, sino en un movimiento ininterrumpido, en cambio constante, constituido de una multiplicidad de tendencias desvinculadas o contradictorias de las que no es posible distinguir un sentido unitario. Pensar en acciones es hacer artificialmente discreto lo que naturalmente es continuo. La poesía, la *mímesis*, procede haciendo aparecer como cerrado y determinado lo que siempre está abierto e indeterminado. Aquiles abandonó a los aqueos, pero la acción no comienza ahí: antes Agamemnon le quitó a Briseis, y antes él mismo entregó a Criseida, y antes Apolo llevó la plaga a los aqueos por súplica de Crises, y antes... el resto de sus vidas, hasta sus respectivos nacimientos. Y aún antes: la suerte de Agamemnon fue decidida por lo que hicieron Tiestes, Atreo, Pélope... ¿Dónde empieza y dónde termina una acción?

No hay una respuesta satisfactoria para esta pregunta. Las causas y las consecuencias de una acción pueden rastrearse tan lejos como se quiera indagar – los factores que la enmarcan y la afectan pueden venir de fuentes tan remotas como se quiera. Sin embargo, aceptar esa incertidumbre es aceptar que las acciones son inconmensurables para la razón. Comprender una acción nos exige delimitarla. Y esta actividad de nuestro intelecto es análoga con la *mímesis* del poeta. Hay alguna especie de *mímesis* inmediata y primitiva en la consideración de cualquier acción en tanto que acción. Una *mímesis* que no es representación estética, sino alguna especie de representación intelectual, de imaginación, que enmarca y delimita un pequeño fragmento del continuo de la vida para considerarlo *acción* – un procedimiento nada inofensivo, pues entraña en potencia mucho de juicio y valoración. Juzgamos relacionando los elementos que tenemos disponibles, y la *mímesis* nos entrega esos elementos y descarta todos los demás. Pero, como dije, ni la poesía ni la razón pueden proceder de otra manera. Es una condición necesaria del lenguaje y del pensamiento, al considerar los modos de los hombres. Nuestra manera de inteligir la realidad es fijarle límites. Nuestro intelecto es naturalmente mimético.

No sería correcto caracterizar esta *mímesis* natural como alguna *facultad* particular del intelecto. En realidad, el intelecto procede así en todas sus representaciones – su propia naturaleza, así como la de sus objetos de pensamiento, lo posibilita y lo exige. Esta operación no está circunscrita a la contemplación de acciones. Nuestro intelecto opera así en todas sus áreas. Todo razonamiento, toda conceptualización, todo juicio, implica unificación, limitación y distinción, que son los movimientos de los que se constituye la depuración mimética de la que hablo. Análogamente a la manera en que nuestro intelecto reconoce un árbol, y no solamente un emplaste de colores y extensiones, así también reconoce acciones, y no sólo una serie inconexa de movimientos. Reduce a unidad, depura, encauza, interpreta. Todo esto antes de que la reflexión haga su primera aparición.

### **2.2.2 - Educación y *mímesis***

No he olvidado mi tema: todo lo anterior nos habla acerca de la educación. La analogía entre la *mímesis* del poeta y la *mímesis* del intelecto nos ofrece, por una parte, nuevas luces sobre cómo es que aprendemos mediante la contemplación de modelos, hombres y mujeres de carne y hueso, si ellos son, como nosotros, mudables y falibles. La respuesta que sugiere esta comprensión de la *mímesis* consiste en que obramos una especie de *depuración mimética* al admirar a nuestros modelos y aprender de ellos – de la misma manera en que lo hacemos al considerar todas las acciones en tanto que acciones. Percibimos sus acciones como si fueran expresivas, como si su intención fuera expresar. Las experimentamos narrativamente. Me refiero a esto: la admiración – aquella reacción irracional, pasional que experimentamos en presencia de los héroes – es una emoción corta de vista, que abarca apenas lo que se presenta inmediatamente. Lo *visible* de la acción. Admiramos al hombre que arriesga su vida para detener a los asaltantes del camión, armados con pistolas: la admiración es mayor mientras más visible sea la amenaza, y más ostentoso el riesgo. Nuestra reacción ante esa vista es inmediata, no necesitamos saber nada más. No necesitamos saber a qué se dedica el hombre que se arriesga, ni cómo se llama. No necesitamos saber sus opiniones políticas, sus gustos musicales. No necesitamos tener nada en común con él, más allá de ser humanos y amar lo propio, para reconocer que hay grandeza en arriesgarlo o sacrificarlo. En ese momento, en que su acción es contemplada y admirada, él deja de ser un hombre para todos sus espectadores, y se convierte en una idea puesta en acción.

Incluso es probable que, en tanto más sepamos, sea más difícil experimentar esa admiración inmediata y visceral. El exceso de elementos dificulta percibir la acción en su totalidad. Si no aparece frente a nosotros aislada, en un aislamiento que podría llamarse artificial, su sentido se oscurece. Al ver a un hombre enfrentándose a un asaltante armado, sólo se hace evidente su valentía. Pero, como dije antes, hay muchísimo que queda oculto. Y si sabemos todo eso que queda oculto – la posible intención egoísta del héroe, la posible intención noble de los asaltantes, o cualquier matiz intermedio que vuelva dudosa la valoración - la admiración visceral se obstaculiza. En cuanto al espectáculo visible se le añade todo lo que desapareció en ese aislamiento artificial de la acción, es decir, cuando el hombre se vuelve hombre, mudable y falible, siempre cambiando, siempre propenso al error, el héroe desaparece y amaina la admiración, cediendo lugar a la comprensión. La admiración depende de una simplificación de aquello que admiramos. La acción sola, deslumbrante, es poética y admirable: adquiere alguna especie de inmovilidad plástica. Y de esa plasticidad se conforman nuestros héroes – a los que a veces llamamos *ídolos*, palabra que sugiere mejor su estaticidad visible.

## ***2.3 – La imitación y la verdad***

### ***2.3.1 - La ambigüedad natural de las acciones***

En efecto, puede ser que de esta manera abstraigamos cierto aprendizaje moral tanto de las acciones reales que nos rodean, como de imitaciones poéticas de acciones. Pero no es posible llamar educación o formación a este aprendizaje sin ciertas reservas. Sin establecer ciertos límites. La explicación anterior lo deja entrever. Para que la imitación poética sea máximamente eficiente como medio educativo – es decir, para que produzca admiración y exhorte a la emulación – la acción imitada debe de depurarse, debe de reducirse a sus elementos esenciales. Debe de ocultar mucho, simplificar mucho. Debe de hacerlo para lograr que la acción imitada sea completamente comprensible. Pero esto, de acuerdo con lo que he dicho, es en buena parte un engaño: la acción nunca es completamente comprensible. Es esencial en nuestra experiencia de las acciones que nunca las comprendamos por completo, que su sentido nunca sea del todo evidente. Que nunca sepamos con precisión en dónde inician, hacia qué fin tienden, en dónde acaban, cuántas diversas perspectivas tergiversan su sentido. El misterio y la ambigüedad las

acompañan siempre. Hacer imágenes de acciones que las representen como unidades cerradas, unívocas, perfectamente expresivas, es falsear el objeto de imitación. Es mentir. Si esta poesía miente, no podemos llamarla, sin más, educativa. No porque carezca de eficacia – precisamente por su simplicidad, es la más capaz de transmitir ideas, de hacer que sus espectadores asimilen irreflexivamente sus ideas. Pero es precisamente su eficacia la que revela la falsedad de su principio: si es eficaz para transmitir las ideas que operan debajo de las acciones imitadas, de manera que sus espectadores se sientan exhortados a imitar cierto ejemplo, entonces no es realmente distinta de ningún otro intento por enseñar la virtud como una ciencia o como una técnica, dogmáticamente – sólo se distingue en que es mucho más persuasiva. No muestra – más bien oculta – el problema esencial de la pregunta por la virtud: la incesante, incontrolable mutabilidad del mundo, la infinita variedad de las circunstancias en que las acciones humanas se realizan, y que devora en su cauce la validez de cualquier principio general. Una poesía semejante no realiza finalmente la síntesis entre lo móvil y lo inmóvil – parte de un principio inmóvil, y lo ejemplifica mediante la imitación, con la apariencia de lo móvil. Debajo del disfraz de su poesía, se oculta una doctrina pero no la sabiduría.

Sin embargo, no nos será difícil percatarnos de que no toda la poesía imitativa puede ser reducida a estos términos. No toda la poesía es culpable de esta acusación. Podemos pensar en muchas instancias de poesía imitativa que se caracterizan precisamente por lo contrario, por ser capaces de imitar la ambigüedad e incertidumbre con que se realizan y perciben todas las acciones. Y por lo general, es la poesía que consideramos la *más elevada* – o más seria, o más relevante, o más profunda –: la que se da maña para lograr este prodigio. Nos muestra la duplicidad de las acciones, sus reveses problemáticos. Imita las innumerables formas de la incompreensión y el malentendido de lo ajeno y de lo propio. Lo fundamentalmente dudoso de cualquier valoración. Shakespeare ofrece un excelente ejemplo con su héroe Coriolano.

Coriolano es un general romano de alma soberbia, cuyo afán de honores le mueve a las acciones bélicas más asombrosas. Murmuradores vuelven al pueblo en su contra y le conducen al exilio. Desterrado, se alía con los volscos, sus antiguos enemigos, y combate contra los romanos, destacando en el combate para asombro y admiración de sus nuevos compañeros. ¿Es Coriolano un héroe? ¿Su acción es admirable? Depende de para quién. Depende de cuál se considere *su acción*. Es un héroe para los soldados romanos que le ven combatir a los volscos: quizá ignoran su

procedencia y sin duda ignoran su porvenir, pero no pueden sustraerse al efecto de la grandeza evidente de su valor en la lucha. Pero también será un héroe para los volscos, que le ven combatir a los romanos, y que muy probablemente ignoran su pasado, así como su destino. ¿Cómo puede ser dos veces héroe, a causa de acciones contradictorias? La admiración visceral de los romanos y los volscos surge cuando el discurso delimita una acción provista de un solo sentido. Shakespeare va más allá de eso, y delimita en un solo poema los dos sentidos de la acción, poniendo en entredicho el heroísmo de Coriolano. Al mismo tiempo que delimita y simplifica la acción (pues no nos muestra la vida completa de Coriolano, sino un fragmento especialmente significativo, una acción o una serie limitada de acciones), también revela los problemas que implica esta simplificación: en eso, la *mímesis* del poeta puede aventajar a la *mímesis* inmediata que hicieron los romanos y los volscos al contemplar las acciones de Coriolano. La *mímesis* del poeta aventaja a la experiencia real.

Hay entonces al menos dos distintas clases de poetas miméticos, o mejor dicho, dos distintas tendencias en la poesía mimética. Hablo de ‘tendencias’ porque nunca, o muy rara vez, las encontraremos en estado puro. Provisionalmente, y sólo con la finalidad de explicar mi idea, les llamaré poesía *instrumental* y poesía *verdadera*. No hago la distinción pensando en un mayor o menor grado de talento, de sabiduría o de refinación de medios, o al menos no directamente. Hago la distinción sobre una base bastante más segura: la de sus fines – aceptando que la imitación poética es una acción, y que, al igual que todas demás las acciones humanas, es un medio que persigue un fin. Por un lado, está el poeta que imita para sus espectadores la experiencia de los testigos que ven al valiente enfrentarse a los asaltantes del microbús. Deja apenas lo suficiente para transmitirnos una emoción, que lleva oculta siempre una valoración. Actúa sobre nuestros pensamientos a través de nuestras emociones. Simplifica la acción hasta el grado en que no tengamos otra alternativa que decir: ¡qué valiente es ese hombre! Elimina cualquier elemento que pueda hacernos dudar de que sea loable su acción. Por supuesto, la admiración es sólo una de las emociones disponibles en su repertorio – si bien ocupa un lugar privilegiado, pues es la que más de cerca se toca con la educación. Puede transmitir a sus espectadores el odio y el rechazo por alguna acción, la devoción por una causa, la sensualidad de un deseo, cualquier cosa. Debe de tener un dominio absoluto sobre la selección de sus elementos, para transmitir las emociones con la mayor eficacia posible. Ahí reside su difícil arte, y por eso dije antes que la distinción no contemplaba grados de talento. Pero éste es el poeta instrumental. Lo distingo del

poeta verdadero por la razón más simple: él no ha hecho ningún compromiso con la verdad. Su actividad es, digamos, mercenaria. En su *síntesis* entre lo mudable y lo permanente, gana siempre una pretensión por lo permanente. Busca detener el flujo del pensamiento con el dique de una convicción: conmuévase, porque absolutamente siempre es admirable el hombre que somete por la violencia a un asaltante. Pero es mercenaria porque su fin no reside en el sentido de su mensaje, sino en factores ajenos. Nada le impedirá algún día relatar el mismo hecho, eligiendo esta vez los elementos necesarios para que la acción del hombre que golpea al asaltante aparezca como bajeza y egoísmo. Su actividad no es educación sino propaganda, que puede ponerse al servicio de fines que no guarden ninguna relación con la virtud y el beneficio de los hombres. El cine comercial, la publicidad comercial o las campañas políticas son excelentes ejemplos de esta clase de *mímesis*, que busca hacernos sentir sin pensar, y luego pensar sin saber por qué pensamos lo que pensamos. Con frecuencia, su actividad es la más persuasiva por ser la más semejante a la experiencia real, enemiga de la reflexión. La experiencia de los pasajeros del camión.

Está la otra clase de poesía, que tratará de mostrarnos tantas perspectivas y valoraciones como sea pertinente para hacer visible que el asalto del microbús y su valerosa frustración no pueden juzgarse lapidaria y sucintamente, porque ocultan una cantidad de niveles y elementos que no son evidentes de inmediato. Y estos niveles ocultos son una parte constitutiva de la acción, una parte esencial, incognoscible de suyo para la experiencia real. La experiencia real suele dar por sentado lo invisible, cuando es en lo invisible que reside lo fundamental. A los poetas de esta clase, los he llamado *verdaderos*. El verdadero poeta debe tratar de mostrarnos todos los elementos de la acción, de manera que la comprendamos con la mayor profundidad posible. Es capaz de ir más allá de las limitaciones de la experiencia, y debe de hacerlo. La poesía puede superar a la experiencia, y debe de hacerlo. Los llamé *verdaderos* poetas porque persiguen un fin más elevado: tienen un compromiso con la verdad y no rinden cuentas ante otra autoridad. Van más allá de la apariencia de la acción y tratan de mostrarla en su totalidad, para darnos la comprensión más amplia posible de ella. Y esto puede significar incluso declarar su incomprendibilidad. Ezra Pound dice que “se puede ser del todo preciso en la representación de una vaguedad”, y “se puede ser del todo mentiroso cuando se pretende que una vaguedad en lo particular es precisa en su contorno.”<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Ezra Pound, *El artista serio*, I, UNAM, Primera edición, México, 2001, pág. 36

El poeta *verdadero* puede superar a la experiencia como educadora. Su síntesis entre lo mudable y lo permanente busca el equilibrio: busca reconocer lo uno en lo múltiple, lo múltiple en lo uno, y que su imitación devenga en sabiduría práctica, *phronesis*. No busca hacernos mejores demócratas, mejores comunistas ni mejores compradores, sino mejores seres humanos. El poeta *instrumental* no busca generar la prudencia, sino lograr éste o aquél efecto mediante su retórica. Busca generar certezas, aunque sean certezas erróneas, mientras el verdadero poeta fomenta una disposición hacia la duda y la pregunta constante – que no es igual al nihilismo. La consideración de lo irremediablemente misterioso nos prepara para la experiencia del mundo real. Se asemeja más al nihilismo el resultado de la labor de los falsos poetas, que nos convencen cabalmente de una cosa y luego de la opuesta. El verdadero poeta, sembrando dudas, denunciando incertidumbres, fomenta la búsqueda por la verdad.

### ***2.3.2 – La lección de la poesía***

Puede verse claramente que la actividad del llamado poeta verdadero no se adapta con facilidad al esquema educativo que tracé en los primeros pasajes de este escrito. La poesía que trata de imitar en toda su complejidad la verdadera anatomía de las acciones humanas, no funciona para inculcar irreflexivamente una noción específica de justicia y de virtud. No busca enardecernos, inspirarnos una admiración visceral y exhortarnos a la emulación irreflexiva. ¿Es que los poetas *verdaderos* no pretenden educar? No creo que esa sea la conclusión, si es cierto que lo que persiguen es la representación más verdadera y más profunda de la condición humana. Si su fin es mostrarnos la verdad, no es justo decir que su poesía no sea educativa. Sin embargo, se puede distinguir entre ambas clases de educación, siguiendo un criterio político. Es decir, considerando cómo se acoplan al régimen político en el que surgen. Todos los regímenes políticos tienen un uso para lo que llamé poesía instrumental: pueden controlarla, servirse de ella para que ponga un conjunto de ideas y valoraciones en las almas de muchos. Pero la relación de los regímenes políticos con la poesía que llamé verdadera es mucho más complicada. Oscila desde la indiferencia, el consentimiento cauteloso, hasta la censura y la persecución. Puede valorarse la salud política de un régimen al considerar qué uso se le da a la poesía instrumental y qué lugar se le permite a la poesía verdadera. Esto, al menos, debe de recordarnos que necesariamente hay diferencia entre la educación para muchos y la educación para pocos.

Por el momento, sólo quiero apuntar a que hay fundamentalmente dos tendencias en la poesía mimética. Toda la poesía imitativa existente puede catalogarse de acuerdo a estos dos criterios – y a los innumerables matices de mezcla que median entre uno y otro. Y sobre todo, que este criterio de catálogo puede ser el más útil y el más benéfico, pues el objeto de su atención es el efecto que una obra poética tiene sobre nuestras almas. En breve, una de estas dos tendencias pretende mostrarnos – en cualquiera de las variadísimas inflexiones de este movimiento: sugerirnos, exhortarnos, inculcarnos, persuadirnos, adoctrinarnos, etc. – valoraciones específicas con respecto a la distinción entre lo bueno y lo malo, lo justo y lo injusto, lo admirable y lo censurable, lo deseable y lo temible. La otra tendencia busca mostrarnos los diversos géneros de dificultades implícitos en aceptar cualquier noción o valoración en particular. Las dificultades implícitas en aceptar o rechazar, admirar o censurar cualquier acción. Busca fomentar el trabajo de la reflexión y la afinación de la sensibilidad.

La primera de estas dos tendencias puede adquirir una variedad infinita de formas – su *lección* es multiforme. La forma que adquiere cada vez la determina el efecto específico que el poeta busque, y los efectos perseguidos son infinitos. Un día nos querrá persuadir de la justicia de una guerra de colonización, al otro nos querrá inculcar la ética del régimen socialista, y al siguiente querrá hacernos comprar una u otra marca de refresco. Por ende, los matices y las diferencias específicas de la primera clase son inabarcables: varían tanto como varíen las intenciones del educador. Varían tanto como la naturaleza de aquello con lo que estén comprometidas. Puede suponerse una unidad mucho mayor en la segunda clase de poesía – correspondiente con la unidad de la verdad, su único compromiso. La primera es múltiple porque tiene múltiples amos – la segunda es una porque tiene un solo amo.

En estos términos puedo hacer un primer esbozo del objetivo de esta tesis: profundizar en la unidad de la naturaleza de esta segunda clase de poesía, que he llamado verdadera. Demostrar que esa unidad no sólo es posible, sino necesaria, y determinar cuál es su naturaleza. En breve, indagar por la clase de virtud que puede producir la contemplación racional de la naturaleza de las acciones humanas. Cuál es el heroísmo que puede admirar la parte racional del alma.

### 2.3.3 – *La unidad de la lección de la poesía*

La idea de una unidad en la *lección* de la poesía suscitará, estoy seguro, muchísimas objeciones. ¿Cómo puede ser que haya un mismo significado debajo de las variadísimas obras poéticas de variadísimas épocas y culturas? Soslayar sus diferencias específicas para resaltar sus elementos comunes alcanzaría conclusiones de tal generalidad y abstracción, que rayarían en la insignificancia. Y sobre todo, estamos habituados a pensar que la poesía es una expresión *subjetiva*, queriendo decir por esto que en la mayoría de los casos no es sensato siquiera exigir correspondencia alguna entre el poema y el mundo. *Cada cabeza es un mundo*. Cada poeta es un mundo, desfragmentado e incommunicable. En otras palabras, estamos habituados a pensar que la poesía es un ejercicio de *creación*, y que el poema vale por su originalidad - y en ese caso, aludir a una unidad de su sentido, trascendente a sus apariciones particulares, equivale a desposeerla de sus más elevadas virtudes. La explicación cabal de lo que pretendo decir la lograré sólo con el desarrollo de los siguientes capítulos. Por el momento, creo que buena parte de las objeciones pueden mitigarse alcanzando un poco más de claridad con respecto a lo que quiero decir por ‘unidad’ y, sobre todo, a lo que quiero decir por ‘lección’.

La tradición filosófica le ha dedicado mucho pensamiento al problema del llamado *pleito entre la poesía y la filosofía*. Mínimamente, el problema es el de indagar quién de las dos es mejor educadora para el alma. Quizá la exposición más célebre del problema sea la que hizo Platón en la *República*, y el argumento de Sócrates (se lo tomara o no en serio Platón) uno de los más perdurables: la poesía es una forma inferior de educación, porque le habla a la parte irracional del alma. Ahora, si bien es perfectamente cierto que éste es uno de los poderes más eminentes de la poesía – y he hablado ya más arriba sobre sus inestimables alcances -, creo que no le es inherente a la poesía en tanto tal. Reside en ella también la posibilidad alternativa: hablarle a la razón.

Pero, ¿qué significan una y otra cosa? ¿Hablarle a la parte racional o a la parte irracional del alma? ¿Qué significa, en los términos platónicos, hablarle a la razón, a *thymos* o *epithymia*? Creo que para entenderlo no es necesario aceptar o rechazar la anatomía platónica del alma, ni profundizar en la exposición de alguna otra manera de interpretar la constitución del hombre. Basta con reconocer dos movimientos elementales: la poesía tiene la posibilidad de hacernos aceptar una valoración o una opinión sin que nos percatemos de ello, sin que deliberemos sobre su validez o

consistencia, y también tiene la posibilidad de hacernos percibir la dificultad y ambigüedad de aceptar o rechazar una valoración, fomentando así el trabajo del intelecto. Propiciar que el intelecto reconozca la diferencia en la semejanza y la semejanza en la diferencia. Es decir, inculcar valoraciones a la manera de principios inalterables es lo propio de una poesía que le habla a lo irracional. Busca detener el movimiento de la razón mediante una convicción. Por el contrario, una poesía que le hable a la razón debe de propiciar su movimiento, la continua comparación de perspectivas, la incesante distinción de matices e inflexiones. Debe de ejercitar la facultad de percibir simultáneamente las reglas y las excepciones.

### ***2.3.4 – Amplitud de perspectiva***

Antes dije que uno de los movimientos esenciales de la *mimesis* era la selección. Elegir qué imitar y qué descartar. Qué mostrar y qué ocultar. Este movimiento está relacionado cercanamente con lo que he tratado de describir en los párrafos anteriores. Lo que quiero decir es que las dos posibilidades antes mencionadas pueden cifrarse en términos de lo que el poeta muestra y lo que oculta. Puedo adelantar por el momento esto: los métodos de la poesía instrumental consisten en obnubilar al espectador, en estrechar sus perspectivas para producir efectos. Lograr que su vista se enfoque en un solo objeto (en un solo personaje, o en una sola perspectiva, o en una sola acción, etc.) premeditado arteralmente, y desdibujar todos los que hay a su alrededor. Desdibujar a conveniencia su articulación y dependencia con todo lo que le rodea. El espectador que sólo vea al valiente sometiendo a los asaltantes del camión, simpatizando con el bando de los asaltados, quedará convencido de que se ha hecho justicia; el espectador que sólo tenga presente el sufrimiento y la carestía de los asaltantes, difícilmente simpatizará con el hombre mucho más afortunado que los golpea y desarma. Más de un relato – cuento, novela, película – nos ha hecho simpatizar con el criminal y detestar a la autoridad. La poesía verdadera no pretende hacernos admirar irreflexivamente el valor del asaltado, ni compadecernos del sufrimiento de los asaltantes: busca hacernos comprender en la medida de lo posible ambas perspectivas, percibir la parcialidad de cada una, y entender que cualquier juicio será siempre problemático porque la verdad está en ambos lados. Es decir, la poesía verdadera busca que se haga la consideración simultánea de tantos elementos como sea pertinente y posible, y su objetivo fundamental debe de ser la ampliación de la perspectiva del espectador. Permitir que su espectador vea más allá de

lo que ve el testigo en la vida real. Hacerle capaz de tener en consideración todos los elementos que la acción oculta. Como dije antes, la poesía debe de ser capaz de superar a la experiencia real.

### 2.3.5 – *La mimesis y su antídoto*

En este punto se pone de manifiesto con mayor claridad en qué consiste la posibilidad de que la que he llamado poesía verdadera sea capaz de impartir una educación superior a la de la poesía instrumental. O, mejor dicho, la posibilidad de que sólo la poesía verdadera sea capaz de impartir una educación real – es decir, una educación que nos vuelva capaces de deliberar y juzgar cada situación particular, en lugar de pertrecharnos con valoraciones generales prefabricadas para tomar nuestras posturas irreflexivamente. Para decirlo en breve, la poesía verdadera, paradójicamente, debe liberarnos de los influjos de la *mimesis*.

Ésta idea no representa problemas en su sentido más superficial. Ejercitar el trabajo del intelecto para valorar cada acción humana buscando la consideración más comprensiva posible de todos los elementos que la constituyen, nos volverá más resistentes a las imágenes construidas artificiosamente con la finalidad de convencernos de una perspectiva sin antes reflexionar acerca de su validez. El célebre antídoto del que habla Sócrates en la *República*, que nos protege contra el encantamiento de los poetas impidiendo que tomemos la imagen por el ser. Por el antídoto se refería a una capacidad intelectual o a un hábito de reflexión que vuelve más difícil dejar paso a la mentira en el alma – no hay misterio en esto: el que reflexiona más, se engaña más difícilmente. Pero lo que quiero decir debe de entenderse en un sentido mucho más amplio.

Antes, sugerí una analogía entre la mimesis que hacen los poetas al representar una acción mediante su arte, y alguna especie de mimesis inmediata que obra el intelecto al asimilar las acciones que percibe a su alrededor. Lo dije para explicar de qué manera la contemplación de acciones funge como una educación moral natural, propiciando la imitación de modelos. Expliqué de qué manera esta educación es irreflexiva, es decir, de qué manera la admiración puede suscitar convicciones irracionales que surgen y se afianzan visceralmente, a través de una simplificación sustancial de lo contemplado. Es en esta simplificación que reside la analogía entre ambas clases de mimesis: así como el poeta instrumental oculta buena parte de lo imitado para mostrar sólo lo conveniente para transmitir una convicción, la admiración

visceral nubla también la mayor parte de lo contemplado para atribuirle un significado preciso y atribuirle un valor. Es decir, por naturaleza el intelecto percibe narrativamente lo que no es narrativo por sí mismo. Simplifica lo que es infinitamente complejo. Interpreta como expresivo lo que no es expresivo – racionaliza lo que no es racional.

Dicho de otro modo, las imágenes no residen únicamente en la poesía. Si entendemos por imagen todo aquello que nos apela de una manera no argumentativa, el intelecto realiza la mayor parte de sus operaciones convirtiendo su entorno en imágenes.

Es también en este sentido que debe de entenderse la idea de liberarse del influjo de la mimesis. Mediante la representación artificial de acciones, la poesía puede ampliar la perspectiva con la que consideramos y juzgamos las acciones reales, propias y ajenas. Ejercita nuestra capacidad de tener en consideración tantos elementos como sea posible y pertinente al valorar una acción o un evento. Nos protege de recibir valoraciones y opiniones de las que no podemos dar razón, y que se infiltran desapercibidas en nuestras almas. Y el desarrollo de esta facultad intelectual, como trataré de demostrar, fomenta el desarrollo de una virtud práctica: la *phronesis*.

Ahora bien, aquí puede gestarse una nueva objeción. Si el principal recurso de la poesía instrumental consiste en estrechar la perspectiva del espectador – de la misma forma en que nuestras impresiones de las acciones y eventos que nos rodean son limitadas -, ¿de qué manera la poesía verdadera puede superar este problema? Por amplio que sea el panorama presentado por una obra poética, siempre será al mismo tiempo limitado con respecto a su objeto de imitación. Ninguna obra poética puede abarcar todos los movimientos, elementos, perspectivas y sentidos de una acción. Tampoco puede rastrear su principio ni su final: sus causas se extienden infinitamente hacia el pasado, y sus consecuencias infinitamente hacia el futuro. El objeto de la imitación es ilimitado, mientras que la imagen es siempre limitada. Por ende, no hay manera de que una obra poética nos libere de la limitación de nuestras impresiones, ni, por ende, de la relativa irracionalidad de nuestros juicios y opiniones. La defensa contra el influjo de la mimesis, por ende, siempre es parcial. La imagen poética, por amplia que sea, siempre es a final de cuentas imagen.

Esto es completamente cierto. Sin embargo, más que una objeción, esta consideración sirve como una premisa para determinar la naturaleza de la capacidad educativa de la poesía. Es evidente que nuestra capacidad de valoración está determinada por los límites de nuestras impresiones y experiencias, y que éstas son necesariamente finitas. Es verdad que la poesía puede imitar retóricamente la limitación

de una perspectiva para transmitir una opinión o valoración. He sugerido que hay cierta clase de poesía que utiliza sus imágenes para mostrar la variedad de facetas y elementos que escapan a la experiencia y que dificultan o imposibilitan la aceptación o el rechazo total de una valoración. Parece haber un problema en el hecho de que incluso la poesía que trata de ampliar la perspectiva con la que se valora una acción, es necesariamente limitada. No es realmente un problema: por amplitud de perspectiva no debe de entenderse la inclusión indiscriminada de los infinitos elementos erráticos que rodean a las acciones, sino sólo la inclusión de los elementos pertinentes para su mejor comprensión. A final de cuentas, las prescripciones aristotélicas sobre depuración y unidad siguen siendo verdaderas. La finalidad de esta clase de poesía no es en realidad darnos un acceso imposible a la totalidad de las acciones – su pretensión no es la de darnos conocimiento de lo infinito. Es una mucho más modesta, pero completamente alcanzable: debe de hacernos conscientes de que los objetos de nuestras valoraciones son de una extensión infinita, y que lo infinito es incognoscible. Debe de permitirnos ver que la realidad es de una complejidad infinitamente superior a los alcances de nuestro intelecto, y que todo intento de traerla al lenguaje y ponerla a la disposición de la razón implica reducirla y falsearla sin remedio. Que la verdadera naturaleza del mundo se evade de todos los intentos por representarla. La poesía verdadera debe de ser capaz de hacerle ver al hombre que toda imagen es esencialmente falsa, es decir, una perspectiva limitada acerca de la totalidad de lo imitado. Su finalidad más elevada es la de volver al hombre consciente de su esencial e inevitable ignorancia, de que la incertidumbre es la condición natural de sus acciones.

La lección de la poesía verdadera es la de nuestra finitud. Es una lección de humildad. La contemplación de la naturaleza de la acción humana revela la condición trágica de la articulación entre la voluntad y el mundo.

### 3.- Jornalero del hombre más pobre

“Wether ‘tis nobler in the mind to suffer  
The slings and arrows of outrageous fortune,  
Or to take arms against a sea of troubles,  
And by opposing end them?”

William Shakespeare, *Hamlet*, III.1

#### 3.1 La edad heroica

Cada vez que leo la *Ilíada* siento la interpelación, casi el reproche, de la sibilina voz del mundo en el que cientos de reyes aqueos navegaron a Troya arriesgándolo todo, ese mundo que casi ya no existe. Es algo parecido a la nostalgia, una sensación nítida de todo lo que se ha perdido. No me refiero a los trípodes de oro, a las ínclitas armas, a las cóncavas naves, a las murallas derrotadas – por siglos el afán de arqueólogos y saqueadores – sino a las fuerzas invisibles que pusieron todo aquello en movimiento. Pues la primera perplejidad del lector contemporáneo al enredarse en estos raros versos acerca de reyes y príncipes que arriesgan sus vidas, suele ser ¿para qué? ¿Qué perseguían tantos magnates tan lejos del resguardo maternal de sus palacios?

La respuesta moderna es bastante sencilla, y ya la tenemos preparada: fueron a la guerra para hacerse de riquezas. Y no es falsa: todo el poema está atravesado por descripciones de hermosas copas, caballos y armas; lo primero que hace un guerrero después de matar a otro es expoliarlo; el camino hacia Troya se encontró con frecuentes desviaciones para saquear innecesariamente a otros pueblos; y sobre todo, el argumento principal del poema comienza con una disputa acerca de la repartición de un botín. Sí, esos viejos reyes querían amasar riquezas. Pero no es sólo eso, no recorrieron cientos de kilómetros sobre el ponto para juntar lo que ya tenían en abundancia, soportando diez años de doloroso sitio. De haber sido así, creo que Homero no hubiera escrito la *Ilíada*. La historia es un tanto más complicada, o mejor un tanto más profunda.

Una tradición relata que todos estos reyes navegaron hasta Troya para honrar un pacto hecho con Tindáreo, padre de Helena. Consistía en que todos los pretendientes de Helena quedaban obligados a asistir al hombre que ella tomara por esposo, fuera quien fuera, en caso de que alguien quisiera disputársela ilegítimamente<sup>7</sup>. Si esto es verdad, no

---

<sup>7</sup> Las fuentes son tres: la *Biblioteca* de Apolodoro, las *Fábulas* de Higino, y las *Eeas* de Hesíodo. El número de los pretendientes varía en cada una (Higino tiene la lista más larga, Hesíodo la más corta), pero algunos cuantos nombres se repiten en las tres listas – los más relevantes quizá sean los de Odiseo,

sólo Menelao y Paris navegaron a Troya arrastrados por el invicto caudal de Eros, sino todos los demás reyes que hicieron entonces aquel infructífero pacto, sometidos por una pasión más fuerte que ellos mismos. Aquella pasión no era amasar riquezas, sino poseer la belleza de Helena, aunque el costo fuera la vida.

Cómo ha oscurecido el tiempo estas cosas. Del sentido profundo de la *Ilíada* de Homero no nos separa la ignorancia de su idioma, sino la extrañeza fundamental de semejantes pasiones. Lo advierto, porque sólo concibiendo pasiones por las que vale la pena morir podríamos entender en su sentido más profundo el afán de gloria, y por consiguiente la naturaleza del heroísmo – la elección del camino más penoso: rendir el máximo homenaje a *to kalón*. Si no hacemos un esfuerzo por ver dentro de ellas, nunca entenderemos ni lo uno ni lo otro. Y es especialmente difícil porque estas pasiones no tienen un equivalente claro en nuestro mundo. Lo que hoy llamamos afán de gloria (en deportistas, empresarios, artistas, intelectuales o en quién sea), es apenas una imitación pálida del arrojo de esos guerreros de antaño: ni el deportista ni el intelectual se juegan la vida. Tampoco guarda muchas semejanzas con el rey guerrero el soldado de un ejército moderno, que trabaja asalariado y que combate guerras cuyo sentido difícilmente alcanza a vislumbrar. Arriesgar la vida hoy suele valer solamente como una manera de ganársela. Vivimos bajo una distinta administración del peligro y del sufrimiento, y a una vida exenta de ambos la llamamos una vida feliz. En sentido estricto, no hay nada que ‘valga la pena’. La vida perfecta sería claramente la que acumulara todos los placeres posibles, y se evadiera de todos los sufrimientos.

La idea es que hemos cambiado. Claro que no es necesaria demasiada reflexión para darse cuenta de que no vivimos nuestras vidas como los personajes de Homero, pero es importante precisar en qué radica la diferencia fundamental, qué tan honda es. Si es verdad lo que dije en el párrafo anterior, parece evidente que el cambio consiste en algo así como habernos vuelto más mezquinos en nuestra manera de desear, y por consiguiente más cobardes. Pero creo que no es tan obvio. ¿Más cobardes que quiénes? ¿Más cobardes que los personajes de Homero, o que los hombres de hace dos mil setecientos años? El propio Homero nos recuerda con frecuencia que sus espectadores (tanto los del siglo XXI como los del VII a.C.) *ya no* somos como sus héroes. Nos repite a cada oportunidad que éste o aquel héroe hizo algo que no podrían igualar cinco o seis hombres *como son ahora*. Pero también Néstor, el nexo de sus personajes con el pasado,

---

Menelao, Idomeneo, Patroclo, Antíloco Nestórida, Diómedes, los dos Ayantes, Teucro, y Filoctetes. En ninguna de las listas figuran ni Agamemnon ni Aquiles.

les habla a los demás aqueos sobre los héroes de antaño, muy superiores en fuerza y valentía. La sangre adelgaza irremediablemente, diríamos. La historia es siempre un proceso de corrupción, y la edad heroica es algo que siempre está en el pasado, para siempre ida. Pero creo que esto no es del todo cierto. A lo que parece, la edad heroica – como el Paraíso - sí está siempre en el pasado, perdida por siempre, como alguna especie de altísimo modelo permanente para juzgar nuestros modos y costumbres. Pero es una ilusión: lo descubrimos al tratar de localizar esa edad en algún año específico de la historia. Todos los años de la historia miran hacia el pasado en busca de su edad heroica. Pero no está realmente ni en el pasado ni en ningún instante del tiempo, sino en la *mímesis*. Esa mentada inferioridad de los hombres contemporáneos (del tiempo que sea) no se revela al comparárseles realmente con hombres del pasado, sino con *mímesis* de hombres, con héroes – ya sea la *mímesis* del poema, la *mímesis* de la anécdota, como la de Néstor, o la *mímesis* generosa de la memoria. No hay garantía de que los hombres reales que esa *mímesis* pretende retratar fueran realmente como se les retrata: sólo nos queda la imagen. Y sólo importa la imagen. Homero no parece querer decirnos que eran mejores los hombres de sus tiempos, ni los que pelearon en Troya cinco siglos atrás, ni los de ningún tiempo. Los sucesos que nos describe suceden al margen del tiempo. Aquiles y Odiseo, los de Homero, no son esos dos hombres de carne y hueso que quizá existieron en este año o en aquél, que tal vez vivieron en este reino o en ese otro, que podían o no haber sido *homo sapiens sapiens*. Aquiles y Odiseo, los de Homero, son *héroes*, y no hombres. No viven sobre esta tierra, en un tiempo con principio y con final. Viven en las palabras, y perduran mientras perdura eso que representan, eso de lo que son *mímesis*. Un carácter, una acción, una virtud, un vicio. Un destino particular, un destino colectivo. Un alma, en su conjunto. O una especie de alma que les habla a todas las demás a la manera de un paradigma. Perduran mientras perdura eso que imitan, y también mientras perdura la necesidad de que eso sea imitado.

Aquella sensación que me inspira la *Ilíada*, esa nostalgia de la que hablé en un principio, bien puede ser entonces algo común a todas las épocas, y no sólo a este siglo ni sólo a la Edad Moderna. Una constante, presente siempre que consideremos a los héroes de Homero. O a los héroes en general – ya nos había dicho Aristóteles que la epopeya, así como la tragedia, es *mímesis* de hombres mejores que nosotros mismos, hoy como hace dos mil quinientos años. Hombres que pueden suscitar en nosotros un fulgurante sentimiento de admiración.

Dije en mi introducción que no es del todo preciso denominar la poesía de Homero como *poesía heroica*, pues su narración parece perseguir fines más elevados que despertar la admiración irreflexiva de sus espectadores. Pero, por otro lado, el heroísmo y la admiración son elementos cruciales de su poesía. Sin embargo, el espectáculo evidente del heroísmo que Homero produce no está realmente dirigido hacia nosotros. Sucede por completo dentro del poema: nosotros somos al mismo tiempo espectadores del héroe y de *sus* espectadores. Homero no quiere despertar nuestra admiración por Aquiles, sino mostrarnos algo acerca de la naturaleza del heroísmo. Como si nos diera un lugar privilegiado detrás de un escenario, desde el que pudiéramos ver simultáneamente cómo se realiza el espectáculo y cómo reacciona ante él su audiencia.

Pero no podremos ver lo que hay detrás de la superficie del heroísmo, si ni siquiera comprendemos esa superficie. Es decir, no podemos hacer una lectura seria de la *Iliada* si no entendemos la distancia que nos separa de su pasión fundamental: el culto al heroísmo, el culto a Aquiles.

### **3.2 - El heroísmo de Aquiles**

Hay muchas cosas que los lectores modernos estamos obligados a pasar por alto antes de empezar a percibir el heroísmo de Aquiles. Su ferocidad, dentro y fuera de la batalla, puede parecernos más bien propia de un criminal que de un héroe. No nos parece claramente heroico el hábito de la matanza. Tampoco nos parece encomiable la insubordinación ante un líder, si la causa es la repartición de un botín saqueado. Condenaríamos como un acto de egoísmo y de cobardía abandonar la guerra a causa de un orgullo herido – ningún héroe es héroe, diríamos, si carece de compromiso político. Panorámicamente, estas cosas y otras varias nos muestran a un hombre difícilmente admirable.

Estas objeciones sintetizan en buena medida el abismo que media entre nuestro mundo y aquél sobre el que Homero escribió. Para los contemporáneos de Aquiles, quienes le vieron combatir y combatieron a su lado, su grandeza y su heroísmo son absolutamente incuestionables. Y digo sus “contemporáneos”, porque esto es cierto tanto de sus aliados argivos como de sus enemigos teucros. Ambos son igualmente tocados por la grandeza de Aquiles. Y tal vez esto sea lo que nosotros encontremos más chocante. Hay algo ciertamente incómodo en la idea de admirar al prócer del bando

contrario. Eso, porque difícilmente podemos ignorar que el motor de sus acciones es una idea que consideramos errónea, injusta o perversa. Diríamos que todas las virtudes morales o intelectuales de las que esté provisto – bien puede ser brillante o valientísimo –, están subordinadas a esa idea cardinal y errada y, por ende, carecen de valor. Difícilmente podemos admirar la valentía del hombre que lo arriesga todo para defender lo que consideramos lo más injusto.

Si esto es verdad, nos revela de nuevo que el compromiso político es un elemento esencial en lo que hoy acostumbramos llamar un héroe. El valor de la causa es determinante en cualquier apreciación que hagamos del heroísmo. Más aún: no podemos abstraer el heroísmo de *una causa*. Como si se implicaran mutuamente. No puede haber un héroe si no hay detrás de él una causa admirable, si no realiza sus proezas en su intento de preservar lo justo, lo bueno, lo verdadero. Pero, entonces, ¿por qué podían admirar los troyanos el heroísmo de Aquiles? Precisamente porque la Guerra de Troya no tenía *una causa*. No se combatió persiguiendo en abstracto la libertad, la igualdad o cualquier otra suerte de bonanza política. Tampoco se peleó defendiendo uno u otro credo. No tuvo un principio ideológico que la ordenara. No tuvo slogans, próceres, consignas. Nada, además del destino, enemista a Héctor con Aquiles.

Sin embargo, no parece que esta condición actúe en detrimento de la experiencia del heroísmo. Por el contrario, es precisamente la transparencia ideológica de la guerra de Troya la que puede dejarnos ver con mayor nitidez la grandeza de Aquiles. Esa grandeza previa a las causas y a las consignas, la que es autoevidente y que no necesita justificaciones teóricas. Es una cuestión casi tautológica, o casi circular: la prueba fehaciente de la grandeza de Aquiles es la admiración que le prodigaron y el culto que le rindieron todos los griegos que vivieron en sus años. Éste es el principio de su grandeza natural. No les persuadió de su sabiduría o de su justicia, sino de algo mucho más elemental. Es un tipo de grandeza que no parece dejar lugar para la charlatanería y el engaño del discurso político, pues no se manifiesta en el discurso sino en la acción. La acción no miente. Los ostentosos despliegues de valentía y de fuerza que Aquiles realizó cada día del sitio de Troya irradiaban una luz propia, innegable, que todo mundo podía ver tan claro como el deslumbrante sol.

Ahora bien, esta percepción inmediata y visceral que tenían los griegos de la grandeza de Aquiles, se corresponde perfectamente con la disposición natural del alma del Périda. El altercado con Agamemnon, al principio del poema, nos deja ver que el motor principal de Aquiles es el honor. Un alma de plata, en términos de la psicología

de la *República* – un alma de aspiraciones políticas, en términos de la *Ética Nicomaquea*. No son elevados ideales de justicia los que motivan sus acciones, sino algo mucho más sencillo: el deseo de ser admirado. Aquiles actuó con una valentía sobrehumana, porque quería ser visto actuar con una valentía sobrehumana: porque quería ser honrado y admirado como un valiente hijo de dios. Ésa es la razón de su presencia en la guerra de Troya. Quería ser visto afrontar enteramente los peligros mortales que hacían flaquear a Diómedes o a Ajax, de manera que los nombres de Diómedes y Ajax fueran apenas menciones secundarias en el fulgurante espectáculo de su acción, que eclipsa con su luz preclara las ásperas faltas mencionadas antes – su cruel ferocidad, su soberbia, su egoísmo. Es la fastuosa magnitud visible de sus acciones valientes la que capta la atención de su *auditorio*, opacando en buena medida su contenido, su sentido. Y es ésta en realidad la sustancia de su heroísmo, su alma viviente: puede alcanzarse esa grandeza dramática sin una causa, pero no sin ostento visible. Nadie alcanza la estatura espléndida del héroe, el carácter magnífico de sus gestos y palabras, sin tener el celo puesto en ser visto y admirado – independientemente de la mayor o menor sinceridad de su compromiso. El deseo de admiración es más fundamental al heroísmo que las causas. Se puede ser heroico sin una causa, pero no sin un alma de plata. Y por el contrario: puede adquirirse cierta elevación moral indiscutible mediante el simple apego a una causa justa, pero el heroísmo existe sólo bajo la condición de ser atestiguado y fogosamente admirado, y la admiración sólo se inflama en la presencia de lo grande y ostentoso. El héroe quiere hacer un poema de sí mismo. El heroísmo es la máxima posibilidad de un alma de plata.

La Guerra de Troya fue una guerra de almas de plata. Eso es lo que perdemos de perspectiva al pensar que su motivo fue la adquisición de riquezas, o al preguntar por su *causa*, por sus ideas motoras. Y una guerra de almas de plata es el lugar idóneo para el surgimiento del heroísmo en su sentido más puro. Homero hace esto visible, a través de la *mímesis* de la emoción fundamental de las almas de plata: *aidoos*, la vergüenza.

### **3.2.1 - Aidoos**

Los caudillos en la guerra de Troya – eminentemente, Agamemnon y Héctor – tienen dos recursos muy eficaces para azuzar la valentía de sus hombres. El primero es el que utilizan para hablar con el pueblo, hombres sin cara y sin nombre, muy alejados de la prole de Zeus, que fueron a la guerra por la promesa de una generosa recompensa, o

por órdenes directas de sus reyes. Ese recurso es la amenaza. Más de una vez escuchamos a cada caudillo decir a sus hombres que aquél que sea sorprendido huyendo de la batalla, será alcanzado por una lanza de su propio bando y su cadáver será entregado a los perros y a los buitres. Dicho esto, las más mezquinas almas de esa guerra corren al frente del altercado porque no tienen opción. Oscilan entre dos peligros y eligen el más incierto. De existir sólo el peligro de morir por las armas enemigas, muchos se habrían refugiado en las cóncavas naves, sin pensar ya en las riquezas y sin temer el vituperio de sus compañeros.

El otro recurso está reservado para las almas superiores, y es más eficaz tanto más elevado es cada héroe. Ese recurso es la evocación de la vergüenza. Recordamos a Agamemnon recorriendo las filas de sus hombres en el tercer canto, reprochando de cobardía a los que parecen menos ávidos de ir al combate. O a Héctor haciendo lo propio con sus hombres en los momentos más difíciles – e incluso el mismo reproche dirigido a Héctor, en labios de Sarpedón. La expresión más elocuente de este principio aparece primero en voz de Agamemnon, en la quinta rapsodia, y posteriormente se repite en voz de Ajax en la décimo quinta, exhortando el valor de los argivos en el crucial encuentro bajo las naves:

“Oh amigos, sed hombres y poneos vergüenza en el alma,  
y unos a otros avergonzaos en las fuertes batallas.  
De los hombres con vergüenza, más que matados hay salvos;  
de los que huyen, ni la gloria ni valor alguno se alzan.”<sup>8</sup>

Con semejante llamado, basta para darnos cuenta de que el *aidos* homérico guarda pocas semejanzas con lo que nosotros llamamos “vergüenza” – nuestra vergüenza nunca es un mal peor que la muerte. Pero quizá esas pocas semejanzas sean suficientes para comprender lo que es en principio, y luego levantar la mirada para distinguir sus alcances en la vida de los héroes.

¿Cuándo sentimos vergüenza? ¿Sentimos vergüenza cuando fracasamos? En parte, pero no precisamente. Existen fracasos orgullosos y triunfos vergonzosos. El fracaso puede ser, digamos, un contratiempo logístico: la vergüenza debe de corresponderse con algo más propio de la disposición interna del que actúa. Creo que la vergüenza es exclusiva del momento en que se pone de manifiesto algún repliegue

---

<sup>8</sup> Homero, *Ilíada*, XV, vv. 561-564

nocivo de nuestras almas. Y al hablar de *ponerse de manifiesto* se habla necesariamente de testigos: es un sentimiento exclusivamente político. No hay vergüenza en solitario más que por analogía, al pensar en nosotros mismos como otros. Al juzgarnos a la luz de lo que los demás pensarían de nosotros. La vergüenza sucede cuando nuestras acciones le demuestran a otros algo que hubiéramos preferido dejar oculto. Más aún: cuando nuestras acciones demuestran no estar al nivel de la imagen que pretendemos proyectar y la demeritan. Cuando nuestras acciones no le hacen justicia a nuestras palabras, y dejan entrever un deseo mezquino, una pasión reprobable. Decimos como un insulto que alguien *no tiene vergüenza*, que es un *sinvergüenza* – el sinvergüenza no considera que haya algo que esté por debajo de sí mismo. Los hombres a los que Agamemnon amenaza, los millares de guerreros anónimos que fueron a Troya siguiendo a los héroes, son sinvergüenzas en el sentido más estricto. No les importa vivir en la ignominia. Agamemnon lo sabe, y por eso reserva la evocación de la vergüenza para los héroes más elevados: hombres que prefieren morir y dejar un noble recuerdo, que vivir con el oprobio y morir tal vez años más tarde, pero de manera definitiva e inapelable.

Por un lado, la vergüenza es la misma siempre, no la transforma el paso de los siglos. Yo sentí vergüenza en la primaria, ante la perspectiva de rehuir a una pelea ante los ojos de todos. Y peleé. Todavía el temor de la vergüenza es el motor de muchas de mis acciones. Pero creo que nunca he sentido una vergüenza que me haría enfrentarme a la muerte, y no me vienen a la mente casos semejantes de otras personas. Es casi un consenso general que la muerte es el peor de todos los males, y que la vergüenza es un mal pasajero y que tiene remedio. Pero, sobre todo, la vida moderna parece estar dispuesta de tal manera que la mayoría de nosotros nunca tenga que hacer esa elección. Pagamos impuestos para que haya asalariados que peleen nuestras guerras o resuelvan nuestras disputas privadas.

Con esto podemos valorar la superioridad de *aidoos* con respecto a la tibia vergüenza de la que solemos hablar. No debemos de caer en el error – como lo advertí en la introducción de este capítulo – de decir que eso se debe a algún proceso histórico de decadencia, como decir que *antes* la vergüenza era un mal peor que la muerte, y que *ahora* está como diluida, y es un trago cuya tibia amargura debemos de aprender a soportar. *Antes* existían también los sinvergüenzas, ese pueblo innumerable al que Agamemnon exhorta con amenazas de muerte, el peor de todos *sus* males. Y así como hubo sinvergüenzas hace tres mil años, hoy podemos reconocer en el *aidoos* heroico una posibilidad permanente, aunque difícil y remota, en nuestras propias vidas. En el

sentimiento de la vergüenza se sustenta la auto-exhortación al valor, hoy como en los tiempos de Homero.

### 3.2.2 – *Andreia*

La relación entre *aidoos* y *andreia* es evidente y simple, en un nivel superficial: la vergüenza es el temor de caer en la infamia ante los ojos de los demás. La situación y la naturaleza de los testigos determina también la especie de la infamia, pero la *Ilíada* trata con la vergüenza más universal y más entrañable (la más fundamental, la más *vergonzosa*, estrictamente hablando): el temor de pasar por un cobarde. Pero decirlo así, decir que la vergüenza nos obliga a hacer algo o a dejar de hacer algo por el temor de pasar por cobardes, sugiere que pasar por cobardes y ser cobardes sean dos cosas distintas. Una, concerniente al cuidado de la imagen de nosotros mismos que proyectamos a los demás, y otra concerniente a la salud de nuestras almas. Y en ese caso, *aidoos* no sería el temor de la cobardía, sino el temor de la imagen de la cobardía. En ese caso, habría que suponer a dos clases de valientes: el que es valiente por vergüenza, y el que es valiente “en verdad”. En teoría, el verdadero valiente no se preocupa por la vergüenza, ni necesita de la retórica de Agamemnon para ir a la batalla. El verdadero valiente lo es aún en solitario, y es él mismo juez y testigo de sus acciones. El *aidoménoon androon* (el “hombre con vergüenza” del que hablan Ajax y Agamemnon) es alguien que necesita de la presencia de testigos para que su valor despierte. Es el hombre que, en solitario, podría incurrir en la mayor pusilanimidad. Pero, extrañamente, no es un cobarde. El verdadero cobarde es, de manera paradójica, el que no le teme a la infamia de pasar por un cobarde. No importa cuántos testigos haya, el verdadero cobarde huirá igual. Por eso necesita que Agamemnon o Héctor le prohíban huir, so pena de una muerte segura, mientras que el héroe al que Agamemnon amenaza con la vergüenza *actuará* como un valiente, aún si en su interior está aterrado.

*Actuará*, casi como si el valor fuera un espectáculo que tiene que representarse. Pero, ¿hay manera de distinguir al valiente por vergüenza del valiente “en verdad”, al *actor del original*? Realmente no: sus acciones visibles son exactamente iguales. ¿Hay entonces alguna diferencia entre ambos? ¿Qué es un valiente? Diríamos quizá que es alguien que no teme. O mejor dicho, alguien que puede enfrentarse al peligro a pesar de su temor. Pero, ¿no enfrentan el peligro a pesar de su temor esos hombres a los que Agamemnon amenaza con su lanza? Hay que acotar más su significado, entonces: el

valiente es aquél que es capaz de enfrentarse al peligro temido, cuando tiene la alternativa de no hacerlo. Cuando su acción es libre. Esta definición implica al menos que no es valiente el que se arriesga para salvar la propia vida. Es un sofisma decir que alguien es valiente cuando se arriesga para preservarse de otro peligro. No es valentía la que arroja al cazador sobre la presa de la que va a alimentarse. Su elección no es libre: existe la posibilidad de morir en fauces de la bestia o la certeza de morir de hambre. Entre dos peligros, elige el más incierto, al igual que los soldados amenazados. La acción valerosa debe de ser libre – debe de existir una verdadera alternativa. Y una verdadera alternativa significa que el peligro y el dolor puedan ser completamente evitados. Y la alternativa verdadera en grado sumo es aquella que no implica otra consecuencia además de ser visto actuar cobardemente. O saber, en el fuero interno de cada quién, que se actuó cobardemente.

En ese caso, no hay diferencia entre el valiente por vergüenza y el valiente en verdad. El “valiente en verdad” es valiente porque siente vergüenza de la cobardía. Aún si esa vergüenza la siente en privado – vergüenza ante sí mismo. Pero puede verse que la vergüenza que uno siente ante sí mismo es, como dije antes, una especie de reflejo de la vergüenza que se siente ante los demás. Sólo puede surgir ante la perspectiva de la comparación con otros hombres. Ante la perspectiva de ser vistos y juzgados. Es improbable que un hombre que viviera en solitario su vida entera, desarrollara algún sentimiento de vergüenza. La vergüenza no puede suscitarse en privado, en la interioridad de un individuo apartado de otros individuos – porque en solitario no puede concebirse tal cosa como ‘la imagen’ de uno mismo, la ‘fama’ de uno mismo.

El valor y la vergüenza se implican mutuamente: si la vergüenza es un sentimiento exclusivamente político, el valor lo es también por necesidad. No hay valor que no esté enraizado en la vergüenza, no hay vergüenza que no exhorte al valor. Por la vergüenza, el valiente sabe que su honor le exige ciertos sacrificios, y que es imposible sustraerse a ellos. Que su vida no la vive sólo adentro, en sus pensamientos y en sus emociones.

El valor se forma en comunidad y encuentra sus fines también en comunidad. Así funciona el mundo de los héroes: “Oh amigos, sed hombres y poneos vergüenza en el alma, y unos a otros avergonzaos en las fuertes batallas.” Es una red de vergüenza recíproca la que hace valiente al conjunto de los héroes aqueos.

### 3.2.3 - *El valor y la libertad*

Los hombres a los que Agamemnon exhorta al combate mediante amenazas de muerte, no tienen elección. O la tienen, en un nivel muy elemental: se enfrentan a dos males, y eligen el menor – se enfrentan a dos peligros mortales, y eligen el más incierto. Si eso es una elección, los animales también eligen. Una elección mucho más plena, mucho más verdadera, es la que hacen los caudillos a los que Agamemnon exhorta apelando a su sentimiento de vergüenza. Agamemnon no los amenaza. No matará a Diomedes o a Teucro Telamonio si deciden correr a las naves, huir a Etolia o Salamina. Pueden hacerlo. Nadie los detendrá. Su camino está libre para alejarse de la inútil matanza y volver a la seguridad de sus palacios. La posibilidad de esa elección pende siempre sobre ellos como un desafío, y arroja una luz espléndida sobre la elección contraria, la tomada. Se quedan a combatir. Esa elección libre es realmente admirable. Y sólo por ser libre puede ser admirable. No admiramos a los que marchan al frente por temer a la lanza de Agamemnon: su elección no es realmente una elección. Tampoco admiramos movimientos naturales ni movimientos accidentales. Sólo la acción, libre y deliberada, puede ser plenamente admirada.

Sin embargo, es burda y artificiosa la distinción entre ‘lo libre’ y ‘lo determinado’. Pero, si bien los matices que median entre una y otra son escurridizos para el pensamiento abstracto, la representación mimética de las acciones puede ponerlos de manifiesto y hacer visible la compleja articulación de sus elementos. Homero es particularmente sutil al representar distintas clases de elecciones. Es decir, elecciones con distintos márgenes de libertad y determinación, de acuerdo a los cuales reflejan mayor o menor grandeza de alma y provocan mayor o menor admiración.

Dos buenos ejemplos – similarmente retratados – son los de Agénor y Héctor, en el momento en que cada uno delibera si debe de enfrentar o huir de Aquiles. (XXII, 107, 130). (XXI - 552, 570). La situación de ambas escenas es idéntica – las consideraciones que hace cada héroe en su fuero interno al ver al Périda acercarse con ánimo de combatir. Homero nos da acceso al pensamiento de cada uno – su recurso no es esencialmente distinto al ‘monólogo interno’ de los novelistas modernos, en especial por aquel sorprendente verso – “¿pero por qué me distrae con estas cosas mi alma?”<sup>9</sup> -, que se repite idéntico en ambas escenas enfatizando la comparación entre los dos héroes

---

<sup>9</sup> *Idem.* XXII, 122

y sus decisiones. Ambos reconocen el peligro inminente – reconocen que las probabilidades de sobrevivir a un combate con Aquiles son ínfimas. Ambos son invadidos por el miedo, y están conscientes de su miedo. Pero también, sobre ambos pesa la conciencia de que están siendo observados por los troyanos sobre el muro. De que sus acciones están siendo juzgadas, y que sus famas están en juego. La decisión de cada uno es la misma en cierto sentido, y en otro es distinta.

Agénor reflexiona que, de intentar huir por donde huyen los demás troyanos, el veloz Aquiles le alcanzará y le matará *como a un cobarde*. Es decir, le matará, y todos lo verán morir intentando escapar. Luego piensa en la alternativa: escapar por otro lado, en el que nadie le vea. Esta posibilidad la analiza con más cuidado y detenimiento.

“Y si yo dejo que éstos sean en turba fugados  
por el Pelida Aquileo, y con los pies, lejos del muro, a otra parte  
huyo hacia el llano de Ilo, porque me llegue  
a las fadas del Ida, y a sus matorrales penetre,  
y a la tarde, enseguida, habiéndome lavado en el río,  
refrescado del sudor, hacia Ilión regreso...”<sup>10</sup>

Finalmente, se reprende a sí mismo por estar sopesando esta posibilidad: ya no es la vergüenza de ser visto la que le detiene – es la vergüenza ante sí mismo. Pero también la posibilidad de que ni siquiera ese intento de escape le garantice sobrevivir. Llega finalmente a la última opción – quedarse, hacerle frente a Aquiles “cerca de la ciudad”<sup>11</sup>, y morir como un valiente a la vista de todos. O vencerlo, que, aunque remota, permanece como una posibilidad. En cualquier caso, su fama estaría garantizada. Ésta es la elección tomada. Y Agénor habría muerto a manos de Aquiles, si no hubiera venido Apolo en su rescate.

Es verdad decir que Agénor *decidió* – libremente – hacerle frente a Aquiles. Pero también es cierto que su decisión libre estaba determinada por el sentido del honor, por la vergüenza. El culto a la valentía es el marco estrecho dentro del cual su decisión libre se actualiza.

A la vez semejante y distinto es el caso de Héctor. En un primer momento, el Priámida quiere huir, pero le detiene la vergüenza. Los troyanos le cubrirán de oprobios. Sería mejor enfrentarse a él – y consecuentemente vencerlo, o morir como un valiente

---

<sup>10</sup> *Idem.* XXI, 556-561

<sup>11</sup> *Idem.* XXI, 567

ante los ojos de todos. Luego se representa una segunda alternativa – hacer un intento de pactar con Aquiles, devolviéndole a Helena junto con los tesoros que Alejandro tomara del palacio de Menelao. Así como Agénor profundizó más en la alternativa de huir a escondidas, Héctor sopesa con mayor detenimiento la posibilidad del pacto (Homero parece sugerirnos que, en el caso de cada uno, ésta posibilidad es análoga – el proyecto de pacto de Héctor es equivalente a huir escondiéndose). Entonces se reprende por sus propias consideraciones – se da cuenta, como Agénor, de que esta alternativa no garantiza su supervivencia - y decide actuar, en lugar de seguir deliberando sus opciones. Se enfrenta a Aquiles. Sin embargo, cuando el momento del combate se aproxima, el terror hace presa de Héctor, que se echa a correr. Tomó su decisión libremente – pero sus pasiones pudieron más que su voluntad. Se olvida en un instante de los troyanos que le veían desde los muros – se olvida de la vergüenza.

En contraposición a estas imágenes, está Alejandro, en el tercer canto del poema. Al ver a Menelao aparecer, alto y temible, entre las huestes aqueas, Alejandro retrocede y trata de ocultarse entre las filas troyanas. No es sino porque Héctor lo descubre y lo reprende, que Alejandro se ve obligado a guardar su lugar y enfrentarse a Menelao. Siente vergüenza al ser observado, pero no la siente ante sí mismo. Si Héctor no le hubiera descubierto, Alejandro hubiera escapado – como, de una u otra manera, hizo finalmente.

A través de la conversación entre Héctor y Alejandro, Homero caracteriza con mayor profundidad los matices de libertad y determinación para lograr un esbozo más preciso de la cobardía de Alejandro. El príncipe no se hace responsable de sus decisiones – lo atribuye todo a un don de los dioses.

”No me objetes los dones amables de la áurea Afrodita;  
los muy gloriosos dones de los dioses no son despreciables,  
tantos como ellos donen, y nadie a su arbitrio los toma.”<sup>12</sup>

Es verdad que Afrodita lo condujo a Helena, como recompensa por haber fallado a su favor en el juicio de la manzana – pero no es menos verdadero que fuera Alejandro, y Alejandro solo, quien decidiera raptar a Helena de casa de Menelao para llevarla a Troya.

---

<sup>12</sup> *Idem.* III, 64-66

Una de las más enigmáticas imágenes de contraposición entre la libertad y la determinación, aparece en la quinta rapsodia. Odiseo se encuentra en un dilema: ir detrás de Sarpedón, que ha resultado herido de su combate con Tlepolemo, y acabar con su vida, o atacar a un contingente de licios que avanza por el otro lado sobre las falanges aqueas. En esta ocasión, Homero no nos ofrece acceso a las deliberaciones del personaje – habla de la decisión en términos mucho más misteriosos. Dice que

“al arrogante Odiseo no le estaba asignado  
Matar con el agudo bronce al hijo valiente de Zeus;  
A la muchedumbre de licios le tornó el alma Atenea...”<sup>13</sup>

¿Cómo interpretar esto? ¿Es en realidad una decisión de Odiseo? ¿Odiseo no tomó la decisión de matar a Sarpedón porque no era su destino hacerlo, o no era su destino hacerlo porque no tomó la decisión? La imagen es críptica y breve – hay pocos elementos para desentrañarla. Quizá sea una manera en que Homero nos muestra lo que hay de arbitrario y de inexplicable en todas las decisiones. O quizá Homero haya elegido esa manera de decirlo para sugerirnos un hecho elemental: todas las decisiones humanas están enmarcadas dentro de circunstancias que no han elegido. Todas sus decisiones están enmarcadas dentro de los límites impuestos por la decisión de Zeus.

Hay también varias instancias de acciones con un margen mucho más amplio de libertad. Podemos citar como ejemplos la acción de Patroclo, que volvió al combate sin ninguna obligación y cuando el peligro del asedio bajo las naves ya había pasado. También la acción de Príamo, que arriesgó su vida para ir a reclamar el cadáver de su hijo. Lo hizo contraviniendo el consejo de toda su corte – lo hizo aunque nadie le hubiera considerado un cobarde de abstenerse.

Sin embargo, todas estas decisiones son superadas por la de Aquiles. La elección que hace Aquiles de combatir en Troya es, entre todas las demás, la más libre y la más admirable. Es el caso diametralmente opuesto de los hombres amenazados por Agamemnon, que eligen el más incierto de dos peligros. Es también superior al resto de los héroes, que eligen valientemente un peligro incierto por encima de la salvación. Aquiles sabe por cierto que morirá si permanece en Troya. No que correrá peligros mortales como todos los demás: el suyo no es peligro, sino promesa de muerte. Lo sabía antes de ir a la guerra. Puede morir o puede salvarse. Y elige morir. Mejor dicho: puede

---

<sup>13</sup> *Idem.* V, 674, 676

morir gloriosamente, o salvarse. Y elige morir. Su elección es la más libre – aún si, paradójicamente, su libertad toma la forma de la sumisión ante el destino. Y es la más admirable. Más aún si recordamos que Aquiles no participó del pacto de Tindáreo: fue el deseo gratuito de actuar con valentía lo que le llevó a Troya. Nadie le hubiera reprochado abstenerse. La elección libre de la muerte gloriosa es la más plena y más elocuente expresión del heroísmo, y es el eje de la admiración que le fue prodigada al Périda. Admiración perfecta, porque la elección fue perfectamente libre.

### 3.3 – *Los elementos de la Ilíada*

¿Cuál es el tema de la *Ilíada*? ¿Quién es su protagonista? Aunque lo parezca, no es fácil responder a estas preguntas. El tema, diríamos, nos lo sugiere el propio título: es la guerra de los griegos contra los troyanos, con el motivo del rapto de Helena perpetrado por Alejandro Priámida. Muy pronto llegaríamos a la conclusión de que esto no es verdad: ¿cómo puede ser su tema esta guerra, si al comenzar el poema la guerra lleva ya nueve años, y el décimo está transcurriendo? ¿Cómo, si la *Ilíada* termina antes de que termine la guerra? Y muy poco nos dice Homero acerca de los motivos del conflicto: sabemos escuetamente que Alejandro raptó a Helena, contraviniendo además los juramentos de hospitalidad hacia su anfitrión, Menelao Atrida. No sabemos, sino por algunos oscuros versos en el canto XXIV, que esta acción se remonta hasta aún antes, cuando Alejandro presidió el juicio de la llamada manzana de la discordia, otorgándole su favor a Afrodita. Tampoco hay una sola palabra que hable sobre el célebre caballo de madera que franqueó el paso de los óptimos de los aqueos a través de las puertas Esceas. No, el tema de la *Ilíada* no es la guerra de Troya.

Quizá la mejor guía sea la del propio Homero, que en sus primeros versos nos ha dicho sobre qué va a hablar. Su tema, aquello sobre lo que la diosa va a cantarle, es la cólera del Périda Aquiles, que miríadas de dolores causó a los aqueos y precipitó muchas almas de héroes al Hades, desde que altercara con Agamemnon Atrida – todo esto, conforme se realizaba la voluntad de Zeus. Ése es su tema, y no la guerra. Por eso, de la guerra no vemos más que un fragmento: la guerra es apenas el escenario en el que los eventos se desarrollan – si bien nada de esto habría podido suceder en la paz.

El asunto del protagonismo no se resuelve con mayor facilidad. ¿Aquiles? Ciertamente, Aquiles tiene una manera extraña de protagonizar la *Ilíada* – que no es la *Aquilea*. Aparece en el primer canto, y luego desaparece casi por completo durante los

siguientes siete, para hacer una breve aparición en el noveno – durante el episodio de la embajada – y luego volver a ocultarse hasta el décimo sexto. En otras palabras, el protagonista de la *Ilíada* está ausente durante la mayor parte del poema. Y aún cuando está presente, la narración rara vez lo sigue de cerca, y con la mayor frecuencia no sabemos qué es lo que Aquiles está pensando. Incluso Héctor aparece como un personaje más introspectivo, o al menos con una interioridad más abierta para el lector. Tampoco es alguna claridad privilegiada acerca de lo que sucede a su alrededor lo que le brinda la prestigiosa condición de protagonista, pues parece que Príamo, Héctor, Odiseo o Néstor comprenden mejor lo que está sucediendo que el ensimismado Eácida, incapaz de ver más allá de sí mismo.

Mucho menos encontraremos a un protagonista entre los demás héroes teucros o argivos. En cada canto destaca uno u otro personaje, y la narración lo sigue por algún tiempo, para luego abandonarlo y elegir a otro. Y en el furor de las batallas, éste y aquél combaten por aquí, mientras por allá aquél expolia las armas de su víctima, y aún más allá una nueva falange se une a la contienda, con su nueva oleada de símiles, diálogos y monólogos internos: la narrativa voltea vertiginosamente en una y otra dirección, tratando de seguirle el paso al raudo ritmo de los eventos, que no suceden en realidad con la seriada consecución con que el poema los presenta, sino en la efervescencia intrincada de la simultaneidad. Ni Diómedes ni Odiseo, ni Menelao ni Agamemnon, ni Héctor ni Alejandro. Me sentiría tentado a decir que la *Ilíada* no tiene protagonista, sino que es el seguimiento imparcial de una serie de sucesos, percibidos a una vez por varios hombres. Y no podría ir más lejos, sin reconocer antes un tema que me ayude a distinguir los límites.

Me parece que en el mismo proemio Homero ofrece la respuesta. En efecto, la cólera de Aquiles es el tema de la *Ilíada*, pero, en términos de la *Poética* aristotélica, la acción (*práxin*) que narra el poema no es en realidad una acción de Aquiles, sino una acción de Zeus. *Diòs d'étéleííeto boylé*<sup>14</sup>, estas palabras pesan sobre todo el poema como una sentencia: todo lo que leeremos en los siguientes veinticuatro cantos, es la cuidadosa y paciente realización del plan de Zeus. Todo el poema es una acción de Zeus, el verdadero protagonista. Y si las acciones son las manifestaciones visibles de la interioridad de sus autores, el poema que narra una acción de Zeus nos servirá para conocerlo. La *Ilíada* es, pues, un poema teológico. Pero esto, sólo en la medida en que

---

<sup>14</sup> “Se cumplía la voluntad de Zeus”. Homero, *Ilíada*, I, v. 5.

comprendemos cómo la voluntad y las acciones de Zeus se hacen visibles únicamente a través de su incidencia en las voluntades y las acciones humanas – el rayo de Zeus sólo es tal cuando los hombres lo perciben, lo interpretan como su ira, se aterran. Lo humano y lo divino pueden entenderse sólo en su recíproca elucidación. Aquiles es el protagonista, en la medida en que Zeus cumple su voluntad a través de él. O mejor dicho, en la medida en la que la voluntad de Zeus le concierne a Aquiles – Zeus, a diferencia de Yahvé o Alá, no cumple su voluntad *a través* de los hombres: enfrenta su voluntad a la de ellos. Aquiles también es el protagonista en la medida en que el resto de los aqueos dependen por entero de él, lo anhelan, lo llevan siempre en el pensamiento. En la medida en que los troyanos le temen, y se alegran por su ausencia como por una bendición. Pero Homero nos muestra cuidadosamente todos estos planos: nos muestra a los reyes aqueos, a los troyanos y a los dioses, con más frecuencia que al Pélibida. Quiere hacernos ver hasta dónde se remonta la acción, y hasta dónde llegan sus consecuencias – cosas que exceden por completo al alcance del supuesto protagonista. La *Iliada*, en este sentido, demuestra lo artificioso de la figura del protagonista en la *mímesis*: la perspectiva individual nos ciega acerca de la verdadera naturaleza de los eventos, que nunca se circunscribe a los límites de una intención individual, y que sólo puede empezar a vislumbrarse conforme se incluyen más y más de los elementos que le rodean y le dan lugar – el movimiento de más voluntades, la comprensión de más perspectivas, la interferencia de los accidentes – en el panorama en el que se consideran. En los términos del poema, la verdadera naturaleza de un evento debe concebirse ante todo como una acción de Zeus, y después como un movimiento que le incumbe a una multitud de voluntades inferiores. Para entender cabalmente la cólera de Aquiles, necesitamos tener a la vista no sólo a Aquiles, sino también a sus compañeros aqueos, a sus enemigos troyanos y a los dioses inmortales. Homero nos exige tomar distancia para mirar el panorama y entrever sus articulaciones internas, y también nos enseña a hacerlo. Comprender la *Iliada* consiste en entender las relaciones que vinculan a unos con otros, situándolos en sus distintas jerarquías, hasta haber asignado su respectivo lugar al último elemento.

El verdadero protagonista es Zeus, entonces, porque su acción es la única que vemos completa, porque su plan es el único que vemos cumplirse de principio a fin. Todas las demás son acciones que se realizan parcial y accidentalmente, orientadas sin saberlo en torno al plan de Zeus, dentro del margen que éste les concede. Las posibilidades de cada personaje están determinadas por el plan de Zeus, por el

conocimiento del plan de Zeus que cada quién tiene al actuar. O mejor dicho, por el nivel de ignorancia con respecto al plan en el que cada quién se mueve. Y esta jerarquía de los distintos niveles de ignorancia deja entrever una estructura total del aparato de voluntades, un panorama aventajado de la acción unitaria del poema.

### **3.3.1 - La imitación del plan de Zeus**

Contemplamos todos los dramas, leemos todas las novelas – somos espectadores de todas las narraciones – gozando de una ventaja fundamental por encima de sus personajes. Tenemos una perspectiva más amplia, una vista panorámica, que ninguno de ellos tiene. *¡No abras esa puerta! ¡No confíes en esa persona! ¡No salgas de tu casa! ¡No dejes eso tirado! ¡Vete de ahí, corre!* Estamos mejor informados de la anatomía de los sucesos que los propios personajes que los padecen. Conocemos detalles que ellos desconocen, sabemos cuáles son las causas ocultas que dan lugar a los presentes acontecimientos, tenemos un horizonte más claro en el cuál ubicar a dónde irán a parar las cosas. Conocemos los peligros, sentimos anticipadamente las catástrofes y las fortunas. Tememos o nos alegramos por ellos de antemano. Creemos conocer a los personajes mejor de lo que ellos mismos se conocen. Éste es el poder de la *mímesis*.

No solemos reflexionar acerca de la relevancia – de la *esencialidad* – de este fenómeno. Digo esencialidad porque en él se pone de manifiesto la cualidad más elevada y más sustancial de la *mímesis*: la de brindarnos una perspectiva aventajada, desde la que podamos ver con mayor claridad, amplitud y profundidad la naturaleza de las acciones humanas. Una mirada distinta, un estado de excepción desde el cuál podemos apreciar los reveses y repliegues de las acciones, que suelen pasar desapercibidos o ser del todo invisibles para la ensimismada perspectiva del protagonista.

En la introducción, caractericé uno de los poderes más eminentes de la poesía: hablarle a la parte irracional del alma. Apelar a nuestra emoción para hacernos aceptar irreflexivamente alguna valoración – en su caso más desafortunado, hacernos tomar por justicia la imagen falsa de la justicia, y por virtud la imagen falsa de la virtud. Es verdad: hablarle a nuestros afanes y apetitos es uno de los eminentes poderes de la poesía mimética. Pero no es el único. Esta *perspectiva aventajada* de la que hablo es el otro gran poder al que puede acceder la *mímesis*, la imitación narrativa de acciones. Y éste le habla la razón. Mientras que la primera facultad busca obnubilar nuestra

perspectiva, aprovecharse de una momentánea y azorada cortedad de visión para hacernos confundir fácilmente imágenes con realidades, la segunda busca lo contrario: poner ante nuestros ojos una imagen lo más amplia y comprensiva posible de la manera en que se articulan todos los elementos de una acción. Esta intención no depende de figuras retóricas deslumbrantes, de palabras o acciones conmovedoras, de la sensualidad sedante de las formas. No depende de la brevedad, de la sorpresa, de la manipulación de nuestros prejuicios. Por el contrario, sólo logra su cometido cabalmente si a la contemplación de la imagen le sigue la paciente, cuidadosa reflexión, la comparación, la valoración.

Por eso sabemos más que los personajes, inmersos en su propio drama. Porque la narración tiene en potencia la facultad de ir más allá de las limitaciones de la perspectiva individual. De la perspectiva individual en sus dos formas: la del que actúa – y pierde de vista las lejanas consecuencias y las remotas causas de sus actos – y la del que atestigua la acción – para quien las intenciones y los motivos son siempre enigmáticos. La *mímesis* tiene en potencia la facultad de conjuntar la perspectiva del protagonista y del testigo: la distancia y la cercanía, la imparcialidad y el compromiso. Propiciar así el vaivén dialéctico entre ambas condiciones para ir aún más atrás: tomar la distancia suficiente para ver lo que no ven ni el testigo ni el protagonista, contemplar los secretos y entreverados hilos que les vinculan, los remotos alcances de sus posibilidades. La *mímesis* construye una perspectiva sobrehumana, imposible en la vida real: la perspectiva de un dios. La *mímesis*, alcanzando sus más elevadas posibilidades narrativas, imita la perspectiva del dios.

Ahora podemos ver cómo Homero lleva esto a un nivel aún superior. Al hacer la *mímesis* del plan de Zeus, su narrativa no sólo alcanza esta elevada perspectiva, sino que le da materia y forma: la convierte en acción, en objeto de imitación y de representación estética. El plan de Zeus no sólo es *la perspectiva del dios*, compartida en cierto modo con cualquier otra narrativa<sup>15</sup>, desde la cuál podemos contemplar todo el entramado panorámico de la acción, inaccesible para los involucrados. No sólo compartimos su vista en la cima del monte Ida, desde donde podemos contemplar el ir y venir de ambos ejércitos, los planes fraguándose en ambos campamentos, las pasiones gestándose en secreto en los pechos de los héroes, los altercados de los dioses invisibles y sus pasiones

---

<sup>15</sup> Ésta perspectiva también está compartida por la narración “en primera persona”, que oculta la verdadera perspectiva rectora: la del autor, que narra desde una posición más elevada que la de su personaje y permite a sus lectores percibir la limitación de esa perspectiva individual.

decidiendo el destino de miles de hombres. Es el *plan* de Zeus, su voluntad. Su voluntad cumpliéndose. Su plan no sólo está por encima de hombres, héroes y dioses, no sólo les contempla a todos simultáneamente, y les ve articularse: su plan es un elemento activo, transformador. Es el Destino, la única justicia real que rige la guerra de Troya, y todas las cosas de este mundo.

La eficacia narrativa de la *Iliada* se le debe en buena parte a la representación simultánea del plan de Zeus y de muchos otros planes. Al mismo tiempo que la voluntad del Cronida, vemos fraguarse y ponerse en práctica otros varios, subordinados a él en distintos niveles, constituyendo una compleja jerarquía de líneas dramáticas. Zeus tiene un plan, los dioses menores tienen sus propios planes, y cada hombre tiene también su plan individual. Los planes de miles de guerreros sin nombre están subordinados al plan de Aquiles, Agamemnon o algún otro caudillo, y lo desconocen. En la decisión de Aquiles de combatir o de retirarse dependen las vidas de miles de mirmidones. Pero los planes de los caudillos están a su vez subordinados a los planes de los dioses invisibles: Atenea y Hera disponen una cosa, Apolo y Afrodita disponen otra - los hombres no sospechan ninguno de los planes, y son sin saberlo arrastrados por ellos. Y los mismos dioses ignoran qué es lo que Zeus dispone. Antes del canto XV, todos fraguan sus planes a ciegas. Aquiles concibe su plan (o más bien, lo toma del consejo de Atenea) para recuperar la honra que le ha sido usurpada. Pero su plan está subordinado al plan de Atenea y de Hera, cuya intención es evitar la muerte de Agamemnon y, con ella, el levantamiento del sitio de Troya: lo que Hera y Atenea quieren no es la honra de Aquiles, sino ver a Ilión en ruinas. El destino de Aquiles, y de miles de otros hombres, están encaminados por ese designio que desconocen. Mas Hera y Atenea no saben qué es lo que Zeus trama. Actúan bajo la ilusión de que son sus esfuerzos y maquinaciones las que decidirán el resultado del sitio de Troya, pero solamente del designio de Zeus dependen el triunfo de unos y la derrota de otros. Dependen del lado al que el Cronida incline su balanza, de incomprensible capricho, oscilante en el canto VIII. La imagen panorámica de la *Iliada* es un escalafón de ignorancias encadenadas, que empieza con la voluntad omnipotente del Cronida, y se extiende hasta las más nimias intenciones de los mortales.

### 3.3.2 - *El plan de Zeus*

Zeus expone cabalmente su plan cerca del inicio del canto XV. Dice todo tal como sucederá, sin ambajes.

“[...] Él (Aquiles) levantará al compañero  
suyo, Patroclo, a quien matará con la lanza Héctor preclaro,  
ante Ilión, cuando él haya hecho perecer a muchos mancebos  
y a otros, y entre ellos al hijo mío Sarpedón el divino.  
Airado por él, matará a Héctor el divino Aquileo.  
Y desde esto, luego un contraataque a partir de las naves  
yo armaré siempre por entero, hasta que al fin los aqueos,  
según los designios de Atenea, tomen a Ilión elevada.  
Y yo no ceso de la ira, ni consentiré que algún otro  
de los inmortales, aquí proteja a los dánaos  
antes, al menos, que se cumpla la petición del Périda,  
como se lo prometí primero, y asentí con mi testa,  
el día cuando de las rodillas me tomó Tetis la diosa  
suplicando que honrara a Aquileo destructor de ciudades.”<sup>16</sup>

Su decisión, por supuesto, no la toma en este momento. Estaba tomada desde mucho tiempo atrás. Su plan se cumplía “desde que altercaran Agamemnon y Aquiles” – es con aparente ironía que Zeus afirma seguir los designios de Atenea o los de Tetis: la relación es inversa. Todas las acciones y las eventualidades que hemos visto suscitarse en el poema, están cumpliendo punto por punto ese plan que el Cronida revela a los dioses en el Olimpo, oculto de todos los hombres. Desde que altercaran Aquiles y Agamemnon, y desde antes aún. Desde que viniera al campamento Crises con su petición. Desde que tomaran prisionera a Criseida. Antes aún. Desde que los vientos adversos forzaran el sacrificio de Ifigenia, desde que se le anunciara a Aquiles su destino funesto obligándole a combatir en Troya, desde que ordenara a Paris ser juez del concurso de las diosas. Desde el comienzo de las calamidades en la casa de Atreo. Desde antes aún obraba el plan de Zeus, desde antes aún Zeus sabía que Patroclo iba a morir por causa de Héctor y de Aquiles. ¿Qué es una acción? ¿Dónde comienza, dónde termina?

---

<sup>16</sup> *Idem.* XV, vv. 64-77

### 3.3.3 - *La ilusión de la acción*

Aquiles, en la absoluta ignorancia del plan de Zeus, traza su propio plan después de altercar con Agamemnon. Se retirará, como le aconsejaron sabias Hera y Atenea, y esperará en su campamento hasta que el curso de la guerra gire en contra de los aqueos: entonces vendrán a él, suplicantes, y su honra será tres veces mayor. Aquiles escucha a la sabia Atenea, pero no es la parte más sabia de sí mismo la que está obedeciéndole, sino su alma de plata, su deseo de gloria. Y tampoco Atenea ni Hera son realmente sabias al aconsejarle – Atenea y Hera, diosas, ignoran también el plan de Zeus. Tetis, al suplicarle a Zeus que honre a Aquiles, ignora qué desgracias le deparan a su hijo a cambio de esa honra mezquina. Todos están seguros de prever el fin de sus acciones respectivas. Todos actuamos con la suposición de saber qué resultado tendrán nuestras acciones, e incluso con una angosta sospecha de los posibles contratiempos. Pero, en lo que respecta a nuestro conocimiento, lo imprevisible es lo mayor; y en lo que respecta a nuestro poder, lo imposible es lo mayor. En Aquiles podemos apreciar de manera más completa y más profunda la imagen de esta ingenuidad.

Aquiles está bajo la ilusión de la acción. Cree saber cuál es el origen de su acción, y en dónde culminará. Cree que está abandonando la guerra porque no se le ha rendido el honor que se le debe. Cree que abandona la guerra por sugerencia de Atenea – que hubo entre ambos un consenso de prudencias. Cree que su abandono de la guerra tendrá como consecuencia que los aqueos vuelvan, rindiéndole triplicada la honra que se le debe. Está equivocado en todo esto. Su acción es sólo ilusoriamente suya, ilusoriamente deliberada y voluntaria: en realidad está sometiéndose a los designios de Hera y de Atenea, que son llevar a Troya a las cenizas para vengarse del insulto recibido de Alejandro – Aquiles no sabe para quién trabaja. La primera consecuencia de su acción – y la que les incumbe a las diosas – es mantener a Agamemnon con vida para que el sitio de Ilión continúe: precisamente, el primer impulso de Aquiles, el más adecuado a su naturaleza, hubiera sido matar al Atrida en el acto. Atenea le detuvo cuando el bronce ya estaba en su mano. De igual forma, Aquiles creyó que la consecuencia de su acción era recuperar la honra ultrajada: en realidad era la muerte de Patroclo, para que el afán de su venganza apresurará la muerte de Héctor, el último bastión que mantenía a Troya impenetrable. Con la muerte de Héctor, y la subsecuente caída de Troya, se consuma el gran plan de Zeus. Al menos, este episodio del infinito plan de Zeus.

Zeus cumplió la promesa que hizo a Tetis: otorgó la victoria a los teucros hasta que se le rindió a Aquiles la honra que esperaba. La bendición de Zeus, sin embargo, es amargamente irónica: cuando los aqueos le rinden a Aquiles la honra deseada – cuando Agamemnon admite su error, el engaño de Ate - Aquiles no la desea ya, sólo tiene cabeza para la venganza.

### 3.3.4 – *La cólera y la impiedad*

La Musa está cantando sobre la cólera de Aquiles, y ese canto constituye la *Ilíada*. Ésta es una sobria delimitación del contenido del poema: Homero nos muestra desde su principio cómo se suscita la cólera, cómo se afianza y se mantiene, cómo perdura y con qué amargas consecuencias. Cómo se traiciona, vira y se depone. Si algo vemos de principio a fin en el poema es la cólera de Aquiles.

Surge en el campamento aqueo, cuando los caudillos griegos buscan la manera de apaciguar la ira de Apolo, cuyas flechas constantes merman sus números. Calcas tiene una premonición, pero no quiere decirla, temeroso de despertar la ira del rey. No es sino después de que el Pélida garantiza su salvaguarda que Calcas se atreve a decir su vaticinio: Apolo sólo cejará en su ira cuando su sacerdote haya recuperado a su hija, Criséida. El vaticinio lo hace Calcas, pero Aquiles lo afianza. Es decir, Aquiles, apelando por medio de Calcas a la voluntad divina, adquiere autoridad aún sobre Agamemnon, y dictamina que el rey debe ceder su botín. Poco acostumbrado y poco ávido de admitir su inferioridad, Agamemnon siente herido su orgullo por el sacrificio que Calcas prescribe, y el rey busca compensar esa herida haciendo un despliegue de poder. El culpable de la afrenta es Aquiles, que además lleva casi diez años robándole al rey la honra y la riqueza que cree merecer. Ésta vez el Pélida ha ido muy lejos: pretende dar órdenes al Atrida. La única manera en que Agamemnon quede satisfecho, no es reemplazando a la mujer perdida por otra cualquiera, sino quitándole a Aquiles la suya.

El Pélida, que por años ha arriesgado la vida para llenar las arcas de los reyes, no está dispuesto a ceder su premio. Puede bien ser que Agamemnon sea el rey, pues empuña el cetro, ese cetro cuya madera ya “nunca hojas y ramas criará”<sup>17</sup>, y que el bronce ha cubierto para que empuñen los hijos de los aqueos – ese poder que *no es natural* -, pero Aquiles es superior de una manera que precede al consenso y a la

---

<sup>17</sup> *Idem*, I, 233-234

tradición: puede empuñar su espada y matarlo en el acto. Agamemnón ha heredado el poder, pero Aquiles es de una grandeza natural y autoevidente. Agamemnón hubiera muerto entonces, si no fuera por la intervención de Atenea, que conocemos ya. El Péliba toma su decisión: abandonará el combate hasta que los aqueos acudan a él para honrarle como se merece.

La impiedad hace su aparición desde las primeras líneas del poema – sus consecuencias atravesarán el resto, a la manera de un hilo conductor. ¿Es, entonces, sobre la cólera o sobre la impiedad que Homero nos habla? Algunas consideraciones pueden ser útiles para ver que no es fácil distinguir una de la otra – en algún sentido, se implican mutuamente. Recordemos, ante todo, que la cólera de Aquiles es resultado de su orgullo insultado. Que sólo podría haberse suscitado un alma altiva y soberbia, en un héroe *sobrado de sí mismo*.

Es relativamente claro que la primera impiedad es la de Agamemnón. Crises se acercó a él en actitud suplicante, ofreciéndole un rescate a cambio de su hija – Agamemnón se burló de sus súplicas, le esbozó el lóbrego destino que le esperaba a su hija y le amenazó:

“Que no te encuentre, viejo, cerca de las cóncavas naves,  
Sea ahora, tardántdote; sea después de nuevo viniendo;  
No te aprovecharán el cetro del dios y su ínfula...”<sup>18</sup>

Como sabemos, esto provocó la terrible plaga que azotó a los aqueos (las flechas de Apolo) y, por consiguiente, el concilio en el que Aquiles – con el patrocinio de Calcas – sentenció que Agamemnón debía entregar a Criséida. La manera en que Homero introduce la escena sugiere la razón por la que dije que era “relativamente claro” que Agamemnón había comenzado con la impiedad. Y es que aquella lapidaria frase, “se cumplía la voluntad de Zeus”, arroja sobre el asunto una luz ambigua. Se cumplía la voluntad de Zeus desde que Aquiles y Agamemnón altercaron – pero es difícil entender esto si no suponemos que el motivo de su disputa fue también voluntad de Zeus. Que el Cronida dispuso la llegada de Crises, sabiendo que Agamemnón le rechazaría. En breve: todo lo que sucede, ha sucedido y sucederá, es el cumplimiento de la voluntad de Zeus. Incluidas las impiedades. Recordemos, a la luz de esto, los oscuros eventos de diez años atrás: Agamemnón sacrificando a Ifigenia para propiciar los

---

<sup>18</sup> *Idem.* I, 26-28

vientos que llevarían a los panaqueos a Troya. Habría sido impío no sacrificarla, y fue impío sacrificarla. Habría sido piadoso no sacrificarla, y fue piadoso sacrificarla. Como consecuencia de esos eventos, de origen divino y humano, Agamemnon está en Troya, y sigue siendo quien es. Pero si todo lo ha dispuesto Zeus, ¿qué es, entonces, la impiedad?

El canto vigésimo primero nos presenta la que bien puede ser la imagen más completa – y la más compleja – de la impiedad en la *Iliada*. Es el célebre episodio del río: el combate, físico y “metafísico”, entre Aquiles y Escamandro. El argumento es sencillo: en medio del frenesí de matanzas que Aquiles emprende tras recibir las armas de Hefesto, su avance le conduce a orillas del río y en él continúa su matanza tiñendo las aguas de sangre. Los cadáveres, al amontonarse, forman un dique que entorpece el paso de las aguas. Aquiles sólo detiene momentáneamente su matanza para sacar a los doce jóvenes que ofrecerá en sacrificio ante la tumba de Patroclo. El dios del río se siente ofendido al ver la triple profanación que hace Aquiles: la de los cadáveres de los teucros, abandonados sin ceremonia en el fondo del río, la de los jóvenes que Aquiles matará como animales para rendirle hecatombe a un mortal, y la de las aguas de su propio cauce divino. Su enojo llega al límite al matar Aquiles a Asteropeo – nieto de un río – y dirigirle palabras soberbias acerca de la inferioridad del descendiente de un río con respecto a un descendiente de Zeus.

“Yace así; difícil, para ti, del muy potente Cronida  
Altercar con los niños, aun siendo engendrado de un río.  
Decías tú, en verdad, ser linaje de un río de ancha corriente,  
Empero, de ser del linaje del grande Zeus yo me jacto. [...]  
Porque más soberano Zeus que los ríos que fluyen al mar,  
más soberano también que el de un río, se hizo el linaje de Zeus”<sup>19</sup>

Escamandro, personalmente ofendido, decide intervenir para auxiliar a sus ‘compatriotas’ troyanos exhortando a Aquiles a dejar su corriente.

“Oh, Aquileo: en verdad, más dominas, y haces infamias  
Más que todos los hombres, pues los dioses mismos siempre te amparan.  
Si a todos los troyanos perder te donó el niño de Cronos,  
Al menos fuera de mí, avanzando, en el llano haz tus prodigios.  
Pues se colman de cadáveres las gratas corrientes,

---

<sup>19</sup> *Idem*. XXI, 184-191

Y en nada puedo inclinar hacia el mar divino mi curso,  
Vedado por cadáveres, y terriblemente tu matas.  
Pero, ea, déjame, jefe de pueblos: el pasmo me tiene.”<sup>20</sup>

Aquiles le responde, irónicamente, que se apartará de su cauce, pero acto seguido se adentra más en las aguas del río y continúa con la matanza. Escamandro increpa a Apolo, por no haber sido capaz de defender a los troyanos, y arremete sobre Aquiles con las fuerzas de sus aguas. El Périda se ve rápidamente superado por las aguas del río, “pues son más fuertes que los hombres los dioses.”<sup>21</sup>

Aquiles se lamenta entonces de la perspectiva de esta deshonrosa muerte, y protesta contra los dioses por no haberle protegido – maldice también a su madre, por haberle prometido una muerte gloriosa. Rápidamente vienen en su auxilio Poseidón y Atenea, y le prometen que saldrá airoso de este trance. Hera exhorta a Hefesto a hacer hervir las aguas de Escamandro – ya mezcladas con las de Simois que fue en su ayuda -, y en poco tiempo el río se ve superado por la cólera de los Olímpicos. Escamandro se rinde ante Hera, y Aquiles abandona el cauce del río.

En los discursos de Aquiles en el Escamandro, hay uno particularmente llamativo: las palabras que el Périda le dirige a Asteropeo, diciéndole que el descendiente de un río no puede medirse con un descendiente de Zeus. Estas palabras arrojan cierta luz sobre la imagen de Aquiles obstruyendo, con sus matanzas, el fluir de las aguas de Escamandro. En esto pensaba al denominar su encuentro como “metafísico” – oponen, en sus discursos, las fuerzas de dos distintas categorías jerárquicas del ser. Asteropeo es descendiente de un río, Aquiles es descendiente de Zeus. No creo que sea excesivo encontrar en la imagen del río una connotación heraclíteo – Sócrates denominó a Homero el general del ejército heraclíteo<sup>22</sup>, a pesar de precederle por varios siglos. Asteropeo, descendiente de un río, pertenece a lo temporal, a lo que transcurre y está cambiando siempre – Aquiles, descendiente de Zeus, cree pertenecer a un orden superior. Cree pertenecer al orden de los Olímpicos, que está por encima de los eventos temporales.

La imagen de las aguas de Escamandro obstruidas por los cadáveres que Aquiles ha amontonado en su fondo adquiere entonces un sentido más profundo. Aquiles está impidiendo que las aguas del río desemboquen en el mar, como es su naturaleza. Está

---

<sup>20</sup> *Idem.* XXI, 214-221

<sup>21</sup> *Idem.* XXI, 264

<sup>22</sup> **Platón**, *Teeteto*, 153-a

oponiéndose al fluir natural de las cosas, repartiendo muertes sin distinción al servicio de una pasión privada. Ha vuelto al combate, pero ya no participa de la intención colectiva de los aqueos – justificada porque Alejandro ha violado las leyes de hospitalidad y ha deshonrado a Menelao. Su único motivo es ahora castigar cruelmente a todos los troyanos por el sino de compartir la sangre de Héctor, el asesino de Patroclo. Podemos suponer que se habría arrojado en este festín de matanza aún si la guerra hubiera terminado ya. Ha dejado de ser un soldado para erigirse en un dios castigador.

Pero “los dioses son superiores a los hombres”, aún si el dios es un río, aún si el hombre es Aquiles. Las fuerzas del dios anulan las del hombre, y Aquiles pierde rápidamente el suelo bajo sus pies. De pronto, ya nada está bajo su control. Ve la cercana muerte y maldice a los dioses, a su fortuna – nunca a sí mismo. Y así habría acabado, sin duda: aniquilado por un dios menor. Sin embargo fue rescatado por los Olímpicos. No son sus propias fuerzas, sino la intervención de los caprichosos poderes que él no controla, los que le mantuvieron con vida. Al final del episodio – que culmina con un enfrentamiento acalorado entre Ares, Afrodita, Apolo, Artemis y Poseidón – Aquiles ya no es el dios repartidor de la muerte que vimos al principio: lo vemos reducido, mínimo. Salvado de milagro. Su soberbia pudo haberle costado la vida.

En esta escena, Homero representa de manera sintética y reducida el ciclo completo de la impiedad. El héroe quiere imponer su voluntad y su voluntad es anulada por fuerzas superiores – es más, el héroe no sabe que el intento de realizar su voluntad es el cumplimiento de la voluntad de Zeus, ya sea que su intento triunfe o fracase. En esta ocasión el desenlace fue afortunado, pero pudo no serlo: el desenlace estaba fuera de las manos de Aquiles, y sólo fue el que fue porque su destino individual era crucial para el cumplimiento de un destino más importante – la caída de Troya. Más allá de eso, el núcleo del movimiento de Aquiles es paradigmático de la impiedad – avanza en sentido opuesto al cauce divino del río. Hay que ver detrás del tinte simbólico de la imagen – hay que ver el vínculo estrecho que hay entre el movimiento de Aquiles y su soberbia. Avanza contrariando al río, y declara que el río – aún siendo un dios - le es inferior, porque él pertenece a la casta de Zeus. Su soberbia enfurece a Escamandro, que le supera con facilidad. Es incorrecto decir que a final de cuentas Aquiles salió airoso – no conservó la vida porque su voluntad prevaleciera, sino porque esa muerte no era su destino. Su soberbia – origen de su cólera – es también la sustancia de su impiedad.

Volvamos, tras esta consideración, la escena inicial del poema.

Después de la ya mencionada impiedad de Agamemnon, Apolo desata sobre los aqueos la plaga. Calcas anuncia que la plaga se detendrá sólo cuando Agamemnon haya entregado a Criseida – Aquiles aboga por la solución piadosa. Irónicamente, esta sugerencia piadosa – fácil de hacer, por supuesto, pues afecta a alguien más – tendrá como consecuencia su propia *hybris*. Cuando Agamemnon ordena que se le entregue a Briseida para compensar su propia pérdida, Aquiles es violentamente herido en su orgullo. Y, sabedor de que sus fuerzas son decisivas para el desenlace de la guerra, decide castigar la ofensa retirándose del combate, condenando a muchos a morir. Su corazón se niega a la compasión – el Pélida se desinteresa del destino de sus compañeros. Sólo le interesa que su orgullo quede satisfecho. Que se le rindan los honores que merece.

No es fácil juzgar la acción de Aquiles. Homero se encarga de hacer visibles los ambiguos matices de piedad e impiedad que caracterizan la decisión del Pélida. Por un lado, su acción es piadosa. No sólo sugirió que se entregara a Criseida para apaciguar a Apolo: también obedeció a las diosas cuando le exhortaron a dejar a Agamemnon con vida. Y más allá de eso: está apeándose sin saberlo al plan mayor de Zeus. Zeus sabe – y él ignora – que abandonar la guerra culminará en la muerte de Patroclo, que la muerte de Patroclo llevará a la muerte de Héctor, y que la muerte de Héctor es lo único que hace falta para asegurar la caída de Troya (núcleo del plan de Zeus). Pero, por otro lado, su decisión no estuvo en realidad al servicio de la piedad, sino al servicio de su soberbia. Así como son necesarios sacrificios y hecatombes para apaciguar la ira de Apolo, serán necesarios otros análogos para apaciguar la cólera de Aquiles, el dios espurio – y es ilustrativo el paralelismo entre esas dos embajadas, ambas lideradas por Odiseo. Aquiles se coloca en el lugar de un dios, decidiendo el destino de los aqueos, y quiere ser reverenciado como uno.

Eso es la *hybris*: la desmesura del que no reconoce su lugar en el orden en el que está inserto. La *hybris* por antonomasia es la del hombre que actúa bajo la ilusión de que nadie lo rige: el hombre que actúa como si fuera un dios. La *hybris* es impía, porque niega la omnipotencia de los dioses y el destino. Es el término opuesto de la humildad del que mide sus movimientos cuidadosamente, consciente de que el porvenir es misterioso y de que las fuerzas que lo rodean le exceden. Debe de notarse la diferencia entre la impiedad de la *hybris* y la impiedad del pecado – no es necesaria la revelación de una ley divina para reconocer la perversidad de la *hybris*: nos la revela una teología consistente en la contemplación de la naturaleza de las acciones, independientemente de

su condición de bondad o maldad. La perversidad del pecado se castiga en ultratumba – la *hybris* siembra y cosecha sus desgracias en la vida. Por eso es impreciso decir que Zeus (o cualquier dios) castiga a Aquiles – el concepto del castigo se corresponde con el concepto del pecado; a la *hybris* no le corresponde un castigo, sino el revés natural del propio movimiento desmedido. Como algo que se eleva, y luego cae por su propia fuerza, de vuelta al reposo de su lugar natural: mientras más se eleve, más violento es su descenso. Aquiles no fue castigado: trajo sobre sí mismo el infortunio. Su desgracia late ya en potencia en la naturaleza de su acción. En la naturaleza de su alma. Le estaba destinada ya desde su nacimiento. Desde que la *filothimia* fue el motor de sus acciones.

Sin embargo, la imagen panorámica de estos eventos sólo se nos revela si tenemos a la vista que incluso la *hybris* de Aquiles formaba parte del plan de Zeus. Su impía soberbia era el medio por el que la voluntad del Cronida se cumpliría finalmente. Cuando Zeus accede en silencio a la petición de Tetis, ya tiene a la vista que esa concesión redundará en la culminación de sus planes.

Después de todo, el deseo original de la cólera de Aquiles se ve satisfecho. No sólo Agamemnon vuelve suplicante: cuando Aquiles depone su ira y vuelve al combate, es más honrado y admirado que nunca. Los aqueos atraviesan el momento más precario de la guerra, y Aquiles vuelve como un salvador providencial. Se le rinde una honra tres y cien veces mayor a la usurpada en un principio. Es un fresco aliento en el pecho de los combatientes. Es el héroe más grande y más valiente que jamás haya empuñado escudo y lanza. Los aqueos pueden fácilmente perder de vista que Aquiles sólo ha vuelto porque desea vengar a Patroclo – pueden fácilmente confundir su vuelta con el despertar de su compasión, de su piedad.

Podríamos situar aquí el límite de la acción de Aquiles. Digamos: Aquiles abandonó la guerra para que los aqueos resintieran su ausencia y volvieran rindiéndole la honra merecida. Efectivamente, la ausencia del Périda ocasionó estragos en las filas aqueas. En el momento más desesperado de la guerra, los griegos vuelven suplicantes – como Zeus lo había prometido – y Aquiles regresa al combate. Su vuelta inclina la balanza a favor de los aqueos de manera definitiva: su espectáculo es el del heroísmo perfecto. Los aqueos ven *la acción* de Aquiles: vuelve libremente a una guerra en la que nada le obliga. Vuelve a jugarse la vida en un libre ejercicio de grandeza. Ésa es la acción visible, y eso es lo que será admirado y recordado. En eso pensarán los aqueos al erigir su tumba y los rapsodas al cantar sus hazañas. Eso es lo que transmitirán las ardorosas anécdotas al recordar a Aquiles.

Pero la perspectiva es distinta para nosotros, los espectadores, que por el poder de la *mimesis* hemos visto la acción con mucha mayor amplitud, y tenemos conciencia clara de las fuerzas invisibles que han incurrido en ella. Que la han delimitado y orientado. Nosotros vimos la intervención de Atenea, apaciguando al Périda con palabras dobles. Nosotros vimos la páfida petición de Aquiles a Tetis: que Zeus azote las filas aqueas hasta que se le devuelva al héroe la honra. Sabemos que miles de aqueos murieron porque el soberbio deseo del Périda fue cruelmente escuchado. Sabemos que un resultado directo de esta petición fue la muerte de Patroclo. Sabemos que es la noticia de esa muerte, y no la súplica de los aqueos, la que trae a Aquiles de vuelta al combate. Y la muerte de Patroclo la escuchamos anunciada por Zeus, entre sus planes inalterables que concedían a Atenea y Hera la derrota de Ilión, en un movimiento inmensamente superior a las fuerzas de Aquiles. Sabemos incluso que toda esta muerte se remonta a una discusión caprichosa entre las tres diosas, y la elección ingenua de Alejandro Priámida. En breve, sabemos lo suficiente para entender que el relato de Aquiles se define, antes que como una acción, como una pasión: la Musa no está cantando sobre su hazaña, sino sobre su cólera, es decir, sobre una complejísima forma de articulación entre la actividad y la pasividad del héroe. Nos presenta una imagen que nos permite ver que es el destino – del que la voluntad de Aquiles es apenas uno de los miles de elementos constitutivos – el verdadero motor de estos eventos.

Nosotros hemos visto cumplirse el plan de Zeus, y sabemos que es ilusorio decir que Aquiles ha decidido volver a la guerra: no fue la satisfacción de su deseo, sino la muerte de Patroclo, lo que le trajo de vuelta. Visto desde fuera, no son esencialmente distintas la coerción ejercida por Agamemnon sobre sus soldados que la ejercida por Zeus sobre Aquiles. El cúmulo de cólera, soberbia, engaño e ignorancia que le hizo abandonar la guerra vuelve también dificultoso llamar decisión a su abandono. Menos aún su asistencia a la guerra, escrita de antemano por el destino que lo necesitaba para su consumación: la caída de Troya. La perspectiva panorámica nos ha mostrado que Aquiles lleva años siendo arrastrado por eventos que le exceden, por planes invisibles que él ni siquiera sospecha. Para el que observa los eventos desde esta perspectiva, es difícil compartir la misma admiración que sienten los aqueos por la acción de Aquiles. Porque la acción no es suya. Porque la acción no existe.

### 3.4 – *La revelación de la mimesis*

#### 3.4.1 – *La mimesis y la conciencia trágica*

Hablar del plan de Zeus me ha ayudado a exponer con relativa claridad las facultades de la *mimesis* para poner de manifiesto la naturaleza de las acciones humanas, esencialmente oculta para el agente y el testigo en la experiencia real. Sin embargo, quiero hacer hincapié nuevamente en una idea: al referirme al *plan de Zeus* quiero señalar a algo mucho más amplio que la poesía de Homero. El plan de Zeus nos permite distinguir algo que es verdadero acerca de cualquier narración de acciones. Dicho en otras palabras, las facultades reveladoras de la imitación del plan de Zeus puede compartirlas cualquier narración de acciones. Están naturalmente implícitas en la mirada distante y aventajada que el poeta adopta para narrarnos una acción. El poeta, al entreverar los hilos de diversas voluntades y mostrar cómo son encauzados por un complejo nudo de fuerzas que les son accidentales e invisibles – es decir, al imitar con la mayor exactitud la condición de coerción e ignorancia bajo las que se emprenden las acciones humanas –, está representando el plan de Zeus. Está imitando la perspectiva del dios. En este sentido, la imitación del plan de Zeus es una perspectiva narrativa, una mirada construida artificialmente para considerar las acciones humanas, y no depende de que compartamos las creencias religiosas de los griegos.

Esto último es verdad, hasta cierto punto. Quiero decir: lo que he llamado “imitar el plan de Zeus” no depende de que *creamos* que existe el Olimpo, y que en él el Cronida sostiene su balanza y extiende órdenes a sus hijos, los dioses – no en el sentido en el que el católico *crea* que Dios habita en el cielo y dispone la Providencia. Sin embargo, la revelación de esta poesía narrativa tiende hacia conclusiones muy afines a una ‘noción teológica’ fundamental de los antiguos griegos: una doctrina sobre el destino. El destino entendido como la condición perfectamente humana y natural de emprender nuestras acciones sometidos a la regla y al capricho de miles de factores de los que no sabemos nada y que escapan por completo a nuestro control.

Finalmente puedo hablar con más sustancia acerca de eso que en mi introducción llamé “la lección de la poesía verdadera”. Ahora puede entenderse por qué es impropio la objeción de que ‘cada poema nos enseñará algo distinto’. Más allá de las particularidades temáticas de cada obra poética, de los problemas y reflexiones específicos que cada poema nos presente, la *perspectiva narrativa* nos enseña a

contemplar las acciones con mayor amplitud – mejor dicho, nos vuelve conscientes de que la experiencia natural de las acciones está irremediablemente limitada, condenada a la ignorancia y la parcialidad. La lección de la *mímesis* es una doctrina trágica, una doctrina sobre el destino. La sabiduría trágica no es una entre muchas perspectivas disponibles a la poesía: es la contemplación más perfecta que la razón puede hacer de las acciones humanas.

En ese sentido fue que sugerí antes la posibilidad de que la poesía pudiera superar a la experiencia como educadora de las cosas humanas – si bien su enseñanza es del todo estéril si no le acompaña una experiencia bien nutrida y asimilada. La poesía obra un cambio perfectamente tangible en sus educandos: impide que la reacción dominante ante las acciones contempladas sea una visceral e irracional. Impide que los juicios que formulemos sean el resultado de nuestras pasiones e inclinaciones, atizadas por la estrechez de nuestras perspectivas. Cultiva la reflexión como la reacción dominante en el espectador de acciones y nos permite ver lo humano detrás de cada acción – no en el sentido de “humanitario” o “filantrópico”, sino en el de “comprensible”. Sustituye el sentimiento primero de admiración o censura irreflexivas, por la comprensión. Todas las acciones son humanas, es decir, todas son comprensibles – no en tanto que justificables, sino en tanto que constituidas por motivos y fines que, reducidos a sus últimos elementos, no pueden nunca ser del todo ajenos. No existen acciones divinas ni acciones bestiales – todas las acciones son humanas.

Esta disposición con respecto a la contemplación de acciones se deriva de lo que he llamado conciencia trágica. Sin embargo, hasta ahora no ha sido posible caracterizar cabalmente el beneficio del que es capaz la educación de la poesía. Con las ideas desarrolladas hasta ahora, ha quedado claro de qué manera la poesía consiste en una mirada artificialmente aventajada para la contemplación de acciones, y cómo su lección afina y cultiva nuestra propia capacidad de contemplación, reflexión y valoración. En breve, que nos vuelve mejores espectadores, y nos defiende de los peligros de la *mímesis* irreflexiva. Sin embargo, esto sólo abarca la mitad de lo que quiero decir al hablar de la educación de la poesía, o de la “disolución del influjo de la *mímesis*”. La máxima educación de las cosas morales no puede detenerse en la incertidumbre, en la resignación a la ignorancia. Algo en el cultivo de la reflexión debe de ser capaz de ayudarnos a encontrar el hábito moral correspondiente. Como dije antes, la poesía, al habilitarnos a distinguir los infinitos matices de diferencia y los innumerables factores determinantes que componen cada situación, las diversas perspectivas que condicionan

sus valoraciones, y los impensados accidentes que arriesgan cada empresa, debe de ser capaz de devenir en sabiduría práctica. Debe de ser capaz de fomentar la prudencia.

### **3.5 - El heroísmo**

Comencé este escrito hablando de la admiración y del heroísmo, y posteriormente hablé de la poesía. No fue un punto de partida arbitrario – el heroísmo no es sólo una entre muchas de las imágenes disponibles en el repertorio de la poesía. Es, por decirlo de algún modo, su imagen paradigmática. Me refiero a que la materia de la poesía imitativa son las acciones, y la admiración es la reacción natural ante la imagen de la acción perfecta. Entendido en ese sentido, el heroísmo es la instancia más elevada de la *mímesis*.

En ese caso, es importante hacer una aclaración acerca del heroísmo. Cuando hablé al respecto, en la introducción, lo hice primero para describir una forma natural de aprendizaje, que se realiza mediante la imitación de modelos en la experiencia real. Luego expliqué cómo la figura del heroísmo en la poesía imitaba este fenómeno: el heroísmo suscita la admiración y exhorta a la emulación. Sin embargo, las consideraciones hechas entonces sugerían que el heroísmo no era otra cosa que artificio retórico para generar convicciones irracionales acerca de una u otra noción de virtud y justicia. Que el heroísmo era el portavoz de la poesía instrumental, capaz únicamente de azorarnos y engañarnos. Pero hay que tener algo presente: declarar que todo heroísmo es ficticio es declarar que toda la grandeza es ficticia. Esto no es posible. Si bien es cierto que la poesía instrumental puede servirse de la imagen del heroísmo para lograr cualquier fin, esto no implica que la poesía comprometida con la verdad no tenga la capacidad de mostrarnos, a su propio modo, la grandeza, y suscitar la correspondiente admiración.

Homero nos presentó la acción de Aquiles desde una perspectiva que nos permite librarnos de la imagen irracional de la justicia – no le vemos con el mismo azoramiento ardoroso con el que le vieron los aqueos y los teucros. El Aquiles que se nos reveló gracias al poder de la *mímesis* no es uno que nos infunda irreflexivamente el deseo de emularlo. Pero es falso decir que, incluso desde este punto de vista, Aquiles esté desprovisto de grandeza. Por decirlo de algún modo, Homero nos da acceso a una forma de admiración más elevada y más verdadera. Casi podría decirse una admiración racional. Y es que nosotros podemos ver que la grandeza de Aquiles no reside en la

justicia o la bondad perpetradas por su acción, sino en la estatura de su disposición ante el destino. Aquiles representa una auto reafirmación espléndida y ardorosa frente a las prohibiciones del plan de Zeus. Un movimiento hacia delante, que no cede ni duda ni se oculta, que toma su lugar sin pedirlo, y cuya raíz es *aidoos*. La deuda de ser hacia uno mismo y hacia otros. La *Ilíada* no sólo nos revela la condición trágica de la vida humana, sino que representa la figura moral elemental que esta condición produce: la negación contundente del destino, la reafirmación de la voluntad. La grandeza de Aquiles no es ficticia – su heroísmo no es ficticio. El heroísmo es la respuesta viva y enaltecida ante la condición del destino. Es la figura elemental de la ética trágica. Aquiles supo desde siempre que moriría en Troya, y se lanzó sin vacilar a los brazos de esa muerte.

Esto es verdad, pero hay que considerar la imagen completa. Y es que Aquiles fracasa. Sin importar la grandeza de su avance orgulloso hacia delante, el destino le redujo a la nada: corrompió sus medios y sus fines, le trajo la desgracia en donde buscaba satisfacción. Al retirarse de la batalla, buscaba obligar a los aqueos a volver suplicantes ante él, admitiendo su absoluta superioridad, declarando su heroísmo sobrehumano – lo que obtuvo fue la muerte de Patroclo. Su cólera, suscitada por un escamoteo insignificante, acaba por arrebatarle lo más amado – una vez sucedido esto, todo lo que sus fuerzas pueden otorgarle es insignificante. Ante la contemplación de la imagen panorámica del movimiento y su resultado, es inevitable acariciar la idea de que, bajo la condición trágica de la vida humana, no hay vínculo entre la virtud y la felicidad. El resultado de nuestras acciones tiene muy poco que ver con nuestras intenciones. Nuestra fortuna tiene muy poco que ver con nuestras decisiones. Todo parece apuntar a que cualquier reafirmación ante el destino es una fantasmagoría.

El panorama ofrecido por el relato del destino de Aquiles, sin embargo, no es suficiente aún para esbozar un juicio acerca del valor moral representado por el Périda. Tampoco basta para comprender cabalmente la naturaleza del heroísmo, y ser capaces de considerar sus implicaciones. Aquiles es apenas una cara de la moneda del heroísmo: la otra cara es Odiseo. Consecuentemente, la historia del Laertíada constituye el siguiente paso en la reflexión de Homero acerca del destino. Y digo ‘siguiente paso’ en el sentido propio: es una visión más desarrollada y más compleja del problema. En la *Ilíada*, vemos a los personajes emprender sus acciones y enfrentarse al destino – en la *Odisea*, vemos a los personajes reflexionar acerca del destino. La reflexión de la *Odisea* presupone la conciencia del destino que en la *Ilíada* apenas se planteó. Así, escuchamos

desde el proemio al propio Zeus dictaminar la naturaleza de su plan: “Es de ver cómo inculpan los hombres sin tregua a los dioses achacándonos todos sus males. Y son ellos mismos los que traen por sus propias locuras su exceso de penas.”<sup>23</sup> Más adelante, escucharemos a la mayoría de los personajes revelando su propia concepción de la doctrina.

En ese sentido, Odiseo complementa la imagen iniciada por Aquiles. Odiseo constituye, de cierto modo, la siguiente ‘etapa evolutiva’ de la conciencia trágica. La alternativa moral representada por Aquiles y Odiseo no debe de considerarse una de términos opuestos, sino de dos momentos subsecuentes en un proceso. Odiseo no es lo contrario de Aquiles – Odiseo también es un ejemplar de la ética heroica. Lo contrario de Aquiles es la cobardía, la pequeñez, la desidia, la mezquindad de deseos. Odiseo no es nada de esto: también se caracteriza por un movimiento hacia delante, la reafirmación de sí mismo. Odiseo también avanza, toma, hace, supera. Sin embargo, la forma en que su movimiento se desarrolla es distinta. Es más compleja, es intelectualmente superior. Está alimentada por una mayor experiencia, un mayor control de los medios, una mejor valoración de los fines. Una comprensión más profunda de la naturaleza del plan de Zeus.

El panorama de los eventos colectivos desarrollados en la *Iliada* nos mostró la articulación trágica entre la voluntad y la realidad. Aquiles, que emprendió su acción con valor y grandeza soberbia, trajo sobre sí mismo la desgracia. La imagen de eventos privados desarrollada en la *Odisea* nos mostrará una manera más sofisticada y más perfecta de concebir la naturaleza del destino – y las excelencias morales propias de esa concepción. La *Odisea* nos mostrará que, ante la subordinación al plan de Zeus, la virtud más elevada no es el valor de Aquiles, sino la astucia de Odiseo.

---

<sup>23</sup> Homero, *Odisea*, I, Editorial Gredos, Primera edición, Madrid, 2005, vv. 32-34

#### 4.- Rey en el mundo de los muertos

“...si preguntas lo que yo aborrezco,  
en una sola frase te lo ofrezco  
que recogí en los labios del Pelida:

‘pensar y hablar dos cosas diferentes’,  
miedo del mundo, engaño de las gentes,  
menoscabo del arte y de la vida.”

Alfonso Reyes, *La verdad de Aquiles*

##### 4.1 – El misterio de la Odisea

Todo es misterioso en la *Odisea*. Y esto no se debe a la distancia temporal que media entre su escritura y nuestra lectura: casi la misma distancia nos separa de la *Ilíada*, y al relato de la cólera de Aquiles no lo envuelven las mismas brumas. La *Ilíada* es difícil, abundante de entramados ocultos, remoto el universo cultural que la vio nacer, pero la *Odisea* es misteriosa. Es su condición fundamental: todo el relato avanza bajo el signo del misterio. Es la historia del hombre más esquivo, el que *piensa una cosa y dice otra*, y su paradero es un misterio para todos; la historia de su viaje fantástico, razón de su larga ausencia, del que sólo sabemos por sus propias, truculentas palabras. El poema frecuentemente se entretiene con sueños y fantasmagorías, lo componen en buena parte relatos y testimonios de personajes fugaces, remembranzas lejanas, difíciles metáforas; la farsa y el disfraz son fiel recurso, las identidades se recogen y se tiran como máscaras; ambiguos claroscuros matizan el vicio y la virtud de las acciones; invisible viene y va Atenea ojiglauca, a escondidas ayudando al pacientísimo Odiseo. La duda es una exigencia permanente de su lectura: la guardia siempre en alto, para distinguir entre las palabras las ficciones de las realidades.

Algo más breve que la *Ilíada*, la supera con amplio margen en episodios y aventuras. Su estilo es más conciso, y más rápida la transición entre eventos distantes, separados por extensos mares. A pesar de su relativa brevedad, la composición de las escenas alcanza niveles sorprendentes de complejidad dramática y estética; sus imágenes, crípticas con frecuencia, tienden a lo lapidario. La participación de los dioses es, si bien no menos crucial, sí menos visible: parece que hay menos dioses interesados en el destino de Odiseo que en el de Troya. Las tramas del destino son más perdedizas, más ambiguos los oráculos finales. Ninguna ostentosa campaña orienta mil voluntades,

ante los ojos del mundo: es el regreso silente y privado de un hombre a su patria, que vuelve a sus recintos por la puerta trasera.

Esto es apenas un esbozo de eso que menté al decir misterio: la *Odisea* es como una imagen evanescente, de varios planos translúcidos, yuxtapuestos; como un sueño, o el recuerdo de un sueño. Y aún, la consistencia de misterio que la atraviesa de principio a fin, como su ritmo y armonía, nunca actúa en detrimento de su expresividad. Pero es expresiva en un sentido distinto que la *Ilíada*, casi contrario. Casi podría decir *negativamente* expresiva. Es expresiva por la elocuencia con que imita a un personaje y una virtud que sólo pueden definirse en términos negativos. Y esta ambigua cualidad es el hilo conductor del poema.

#### ***4.1.1 - Invisible e inaudible***

¿Dónde está Odiseo? La pregunta se la hacen y rehacen diariamente, desde hace años, Penélope, Telémaco, Laertes, y todos los fieles sirvientes que vieron a Odiseo partir a Troya con la promesa de glorias y riquezas a su vuelta. Dónde está, dónde está Odiseo. Homero dispone sabiamente los primeros episodios del poema de manera que nosotros experimentemos también la falta del héroe: mucho antes que a él, veremos a los desenfrenados pretendientes reduciendo a la nada su hacienda, a Telémaco de alma débil echando en falta al bravo padre, a Penélope agotada por largos llantos. Antes de verlo a él, escucharemos a Néstor y a Menelao describirlo y recordarlo, elogiándole el Atrida con ostento, el geranio reservado en sus lisonjas. Veremos a los dioses, que le hicieron invisible e inaudible, abogando por él o en su contra, decidiendo su destino. Y sólo después de todas estas cosas veremos a Odiseo por vez primera, prisionero en Ogigia por Calipso, *la que oculta*.

La inaccesibilidad de Odiseo no se agota en su extravío. Mejor dicho, su extravío en el mar es sólo parte de la imagen completa de su inaccesibilidad. Odiseo es invisible e inaudible, no desde que el naufragio lo arrastró a las costas de Ogigia, sino desde siempre – es su disposición natural. Era invisible aquella noche en los llanos de Ilión, en compañía de Diomedes, cazando a Dolón en la sombra, prometiéndole que le dejarían ir con vida para luego poner a traición una lanza en su espalda. Era invisible al disfrazarse de mendigo e infiltrarse en Troya en misión de espionaje, y al hacer lo propio en su casa al volver a Ítaca. Era invisible con su ardid del caballo de madera, y al huir del ciego cíclope entre ovejas. Al atravesar el pueblo de los feacios, envuelto sin

saberlo por las nieblas de Atenea, y al acercarse a los dones de Circe portando en secreto *molú*, la flor del Argifonte. La invisibilidad es la nota distintiva de Odiseo – él es lo que Aquiles odia más que a las puertas del Hades: al hombre que dice una cosa y piensa otra, el hombre invisible.

No sólo Homero ha elegido como protagonista al más escurridizo de los hombres, sino que ha ordenado los elementos dramáticos del poema para enfatizar su elusividad, las dificultades de conocerlo y de ver en su interior. Como dije antes, nos lo muestra primero indirectamente, a la distancia. La primera imagen suya le pone en boca de los dioses, en el Olimpo. La segunda imagen es la de su ausencia, que en su casa se traduce en injusticia. La tercera imagen la esboza en las palabras de otros hombres – Telémaco emprende su viaje en pos de esas imágenes, a Pilos y a Esparta. Homero no nos lo mostrará sino hasta la quinta rapsodia, lamentando su fortuna en la isla de Calipso – alejado de la vista de todos, donde nadie escucha sus lamentos. Lo vemos al llegar Hermes a Ogigia, y transmitirle a la diosa las órdenes de Zeus: dejarlo ir, cesar su ocultación, revelarlo. Siete años ha compartido Odiseo el lecho de Calipso, la que oculta, la ocultación: siete años lleva Odiseo oculto de los hombres, y por fin ha dictado Zeus que la ocultación termine. Que lo vean sus familiares, y también los espectadores de la *Odisea*. Pero antes de ponerlo de vuelta en Ítaca, lo hace llegar a Esqueria, donde contará a los feacios la historia de su extravío. Su primera gran acción en el poema es contar una historia. También nosotros escucharemos esa historia por vez primera: los feacios y nosotros somos simultáneamente su auditorio. Nosotros, sin embargo, tenemos una ventaja: sabemos que Odiseo suele mentir.

Una vez que Odiseo ha contado el relato de su larga ausencia, Homero le pone de vuelta en Ítaca. Lo deposita gentilmente en su costa, dormido, rodeado por un tesoro abundante: Odiseo despierta en casa, como después de un sueño de veinte años. Pronto vuelve a ocultarse. Primero de Atenea, en figura de pastor, que le pregunta su identidad y procedencia: Odiseo le inventa en breve el relato de sus desventuras tras matar a Orsíloco, hijo de Idomeneo. Después, por consejo y artificio de la diosa, vuelve a desaparecer. Convertido en Etón, el mendigo, volverá a casa para poner a prueba a los pretendientes, a sus sirvientes y a su propia familia. Hasta la rapsodia vigésimo segunda le veremos revelarse en el umbral de su salón, en su desnudo esplendor de dios colérico, repartiendo los castigos con su arco. Rectificará la injusticia, compartirá el lecho con Penélope, afianzará su lugar como señor de Ítaca, y luego se hará a la mar de nuevo por

mandato de Tiresias, a quien dice haber visto en el Infierno. Volverá a hacerse invisible, sobre el ponto.

La presencia de Odiseo en el poema es sutilísima; termino su lectura con la sensación de haberlo visto poco, de haberlo oído poco, de haber estado rondando a un fantasma. Y es que Homero nos lo ha dado siempre a medias, siempre oculto detrás de disfraces, nombres falsos, relatos dudosos, densas penumbras. Nunca sabemos con exactitud qué piensa, qué desea, cuáles son sus planes últimos. Todo en el poema parece estar orientado a dificultar ese conocimiento, a acentuar la incertidumbre. ¿Por qué? ¿No es contradictorio este procedimiento con la naturaleza de la poesía? Si la poesía representa acciones, *entregándoselas* al intelecto, ¿no es fundamental que nos ofrezca una perspectiva amplia de la interioridad de los personajes que conciben y realizan esas acciones? ¿Por qué Homero hace, o parece hacer, precisamente lo contrario?

Adelanto, como una hipótesis, una idea que explicaré en las siguientes páginas. Homero no hace en realidad *lo contrario*: quiere darnos una imagen panorámica, tan amplia y tan profunda como sea posible, del alma de Odiseo. Un análisis ‘psicológico’ mucho más detenido del que hizo en la *Ilíada* – la *Odisea* está claramente circunscrita a las acciones de su protagonista, y no a una imagen colectiva del destino. Sin embargo, la clase de virtud que quiere representar es diferente de la mostrada en Aquiles, y exige un tratamiento más esquivo: ella misma es de naturaleza elusiva, y se evade de las representaciones. Su contenido es siempre ambivalente – sus tendencias cambian de dirección, sus formas mudan con frecuencia. Nunca es fácil juzgarla. Ésa es la razón de que haya elegido como protagonista al más incognoscible de los hombres, y que exponga largamente sus esquivos procedimientos, su multiforme ingenio, para finalmente presentarnos su *única* acción cabal en todo el poema - el acecho y la matanza de los pretendientes - y obligarnos a emitir el difícil juicio de su justicia o su injusticia.

#### **4.2 - La estructura de la *Odisea***

Probablemente lo primero que salte a nuestra vista al leer la *Odisea* es lo inusual, e incluso incómodo, de su estructura. Una peculiaridad que no pocos han atribuido a la aspereza e imperfección del arte narrativo de Homero. Inicia con alusiones de dioses y de hombres a un protagonista ausente, que tarda cinco cantos en hacer su primera aparición. Mientras tanto, se nos habla de la aventura de Telémaco en busca de su padre, aunque ese hilo narrativo desaparece bien pronto, y permanece olvidado durante casi

diez cantos. Cuando Odiseo aparece por fin, su aventura – desconocida para nosotros – estará ya bien cerca del final. Odiseo está en la isla de Calipso, donde ha pasado siete años, y un sin fin de penurias le anteceden a su actual paradero. Una última peripecia le hará todavía llegar al país de los feacios, en donde por fin nos enteraremos de su propia voz de todo lo que le ha sucedido en los últimos diez años, la aventura que usualmente evocamos como la acción que la *Odisea* relata – el episodio con el cíclope, con Circe, con las sirenas, el descenso al Hades, etc. – y que sin embargo ocupa su menor parte: apenas cuatro cantos. No es sino hasta la mitad exacta del poema (el inicio del canto XIII) cuando Odiseo emprende el último viaje, el que le devolverá a las playas de Ítaca. El resto del poema relata su último ardid: su aparición en su propia casa, disfrazado como un mendigo, tramando su venganza contra los pretendientes de Penélope, y la manera en que la paz se restablece en Ítaca.

Un somero esbozo de lo anterior:

a) *Odiseo en las palabras de otros*

- 1 Los dioses nos presentan la situación de Odiseo – está prisionero en Ogigia. Deciden su desocultación. Homero nos muestra las condiciones de decadencia que dominan en la casa de Odiseo, con motivo de su ausencia. Nos presenta también una primera imagen del ausente, en voz de Telémaco.
- 2 Después de su fracaso en la asamblea, Telémaco emprende un viaje en busca de su padre (por consejo de Atenea).
- 3 Telémaco escucha, en Pilos, noticias de su padre. Un nuevo esbozo del héroe ausente, esta vez en palabras de Néstor.
- 4 Otro esbozo de Odiseo, en palabras de Menelao y Helena.

b) *La desocultación de Odiseo*

- 5 Hermes viaja a Ogigia y le transmite a Calipso el mandato de que Odiseo sea liberado. Hasta este momento nos presenta Homero al héroe por vez primera. Luego nos relata el penoso viaje de Odiseo hasta Ogigia.
- 6 - 8 Tras su naufragio, Odiseo queda “atrapado” en Feacia, y deberá encontrar la manera de reanudar su camino hasta Ítaca. Homero nos cuenta los eventos en Feacia, preliminares al relato que Odiseo hará a los feacios acerca de las peripecias de los últimos diez años.

c) *Odiseo en palabras de Odiseo*

9 - 12 Odiseo hace a los feacios el extenso relato de sus desventuras.

d) *Odiseo disfrazado*

13-20 Odiseo llega a Ítaca, auxiliado por los feacios. Acompañado nuevamente por Atenea, se hace pasar por Eetón, el mendigo, para infiltrarse de incógnito en su palacio y poner a prueba a los pretendientes, a sus sirvientes y a Penélope. Consigue una audiencia con Penélope, y le hace saber que la vuelta de Odiseo es inminente.

e) *Odiseo revelado*

21 Se celebra el certamen del arco – quien sea capaz de traspasar los aros de las doce antorchas con el arco de Odiseo, tendrá por esposa a Penélope. Todos fracasan en el intento, menos Eetón, que revela entonces su identidad.

22 Homero nos relata puntualmente la venganza de Odiseo.

23 y 24 – Odiseo oculta los vestigios de la masacre, pero, sabiendo que la llegada de los parientes vengadores es inminente, él y su gente van a casa de Laertes a esperarlos. Atenea llega a tiempo para evitar la masacre, y restablecer la paz en Ítaca.

Pues bien, sin duda la historia puede relatarse de una manera mucho más eficaz, mucho más clara y lineal. El relato comenzaría con Odiseo y sus doce bajeles abandonando Troya, y narraría ordenadamente su breve incursión en el país de los cicones, en el de los lotófagos, en la cueva de Polifemo, la pérdida de casi toda su flota en manos de los lestrigones, la malograda visita a Eolia, el año transcurrido en la isla de Circe, el descenso al Hades, el episodio de las sirenas, el paso entre Escila y Caribdis, la necesidad de sus hombres devorando a las vacas del Sol, el rápido castigo de Zeus, que fulminó con su rayo la nave del Laertiada y a sus hombres, y la fortuita llegada de Odiseo a Ogigia, hogar de la ninfa Calipso. Los siete años pasados con ella, oculto para todos los hombres. Tal vez en este punto escucharíamos las primeras noticias sobre Ítaca, la manera en que Penélope comienza a ser asediada por los pretendientes, y el derroche de la hacienda de Telémaco, ya en edad de dejar de ser un niño. Veríamos a Odiseo abandonar la isla de Calipso e ir a parar con los feacios, a quienes referiría todo lo anterior. De inmediato, su viaje a Ítaca, y su astuta, cuidadosa venganza.

En efecto, ésta sería una manera mucho más eficaz y clara de contar la historia, si ésa fuera en verdad la historia. Es improbable que Homero no se haya dado cuenta de que podía ahorrarse ese intrincado procedimiento – de que podía repetir la más sobria y lineal narración de la *Iliada*. En ese caso, la respuesta es simple: la acción *no es* la que resumí en el párrafo anterior.

### **4.3 - El heroísmo de Odiseo**

La *Odisea* es el relato del regreso del Laertiada a su hogar, y de la venganza contra los pretendientes de Penélope. Nada más. Así es como enunciaría, en resumidas cuentas, la acción del poema. Y sin embargo, lo anterior no comienza a desenvolverse sino hasta el canto XIII – hay doce cantos previos, en los que nada de esto sucede. Durante esos doce primeros cantos, hay pocas cosas propiamente encaminadas para gestar ese desenlace. La matanza de los galanes guarda poca o ninguna relación con el paso de Odiseo por Esqueria, con el episodio de los juegos en que Odiseo hace alarde de fuerza y destreza entre los feacios, e incluso con la breve y aparentemente trunca historia de Telémaco. Homero podría haber empezado el relato a partir de que Odiseo despierta en las costas de Ítaca, y Atenea se le manifiesta por vez primera en diez años – omitir a Telémaco, a Alcinoos, y el extenso relato inverosímil sobre Circe, Eolo, Polifemo, el Infierno y los lotófagos. Ciertamente, Odiseo habría hecho lo mismo en Ítaca si no hubiera pasado por Esqueria para hacer el recuento de sus viajes. Con toda probabilidad, habría hecho lo mismo aún si Telémaco no hubiera escuchado de Menelao que su padre seguía con vida en medio del océano. ¿Por qué, entonces, incluye Homero esos episodios previos?

Porque en los doce primeros cantos, Homero nos muestra un panorama del alma de Odiseo: le vemos esbozado en palabras de otros hombres, en palabras de los dioses y finalmente en sus propias palabras hacia los *feacios* – primero conoceremos a Odiseo mediante palabras. Diríamos que Homero no quiere mostrarnos *cómo es* Odiseo, sino cómo es percibido. Más aún: de qué manera Odiseo se hace percibir, mediante sus artificios. Y esta primera imagen nos servirá como punto de comparación con la segunda mitad del poema: la gran acción de Odiseo, su venganza contra los pretendientes, en la que su manera de ser percibido por los pretendientes y por nosotros determina de varias maneras el sentido de su acción. Nos ofrece el trasfondo necesario

para poder percibir esta segunda parte en su justa proporción, descubrir los hilos truculentos debajo de las ostentosas acciones del héroe.

Puedo indicar el tono de la reflexión que Homero sugiere, señalando un detalle: recién abusé de la palabra *héroe*. Llamé a Odiseo el héroe de la *Odisea*, cuando no hay un solo verso en que Homero llame héroe a su protagonista, o describa sus acciones como heroicas. La mayoría de las traducciones al castellano pueden engañarnos al respecto: *Odiseo de heroica paciencia, el héroe prudentísimo, el héroe preclaro*. Nunca en el texto encontraremos la palabra *héroe* referida al Laertíada. Parece estar omitida sistemáticamente; su silencio está usado como una palabra, es significativo. ¿Por qué no llamarle héroe al bravo, esforzado Odiseo, emprendedor de grandes proyectos, de los que casi siempre sale airoso? Homero está bien consciente, y quiere que también lo estemos, de que un largo trecho separa a Odiseo de Aquiles, el gran héroe – ya muchos años muerto cuando empieza la *Odisea*.

La clave para caracterizar la diferencia entre Aquiles y Odiseo la conocemos por la *Ilíada*. En la Embajada que emprendió el Laertíada, acompañado por Ajax y por Fénix, para persuadir a Aquiles de cejar en su cólera, el rey de los mirmidones le dirige a Odiseo palabras aladas: *odio, como a las puertas del Hades, al hombre que dice una cosa y piensa otra*. Aquiles, el simple, desprecia al múltiple Odiseo. Su propia virtud es la más elevada, piensa él. A lo largo de la *Odisea*, veremos reiterarse la oposición: en los salones de Alcinoos, Demódoco canta el altercado que ambos aqueos tuvieron en el ágora, durante el sitio de Troya; en el episodio del descenso al Hades, Odiseo refiere las amargas palabras cruzadas con Aquiles; al representarse la desgracia de su cercana muerte, en medio del mar, sin honras, se compara con la muerte grandiosa del Eácida.<sup>24</sup> Homero quiere que tengamos presente a Aquiles durante el poema de Odiseo. Quiere que sepamos que la comparación entre ambos es obligatoria. Que una de las preguntas fundamentales suscitadas por sus dos poemas, debe de ser: ¿cuál es la virtud más elevada: la de Aquiles o la de Odiseo?

La misma pregunta preocupó a Platón en su momento. En *Hippias Menor*, Sócrates le plantea a Hippias la cuestión: ¿es mejor Aquiles u Odiseo? Hippias responde escuetamente: Aquiles es el más valiente y Odiseo es el más astuto. La respuesta no es falsa, pero no es lo que Sócrates quiere saber. Sócrates preguntó quién es el mejor, cuál de las dos es la virtud más elevada – el valor del Périda o la astucia de Odiseo. El

---

<sup>24</sup> Homero, *Odisea*, V, vv.299-312

diálogo se extiende en ingeniosas distinciones y preguntas abismales, su final es aporético. La pregunta fundamental que lo atraviesa, en su expresión más sintética, podría decirse así: ¿es mejor el alma que hace el mal a causa de su capacidad de hacerlo, o la que no lo hace a causa de su ineptitud? ¿Es mejor quien manipula la verdad por conocerla, o quien no la manipula por ignorarla? La respuesta, como Sócrates nos deja ver, no es simple. Distintas perspectivas exigen distintas respuestas – y Sócrates sabe que la respuesta relativa no puede ser la respuesta final.

El problema no está resuelto. Y los paralelismos y confrontaciones que Homero suscita entre ambos personajes deben bastar para sugerirnos que el poeta quiere que pensemos en el problema. Cada uno de los poemas nos muestra una cara de la moneda, y su sentido último no puede ser comprendido sino al considerarlos en conjunto. Como dos respuestas a una misma pregunta.

#### ***4.3.1 - La teología del plan de Zeus***

A Odiseo le podemos llamar prudente, prudentísimo. También taimado, o astuto, o truculento, o precavido, o embustero, o ingenioso, o malicioso. También sabio. Su cualidad oscila constantemente entre varios matices del vicio y de la virtud. Y Aquiles se jacta de una superioridad incuestionable: nunca miente, nunca oculta nada. Lo que los demás ven es lo que hay. Ese principio funciona como el único código de ética que rige las acciones del Périda. Y puede verse su relación con *aidoos*, el fundamento de su heroísmo. El hecho de ser visto por los demás orienta todos sus movimientos. Aquiles sitúa la mayor grandeza en el poner de manifiesto su ser en todas sus acciones, y considera la más deplorable bajeza el actuar con intenciones ocultas. Ocultarse, mentir, fingir, todas estas cosas suponen la resignación ante la superioridad de las circunstancias; actuar sin ambages es lo propio de un alma grande y orgullosa, que no le debe ni le pide nada a nadie.

La caracterización que hice de Aquiles en el capítulo anterior, sin embargo, no gira en torno a su simplicidad sino en torno al plan de Zeus. La substancia de mis argumentos acerca de la problematicidad del heroísmo del Périda dependía de la ignorancia en que Aquiles se encuentra acerca de los designios del dios. Sin embargo, la comparación con Odiseo – como se verá en las páginas siguientes – nos deja ver de qué manera la soberbia simplicidad del Périda está profundamente compenetrada con su ignorancia del plan de Zeus. Y a su vez, de qué manera las virtudes de Odiseo le ofrecen

una relativa ventaja al enfrentarse a la condición trágica de verse subordinado a los designios del Cronida.

Antes de poder explicar esto, son necesarios algunos comentarios acerca de la teología de la *Odisea*.

La *Odisea* tiene una distinta manera de exponer el plan de Zeus que la *Ilíada*. Es, digamos, el siguiente paso en la exposición del plan de Zeus – esto es, en el retrato que hace Homero de la naturaleza y los accidentes de la acción humana, su reflexión sobre el destino. Presenta su nueva reflexión en una manera que sólo puede comprenderse presuponiendo el conocimiento de la anterior. En la *Ilíada*, Homero nos presentó el plan de Zeus con la desnuda sencillez con que se presenta un fenómeno natural – su desarrollo, si bien es intrincado y articula muy distintos niveles de la acción, es lineal. Como algo sucediendo frente a nuestros ojos, que sólo necesita señalársenos. En la *Odisea*, el plan de Zeus es ya un objeto de reflexión para sus personajes, y su desarrollo es ambiguo. Prácticamente, cada personaje que tenga alguna relevancia en el poema – ya por tener un papel importante en él, o por haberlo tenido en la *Ilíada* – dirá explícitamente cómo interpreta el plan de Zeus. Pero este diálogo recurrente comienza poco después del proemio, en boca del mismo Cronida. Homero hace a Zeus hablar antes que nadie más, en los más tempranos versos del primer canto, y habla acerca de la naturaleza de su plan.

“Es de ver cómo inculpan los hombres sin tregua a los dioses  
achacándonos todos sus males. Y son ellos mismos  
los que traen por sus propias locuras su exceso de penas.”<sup>25</sup>

Con estas palabras Zeus establece las condiciones a las que habrán de atenerse todos los siguientes discursos. Dicta el punto de partida de todas las subsecuentes reflexiones. De Telémaco, reacio a aceptar sus responsabilidades, escucharemos que “la culpa no la tiene el cantor, sino Zeus, que reparte los dones y los da a cada cual de los hombres según su talante.”<sup>26</sup> En su relato, Néstor atribuye con frecuencia el origen los destinos colectivos al capricho o designio de Zeus, como si su larga experiencia le permitiera ver con mayor claridad la naturaleza de las cosas políticas - “en su ánimo

---

<sup>25</sup> Homero, *Odisea*, I, Editorial Gredos, Primera edición, Madrid, 2005, vv. 32-34

<sup>26</sup> *Idem*, I, vv. 347-349

Zeus tramó la ruina de los dánaos”.<sup>27</sup> Del vulgar Menelao, que celebra copiosamente e invita a sus huéspedes a beber sin antes libar, “¡Hijos míos, no puede un humano medirse con Zeus, inmortales cual él son su casa y su hacienda!”<sup>28</sup>. De Helena, su esposa, “Sin duda que bienes y males a su gusto da Zeus a los hombres.”<sup>29</sup>, y acto seguido ofrece una droga para apaciguar las penas. De Anfínomo, el único pretendiente medurado en los salones de Odiseo, que la traza de asesinar a Telémaco se suspenda hasta conocer el plan de Zeus. De Eumeo, el porquero – “los dioses dan bienes o dejan de darlos como a ellos le place en el alma, pues todo lo pueden.”<sup>30</sup> De Odiseo – “de cierto que Zeus con lo malo ha mezclado lo bueno.”<sup>31</sup> Del ingenuo, soberbio Alcino, “Por fuerza no habrá quien retrase tu partida en el pueblo feacio ni Zeus lo permita.”<sup>32</sup>

Así, Homero hará a cada personaje juzgar su sumisión al plan de Zeus según su mejor criterio y su fortuna individual – nosotros estamos obligados a cotejar cada perspectiva con esta sentencia omnisapiente que se nos revela en el proemio.

Zeus dice: son ellos mismos los que traen por sus propias locuras su exceso de penas. ¿Es así? ¿No vimos en la *Iliada* que es el capricho de Zeus quien reparte las penas y las fortunas? Sí. Pero eso es sólo la mitad de la imagen. La traducción citada quizá no es la más afortunada. Una más precisa no diría “exceso de penas”, sino algo más bien como “más penas de las necesarias” – Samuel Butler traduce “sorrows beyond that which is ordained”<sup>33</sup>. Una más arriesgada dice “infortunios no decretados por el destino”<sup>34</sup>. Las *locuras* de los hombres son las que les ocasionan más penas de las que les estaban destinadas. En este proemio Zeus delimita los intrincados contornos del destino y del albedrío. Es decir: sí, es Zeus quien reparte la fortuna y la desgracia, pero de cada quién depende la manera de enfrentarse a su desgracia o de vivir su bienaventuranza. Las desmesuras de los afortunados tornan en desastre la abundancia. La intemperancia de los desgraciados agranda las penas, las saca de proporción, gesta nuevas desgracias. La previsión del prudente amaina los males, mantiene y aumenta las fortunas, saca partido de todo. En breve, la decisión de Zeus no es el dictado absoluto: hay mejores y peores maneras de enfrentarse a su designio. Sean las circunstancias tan apremiantes y abrumadoras como sean, tenemos que decidir. No hay consciencia de la

---

<sup>27</sup> *Idem.* III, vv. 132-133

<sup>28</sup> *Idem.* IV, vv. 78-79

<sup>29</sup> *Idem.* IV, vv. 236-237

<sup>30</sup> *Idem.* XIV, vv. 444-445

<sup>31</sup> *Idem.* XV, v. 488

<sup>32</sup> *Idem.* VII, vv. 315-316

<sup>33</sup> *Odyssey*, I, 32-34, Traducción de Samuel Henry Butcher y Andrew Lang, Globusz Publishing.

<sup>34</sup> *Odisea*, I, 32-34, Traducción de Luis Segalá y Estalella, Editorial Porrúa, 2002, México.

superioridad de las circunstancias que pueda relevarnos de esa responsabilidad. Y nada hay en nuestra experiencia de las propias decisiones que vuelva ilusorio el acto de elegir: las decisiones, al tomarse, son sustanciales y tangibles como piedras en nuestras manos, independientemente de sus insospechables consecuencias. La sabiduría trágica, la conciencia de que Zeus tiene un plan que ignoramos, no conduce al quietismo. Cualquier salida, el quietismo, la acción desesperada, la acción arbitraria, son una elección que se actualiza sólo por el ejercicio de nuestro albedrío.

Lo que dije antes sobre el destino de Aquiles, lo dije a la luz de cómo sus acciones se entreveran con el plan de Zeus. Su desgracia fue causada por asumir demasiado, por no reconocer su lugar, la estrechez de sus alcances: por creer que era el dueño de su destino, y que estaba en su poder atribuirse sus propios méritos. Zeus le asignó una desgracia menor – la pérdida de Briseida – y su propia desmesura lo precipitó en una desgracia mucho mayor – la pérdida de Patroclo. Cometió errores atroces en la afanosa persecución de la gloria, su deseo motor. Es lo que, en el capítulo anterior, designé como *hybris*. Dije entonces que la *hybris* era esencialmente distinta de la noción del pecado. Zeus no ‘castiga’ la *hybris* – ella trae sobre sí misma su propio castigo. Es la imprudencia. Impiedad e imprudencia se identifican en Aquiles – es la incapacidad de reconocer que hay un orden mayor en el que sus acciones están insertas. Que siempre es misterioso el desenlace de las cosas, y que las acciones grandes e intempestivas, las que lo ponen todo en juego, nos ponen a la merced del destino. Para satisfacer su deseo, trató de manipular a su conveniencia movimientos gigantescos, que le excedían: la soberbia de un rey, el destino de una guerra, la debilidad alternativa de aliados y enemigos, el favor de los dioses. Quiso mover las cosas más grandes como si fueran piezas en un tablero de ajedrez. Y no con la astucia y previsión de un ajedrecista, que planea sus movimientos con mucha antelación y oculta con celo su estrategia, sino con el rencor ardoroso del principiante que quiere vengarse por la pieza perdida, sin importarle poner todo en peligro. El núcleo de su perdición no es en realidad su deseo de honras, sino la manera de atribúrselas. Es difícil imaginar que Odiseo hubiera cometido el mismo error. Odiseo hubiera dominado su cólera – probablemente hubiera cedido a Briséida sin demasiado escándalo, pero hubiera recordado la afrenta y buscado posteriormente la manera más astuta de cobrar su venganza minimizando su propio peligro.

La manera en que Aquiles se enfrenta al insulto de Agamemnon es paradigmática de su simpleza. Es verdad que contuvo un impulso mucho más esencial –

el de matar al Atrida -, pero no lo contuvo en un acto de prudencia, de reflectivo sopeso de las circunstancias: lo contuvo a la vista de una medida de mayor estatura, y que pensó que satisfaría más plenamente sus deseos desenfrenados. Si mataba a Agamemnon, la guerra se acabaría y él volvería a Ptía sin gloria. La sabiduría de Atenea no alcanzó a mostrarle el final de su acción; bastó apenas para mostrarle una manera más eficiente de incurrir en su desgracia. Pero él, al obedecerla, no estaba ocultando con astucia sus deseos. No estaba a la espera de la mejor oportunidad, de la solución más sutil, con mayores beneficios y menores sacrificios. No le ocultó a nadie que la muerte de miles de aqueos – entre ellos amigos y viejos conocidos – le tenía sin cuidado. Anunció orgullosamente sus deseos desde un principio. Podemos ver la estrecha relación entre su esencial simpleza, su monstruosa simpleza envanecida, y su funesto destino – pero él no podría haberla visto.

Es de suponerse entonces que Odiseo enfrenta el plan de Zeus de una manera distinta, y que su manera de enfrentarse al plan de Zeus es resultado directo de su nota esencial: su prudente astucia. Que, de algún modo, no incurre en las mismas locuras o desmesuras por las cuales los mortales aumentan desmedidamente el bagaje de penas que les estaba destinado.

Inmediatamente después de caracterizar la locura de los hombres y la naturaleza de su plan, Zeus alude a otro evento, y este constituye una segunda línea dramática y reflexiva que atraviesa todo el poema como una referencia constante, arrojando su luz sobre los eventos narrados: la tragedia de Egisto y Agamemnon. La menciona como un ejemplo de la manera en que los hombres, con sus propias locuras, incrementan el hado de sus penas.

“Así Egisto, violando el destino, casó con la esposa  
del Atrida y le dio muerte a él cuando a casa volvía.  
No accedió a prevenir su desgracia, que bien lo ordenamos  
Enviándole a Hermes, el gran celador Argifonte,  
desistir de esa muerte y su asedio a la reina, pues ello  
le atraería la venganza por mano de Orestes Atrida  
cuando fuese en edad y añorase la tierra paterna.  
Pero Hermes no pudo cambiar las entrañas de Egisto,  
aún queriéndole bien, y él pagó de una vez sus maldades.”<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> *Idem.* vv. 35-43

(Esta imagen complementa sugerentemente la teodicea expuesta por Zeus en primer lugar: Egisto incrementó las penas dictadas por el destino. Si bien fueron voluntades superiores a la suya las que gestaron la situación en que él decidió – es decir, fuerzas trascendentes a su voluntad –, él decidió de cualquier modo. Hermes incluso trató de hacerle razonar. El adulterio y el homicidio, apenas colocados frente a él como posibilidades, no hubieran tenido lugar si su elección no los hubiera actualizado, para insertar su propia acción en el largo camino de desgracias de la casa de Atreo.)

La historia de Agamemnon sirve como comparación en muchos puntos. Odiseo, al igual que Agamemnon, volverá a casa después de una ausencia de largos años. Volverá con la incertidumbre de lo que su mujer haya hecho durante ese tiempo. Y Telémaco, al igual que Orestes, se verá en la necesidad de enfrentarse a los desafíos de un hombre llegado a la edad adulta. Se verá en la necesidad de satisfacer con sus propias fuerzas las exigencias de ser hijo de su padre. Veremos que no está a la altura de las circunstancias en que se le ha puesto: que Orestes le excede en valentía. Pero principalmente, veremos a lo largo del poema que Odiseo es más prudente que Agamemnon – está de más que el Atrida le sugiera, en su encuentro en el Hades, que desconfíe de su mujer y ponga a prueba su fidelidad. Veremos que Odiseo va siempre pensando en el paso siguiente, siempre ocultando su intención verdadera, probando siempre a los otros, siempre con un plan alternativo, siempre con algo maquinándose en secreto dentro de su pecho, sin mostrar sus cartas nunca. Siempre con mente doble. Siempre a la espera del revés del destino, para soportarlo con paciencia y buscar la manera de encontrar la mayor ventaja o el mal menor. En esto se cifra la diferencia fundamental entre Odiseo y Aquiles. Odiseo es capaz de ver la diferencia de lo igual, la igualdad de lo mudable; distinguir lo que le supera de lo que le ofrece posibilidades. Es prudente. Su duplicidad es prudente – o mejor astuto, para distinguir su virtud de la *phronesis* aristotélica. Sabe ocultarse y esperar, sabe ceder. Aquiles no reconoce los límites de su fuerza: simpleza, soberbia, imprudencia, impiedad, las cuatro cosas son una misma en el Pélida.

La otra diferencia crucial no estriba en sus maneras de lidiar con el destino, o en sus disposiciones hacia la verdad. Es mucho más evidente, mucho más tangible: sus distintos desenlaces. Aquiles, anegado por las mayores penas, muere en el combate cumpliendo su destino. Odiseo, después de soportar largos sufrimientos, vuelve a Ítaca triunfante y perpetra complacido su venganza. Atenea impide la guerra civil – en otras

palabras, Odiseo se sale con la suya. Para decirlo en breve: la historia de Aquiles es la de un fracaso, y la de Odiseo es la de un triunfo.

Es difícil no buscar una relación entre sus notas distintivas – la simpleza de Aquiles y la duplicidad de Odiseo – y sus diametralmente opuestos desenlaces. Es decir, es difícil no llegar a la conclusión de que Aquiles fracasó a causa de su simpleza y que Odiseo triunfó a causa de su duplicidad. Y esto fungiría como la prueba definitiva de que el plan de Zeus no vuelve ilusorio el albedrío. Los episodios de la *Odisea* nos muestran cómo la manera en que Odiseo se enfrenta al plan de Zeus le da una superioridad indiscutible sobre Aquiles. Si Aquiles hubiera enfrentado los desafíos que Odiseo superó, hubiera muerto sin duda. No una, sino muchas veces. Hubiera muerto masacrado por los ciento dieciocho pretendientes, pues los hubiera acometido en el acto, tan pronto llegara a Ítaca: no se hubiera ocupado de privarlos con astucia de sus armas, de buscar aliados, de cerrar las puertas. Pero seguramente hubiera muerto mucho antes, congelado entre los bosques de Feacia, sin buscar el refugio de los árboles, o en los salones de Circe, a quien habría acometido con la misma ingenuidad que los compañeros de Odiseo, o en la cueva de Polifemo, a quien habría tratado de someter con su fuerza individual, o combatiendo a los lestrigones o a los cicones, o devorado por Esquila o atraído por el canto de las sirenas. Odiseo sobrevivió gracias a su prudente astucia en los peligros en los que Aquiles hubiera muerto condenado por su orgullosa simpleza.

Lo que quiero es demostrar de qué manera Odiseo constituye un siguiente paso en la reflexión acerca del plan de Zeus – en la reflexión acerca de la acción y el destino, que encuentra su más elocuente forma en la *mímesis*. Quiero demostrar cómo las habilidades esenciales de Odiseo implican necesariamente una ventaja con respecto al Périda al enfrentarse al destino. Que es falso que no haya vínculo alguno entre la virtud y la felicidad. Pero también, determinar qué clase de virtud es la de Odiseo. Si es admirable, si es definitivamente superior a la de Aquiles. La pregunta que ocupó a Sócrates en *Hippias menor* sigue siendo obligada: ¿quién es mejor entre ambos héroes? ¿Cuál, entre ambas alternativas morales paradigmáticas, es la superior? Y la respuesta, como se verá en el resto del capítulo, no puede ser simple. Para atender el problema, es necesario considerar cuidadosamente la acción de Odiseo, desarrollada a lo largo de toda la obra. Y tampoco la acción de Odiseo es simple - se divide al menos en dos distintas partes: el relato contado en Esqueria y la venganza perpetrada en Ítaca.

Como dije, creo que la primera parte de la acción nos presenta una imagen panorámica del alma de Odiseo. En ella, Homero nos descubrirá lo que es necesario saber para juzgar la acción del Laertíada, haciendo su correspondiente comparación con Aquiles. La comparación no es fácil, porque la acción de Odiseo no es tan elemental como la de Aquiles. El Périda deseaba ser honrado, y se retiró de la guerra para obligar a los aqueos a honrarle. Nunca es tan evidente qué es lo que Odiseo quiere. Solemos decir que su máximo anhelo es la vuelta a casa – ni siquiera esto es claro, como trataré de mostrar más adelante. Sus deseos, al igual que sus pensamientos, los oculta celosamente. El complejo episodio de Feacia es la manera en que Homero nos ofrece esos fugaces y ambiguos vistazos del alma de su personaje – cuáles son sus fines, y qué medios está dispuesto a emplear para alcanzarlos.

#### ***4.4 – Imágenes de Feacia***

¿Por qué puso Homero en voz de Odiseo el relato de sus años de naufragio? ¿Por qué no nos lo contó él con su propia voz, con sus propias palabras, afianzadas desde un principio por el testimonio de la Musa? ¿Por qué en voz de Odiseo, el múltiple y falaz Odiseo, y no de cualquier otro hombre? ¿Por qué hizo a Odiseo contarla frente a un público ingenuo, que nunca ha peleado una guerra, que ha tenido contacto mínimo con otras gentes, y que no sabe la primera cosa sobre el Laertíada? La respuesta me parece evidéntísima: Homero quiere que dudemos de cada una de las palabras que salgan de labios de Odiseo. Quiere que sepamos todo el tiempo que Odiseo puede estar mintiendo. Que con toda seguridad parte de su relato es falaz, y que probablemente lo sea casi del todo.

Además del extraño artificio narrativo de poner el relato en boca de Odiseo, hay, a lo largo de todo el poema, varios sutiles indicios que justifican aquella sospecha. En ocasiones posteriores a su paso por Esqueria, Odiseo hace otros tres distintos relatos para explicar su linaje y sus desgracias. El primero, a Atenea transformada en pastor, justo tras despertar en las costas de Ítaca; el segundo, a Eumeo, poco después de llegar a su majada; el tercero, a Penélope, para darle noticias de la llegada inminente de su marido a Ítaca. Al igual que el que escucharon los feacios, estos relatos dan razón de los diez años que Odiseo pasó perdido. Al igual que en aquel caso, no tenemos mucha más noticia de estos hechos que las dobles palabras de Odiseo. Damos por sentado, al leerlos, que estos relatos son mentiras. Son mentiras porque creemos conocer la

verdadera historia: cicones, lotófagos, cíclopes, lestrigones, sirenas, dioses y diosas y las ánimas del Hades.

Sin embargo, al leer estos relatos con alguna atención, notaremos algunas peculiaridades. La repetición de algunos patrones. Creta e Idomeneo son quizá los más evidentes. A Atenea en forma de pastor, Odiseo le dice ser nacido en Creta<sup>36</sup>, y fugitivo tras dar muerte a Orsíloco, el hijo de Idomeneo que intentaba robarle su tesoro – el Laertíada busca proteger su nuevo tesoro intimidando al extraño con el relato de su crimen. A Eumeo, le dice ser nacido en Creta, y compañero de Idomeneo al navegar a Troya – mostrándole que es, al igual que su antiguo amo, un guerrero valiente que combatió entre los panaqueos. A Penélope, le dice ser nacido en Creta y hermano de Idomeneo – de linaje noble, cuya palabra es digna de crédito. Más allá de las posibles intenciones particulares que su relato tenga en cada ocasión, Odiseo reitera personajes y lugares, como si alguna atracción los arraigara en su alma. Quizá la verdad.

Además de estos patrones evidentes, hay semejanzas más veladas entre los relatos hechos en Ítaca y el relato hecho en Esqueria, o incluso eventos anteriores que nos fueron narrados por Homero en la *Iliada*. La matanza de Orsíloco, hermano de Idomeneo, es idéntica a la matanza de Dolón, perpetrada por Odiseo en compañía de Diomedes. Y Orsíloco fue muerto por tratar de robarle los tesoros traídos de Troya – esos tesoros que Odiseo realmente perdió junto con todas sus naves. Se refugió en una nave fenicia, que habría de llevarlo hasta Pilos – pero la fuerza del viento los apartó de sus orillas, tal como los vientos de Eolo alejaron a Odiseo y a sus hombres de las rocas natales. Los fenicios le dejaron por fin en Ítaca, mientras dormía, y acomodaron sus tesoros en su entorno, tal como los feacios hicieron en realidad.

En el relato hecho a Eumeo, Odiseo se hace pasar por un guerrero cretense, hijo de Cástor Hilácida engendrado en una esclava. Esforzado, invencible en la lucha, pero poco gustoso de “el trabajo ni el cuidado de casa y familia que da hijos ilustres. Mi pasión eran siempre las naves, los ágiles remos, las hazañas de guerra, las picas pulidas, las flechas, instrumentos de muerte que ponen terror en los otros; estos eran mis goces, que un dios me lo puso en el pecho.”<sup>37</sup> Navegó a Troya y volvió, pero no pasó ni un mes en su casa, antes de volver a embarcarse en campaña hacia Egipto. De igual modo, Odiseo no pasaría ni un mes en Ítaca, antes de volver a salir en aquel viaje ordenado por

---

<sup>36</sup> Los cretenses eran conocidos por mentirosos. Nos lo dice San Pablo en su Epístola a Tito (1:12), y también la célebre paradoja del cretense Epiménides: “Todos los cretenses son mentirosos.”

<sup>37</sup> *Idem*. XIV, vv. 223-227

Tiresias, a quien nadie más que Odiseo vio ni escuchó hacer sus vaticinios. Odiseo, cuya pasión son siempre las naves y las hazañas de guerra, quizá no gozara mucho los trabajos de la casa y la familia. ¿Realmente es la vuelta a casa su máximo deseo?

Una vez en Egipto, sus hombres se lanzaron imprudentemente al saqueo. Los egipcios salieron valientes al combate y doblegaron sin esfuerzo a los invasores – todo este episodio recuerda el comienzo de la aventura de Odiseo contada a los feacios, y su incursión fracasada al país de los cicones. En el relato hecho a Eumeo, Odiseo se rinde ante los egipcios y es tomado prisionero. Pasa entre sus captores siete años, tratado como un huésped, satisfechos todos sus deseos y necesidades – tal como pasó siete años, prisionero y huésped, en Ogigia con Calipso. Un fenicio lo llevó con engaños a su hogar, en donde le retuvo un año entero – como el año pasado con Circe. Posteriormente, le llevó a Libia donde, Odiseo especulaba, el fenicio le vendería como esclavo. Su condición de cautivo por los fenicios, coincide incluso con la explicación que Atenea – en la figura de Mentos – le da a Telémaco en el primer canto: Odiseo no está muerto, probablemente está cautivo en una isla por una raza de hombres salvajes.<sup>38</sup> La traza del fenicio fue interrumpida por Zeus, que destruyó el bajel con un rayo. Los versos son idénticos al hacerle el relato a Eumeo, y al contarle a los feacios el castigo de Zeus por dar muerte a las vacas de Hiperión.

“A este tiempo tronando el gran dios descargaba su rayo  
en la nave; tembló la armazón toda entera y cubriose  
de vapores de azufre; los hombres vinimos al agua  
y en redor del oscuro bajel nos llevó el oleaje  
Cual marinas cornejas: el dios nos negaba el regreso.”<sup>39</sup>

(En el relato que Odiseo disfrazado le hizo a Penélope, dijo que a los hombres del Laertiada les dio muerte Zeus en el mar, por haber matado a las vacas del Sol, tras lo cual Odiseo llegó con las gentes feacias. En esta versión, Calipso está omitida.)

Tras el naufragio, Etón (Odiseo disfrazado) flotó nueve días abrazado a un madero, y llegó el décimo a tierras tesprotas – repetición de los nueve y diez días que flotó sin saberlo hacia Ogigia -; con los tesprotos, escuchó que Odiseo ya estaba camino a su casa. Una vez que Fidón le asignó un barco para emprender el resto de su viaje, los marinos tesprotos le capturaron a traición, tramando venderle como esclavo. Hicieron

---

<sup>38</sup> *Idem.* I, vv.197-198

<sup>39</sup> *Idem.* XII, vv. 415-419

tierra en Ítaca, y ataron a su víctima en el mástil de la nave – tal como Odiseo se hizo atar para no ser seducido por las sirenas -; los dioses aflojaron sus nudos y le dieron libertad.

Previo a cualquier interpretación, la comparación de los relatos manifiesta algo importante por sí misma: el prodigio poético de Odiseo, o mejor dicho, la condición que posibilita ese prodigio poético. Odiseo muestra cuatro distintas maneras de dar razón de lo mismo – cuatro distintos relatos que resultan en lo mismo: su presencia en un lugar y un momento. Todos sus espectadores ignoran lo que hay detrás de su presencia, de su acción actual – su artificio puede llenar esa laguna con lo que sea, con lo que más le convenga. Puede transformarse en la persona que sea, puede adoptar el pasado que sea. Sobre esta base – la distinción natural entre lo visible y lo invisible de la acción – se funda su habilidad distintiva: su astuta duplicidad.

Ahora bien, el contenido de los relatos y las relaciones que pueden establecerse entre unos y otros nos ofrecen algunas perspectivas para especular lo que pudo haber sucedido – sin tener nunca la posibilidad de la certeza -, pero, sobre todo, algunos elementos clave para comprender la naturaleza del alma de Odiseo, y desentrañar sus ocultas intenciones.

Se puede reconocer, en esta comparación, una constante: las historias relatadas en Ítaca son más *realistas* que la historia relatada a los feacios. Es decir, las historias que Odiseo cuenta a Eumeo, Atenea y Penélope sólo muestran cosas que todos los hombres pueden ver. Muestran a hombres actuando, fuerzas humanas moviéndose en distintas direcciones. La participación de la divinidad es mínima y ambigua, como un relámpago o la fuerza invisible que desata los nudos de Odiseo. Por el contrario, el relato hecho a los feacios no sólo está poblado de eventos maravillosos, de encuentros con criaturas sobrehumanas y de situaciones fantásticas: el Odiseo de este relato no tiene dificultad alguna para ver a los dioses. Nos cuenta que, al llegar a la isla de Eea, Hermes se le apareció en el bosque. No un pastor, del que luego supo que era Hermes por algún motivo: Hermes, en forma de pastor. Sabe que es Hermes, a pesar de su disfraz. Hermes se le apareció, y Odiseo lo reconoció a simple vista. No nos dice tampoco cómo lo reconoció. Qué rasgo delató la identidad del Argifonte. Solamente eso: que *Hermes se le apareció*. Muy distinta esta caracterización de las que hace Homero cada que Atenea se manifiesta ante un mortal, cada que nos recuerda que los dioses son esquivos a la vista de los mortales. Y Odiseo no se detiene aquí. Les narra incluso a los feacios las conversaciones que los dioses tuvieron en el Olimpo – lo

invisible entre lo invisible. Justifica estos saltos imposibles atribuyéndole este conocimiento a Calipso. “Tales cosas oí de Calipso de hermosos cabellos, que decía conocerlas por Hermes, el dios mensajero.”<sup>40</sup> Por supuesto, en el encuentro entre Hermes y Calipso que Homero nos narra, nada de esto se dice. ¿Tuvieron los dos dioses algún otro concilio? Es improbable: la misma Calipso hace hincapié en que son raras las visitas del Argifonte, y no parece que alguna otra haya coincidido con la estancia de Odiseo en Ogigia. Pero los ingenuos feacios se contentan con esta explicación.

¿Por qué todos los relatos hechos en Ítaca son ‘realistas’, y el relato hecho en Esqueria es ‘fantasioso’? Me parece que la razón no guarda relación alguna con la verdad o falsedad de los hechos narrados – las anécdotas ‘realistas’ pueden ser tan mentirosas como pueden ser verdaderas las anécdotas ‘fantasiosas’. Creo que la diferencia entre los dos tipos de anécdotas tiene más que ver con *lo que todos los hombres pueden ver y lo que sólo algunos hombres pueden ver*. Como dije, ya Homero nos ha mostrado antes que no todos los hombres están provistos por naturaleza con la facultad de ver el ir y venir de los dioses: está reservado para cierto tipo de almas. Recordemos que los feacios son cercanos en su linaje al de los dioses – son descendientes de Poseidón –, y no son infrecuentes en su isla las visitas de los inmortales. Por sus venas corre sangre divina, y están habituados al comercio con los númenes. No encontrarán en el relato de Odiseo nada inverosímil – tal como en los relatos sobre Orsíloco e Idomeneo, Odiseo adapta su lenguaje a su público y a su necesidad.

Pero el imaginario fantástico del relato a los feacios sugiere otra línea de consideraciones, al comparársele con el tono de los otros relatos: existe la posibilidad de que la presencia de lo divino en el relato de Odiseo pueda ser interpretado de dos maneras – una, para el que puede ver a los dioses, y otra para el que no puede verlos. Es decir, que todos los eventos de su relato tengan una versión teofánica y una versión profana. Sus siete años cautivo en Ogigia, colmado de placeres e impedido de volver a la patria, podrían ser los siete años cautivo en Egipto, como huésped cordial y prisionero. El año transcurrido con el mercader fenicio que le engañó para esclavizarle, pudiera referirse al año transcurrido con Circe. Incluso, creo que es posible ir más allá: que los episodios del relato a los feacios deban ser interpretados de manera simbólica. Que la imagen de la estancia en Ogigia revele con mayor pureza y claridad la condición

---

<sup>40</sup> *Idem.* XII, vv. 389-390

de oculto y prisionero; que la imagen de la estancia con Circe sea más elocuente al mostrarnos el gradual engaño en que cae Odiseo, que si bien se cuidó de no ser transformado en cerdo, se rindió a complacer sus apetitos durante un año, olvidado del hogar.

Es un hecho que no hay en el conjunto de los relatos de Odiseo las suficientes pistas para determinar *qué es lo que pasó en realidad*. Al igual que para los feacios y para sus compatriotas aqueos, la aventura de Odiseo permanece para nosotros misteriosa. Es imposible dar con un método para armar, a la manera de un rompecabezas, el curso verdadero de los eventos que llevaron a Odiseo a Esqueria y luego a Ítaca. Ni es probable que fuera la intención de Homero que lo hiciéramos. En realidad, sólo nos ha ofrecido la confirmación externa de tres episodios: Ogigia, Polifemo y las vacas de Hiperión. De las vacas, sabemos por el proemio. De Polifemo, sabemos por los discursos de los dioses. De Ogigia sabemos por la conversación entre los dioses, por el testimonio de lo que Proteo dijo a Menelao, y por la propia voz de Homero. Todos los demás episodios – los Lotófagos, las Sirenas, Escila y Caribdis, Circe, el Infierno, los Lestrigones, los Cicones, Eolo... - los conocemos sólo por Odiseo. Pueden ser verdaderos, pueden ser falsos, pueden estar dolosamente alterados para lograr un efecto particular en su auditorio. Como demostrarle a los feacios que él también es de una naturaleza privilegiada, que los dioses no se ocultan de su vista.

Pero, de estos tres episodios ‘confirmados’, ¿qué podemos sacar en claro? Diríamos: al menos esos tres son verdaderos. Pero, ¿verdaderos de qué manera? ¿Verdaderos en tanto que todos los hombres habrían sido capaces de verlos suceder, tan claros como ven suceder el resto de los eventos humanos? ¿No es razonable pensar que los dioses, en sus discursos, y el mismo Homero – cuyo discurso está dictado por la Musa -, traten también con lo que no todos los hombres pueden ver? ¿Que esos eventos que están ‘confirmados’ por sus palabras sean, en términos humanos, eventos simbólicos?

Mencioné en las primeras páginas de este capítulo el tinte simbólico que tiene la estancia de Odiseo en Ogigia. Justo cuando es más anhelado por los suyos, Odiseo es *invisible e inaudible (áistos ápystos<sup>41</sup>)*. Más precisamente, los dioses *le hicieron invisible e inaudible*, en palabras de Telémaco. Las palabras de Telémaco, que nada sabe sobre su padre, sintetizan con notoria precisión el verdadero destino de Odiseo: en

---

<sup>41</sup> *Idem.* I, 242

su furia, Poseidón le ha hecho naufragar, le ha dejado por muerto en Ogigia, le ha hecho invisible e inaudible. Capaz de matarlo fácilmente, ha preferido “hacerlo invisible e inaudible”. Lo esencial de la estancia de Odiseo en Ogigia es el hecho de que nadie pueda verle, de que nadie pueda saber de él. Queda en manos de Calipso, *la que oculta, la ocultación*, inhabilitado en *omphalós thalassés*, el ombligo del océano. Un aislamiento de artificiosa perfección. Es indistinto si su padre está cautivo entre egipcios o confinado a una isla: es invisible e inaudible. Su ausencia se sufre igual.

Parece sugerencia de Homero interpretar el paso de Odiseo por Ogigia como un símbolo. Un símbolo de su invisibilidad, de su aislamiento, de su inaccesibilidad. De su extravío, de su deseo de volver a las rocas natales, o de seguir moviéndose interminablemente. Del origen divino de esta condición, de su enraizamiento en la naturaleza de Odiseo, y su consecución de las propias decisiones del Laertíada. No es la intención de este ensayo ahondar en la interpretación del simbolismo de Ogigia: sólo quiero señalar los varios indicios que Homero nos ofrece de que el incidente completo debe de ser tratado como un símbolo, parte de todo ese entramado de eventos sobrehumanos que vemos nosotros por artificio de la *mímesis*, pero que para la mayoría de los mortales constituyen *lo invisible*.

Lo que trato de sugerir es la posibilidad de que los dioses, al enterarnos de los episodios de Calipso, de Trinacia y de Polifemo, estén hablando con esa misma perspectiva clarividente – que entre los mortales es ‘simbólica’ – que Odiseo en su relato. Que tal como la ocultación de Odiseo por Calipso es un símbolo, su enfrentamiento con Polifemo y su estancia en Trinacia lo sean también, de alguna otra cosa. Incluso, no parece correcto considerarles tres episodios distintos: más bien parecen el principio, la mitad y el final de un solo movimiento. Es por su encuentro con Polifemo que Poseidón se encoleriza contra Odiseo, y atormenta su recorrido sobre el ponto hasta condenarlo finalmente a la carestía en Trinacia – y es por su incapacidad de impedir que sus hombres devoraran a las vacas de Hiperión, que el malogrado viaje del Laertíada naufraga en las costas de Ogigia.

A final de cuentas, es indistinto lo que realmente haya sucedido en los años en que Odiseo estaba desaparecido. Nunca podremos saber a ciencia cierta qué es cierto y qué es falso. No podremos saber nada de su acción, todo lo que tenemos es su discurso. O mejor dicho, la acción que Homero quiere que veamos y juzguemos es su discurso, que ocupa un lugar y una extensión eminentes en el poema, y que es todo lo que tenemos disponible para hacer nuestras consideraciones. La pregunta obligada no es, en

ese caso, cuáles fueron los verdaderos eventos detrás de las truculentas palabras de Odiseo, sino qué es lo que busca haciendo el discurso que hace. Que su discurso está retóricamente alterado para alcanzar algún fin, podemos darlo por sentado, pues lo hemos visto cambiar casi del todo sus versiones en otras tres ocasiones. ¿Qué es lo que quiere lograr entonces con este discurso? ¿Qué es lo que, de hecho, logra? ¿Por qué, antes de llevarlo a Ítaca a perpetrar su venganza, Homero lo ha colocado en esta artificiosa situación para hacer un relato de sus viajes?

Un buen punto de partida para considerar la pregunta, es reparar en las peculiares condiciones en que Odiseo dice su gran relato, quizá su gran mentira. Las condiciones que Homero propicia para que el relato empiece a contarse. Odiseo llega a Esqueria, una isla solitaria en medio del océano. Homero lo ha movido de una a otra isla – no quiere aún sacarlo del confinamiento del mar. Independientemente de lo que haya dictado Zeus, Homero aún no quiere cesar su ocultación. Pero esta vez algo ha cambiado: Odiseo una vez más está entre hombres. Se le han devuelto íntegros sus viejos poderes, su astucia proverbial, estéril siendo preso de Calipso.<sup>42</sup> No es, sin embargo, como estar de vuelta en tierra firme, en compañía de hombres como los que Odiseo ha frecuentado su vida entera. Feacia no es del todo real, no es del todo tangible. Es como una especie de ensoñación. O como un ámbito creado artificialmente con fines experimentales: como una hipótesis. Feacia no es igual a las demás ciudades humanas: por años incontables los dioses les han protegido de toda clase de sufrimientos, alejaron de ellos a los cíclopes barbáricos, les han guardado de hacer la guerra a otras naciones. Los feacios viven su vida en un estado permanente de placidez fetal, cobijados en el seno del océano, y ningún dolor perturba su reposo interminable. Sólo saben de los horrores que se padecen más allá del mar por las canciones de sus rapsodas. Sólo conocen imágenes del sufrimiento y del dolor. No navegaron a Troya – nada los llamaba a esa guerra, pues sus próceres nunca desearon el amor de Helena – y sólo han escuchado lejanas referencias del combate. Los feacios son los hijos malcriados de los dioses y han llegado a la edad adulta sin desarrollar – sin la necesidad de desarrollar – sus virtudes naturales. Su modo de vivir así lo refleja: dedican su tiempo a entretenimientos pueriles, y son muy admirados los hombres por sus habilidades para la danza. La más elevada y viril actividad en que se empeñan son los juegos atléticos, y Odiseo, curtido en hazañas guerreras, no tiene dificultad alguna para vencerlos a todos.

---

<sup>42</sup> O, quizá no sea exagerado apuntar, entre los egipcios, que no hablan su idioma.

En breve, Feacia es un lugar en donde no existe la seriedad (*spoudaios*), donde la moral no se orienta en torno al eje de la grandeza de la acción. Esta gente está resguardada del destino, y por ende entre ellos no existe el heroísmo.

¿Por qué puso Homero a Odiseo en un lugar semejante? Antes dije que Homero podría haber encontrado un método mucho menos intrincado para contarnos la historia de Odiseo – pudo habernos mostrado él mismo, ordenadamente, sus aventuras después de la caída de Troya y antes de su llegada a Ogigia. No lo hizo, porque la intención de Homero no es mostrarnos las desventuras de Odiseo, sino a Odiseo mismo. Mejor dicho, relatarles sus desventuras, falsas o verdaderas, a los feacios, es parte crucial de la acción de Odiseo. En Esqueria, Homero está obrando uno de sus más grandes experimentos poéticos: está creando en los feacios a un público idóneo para escuchar el relato de Odiseo. Idóneo, precisamente por la ligera, fantasmal vida que llevan: vidas sin sufrimientos, exentas de grandes decisiones, de grandes acciones. Entre ellos, la palabra toma el lugar de la acción, el juego toma el lugar del trabajo esforzado, la imagen toma el lugar de lo real. No saben distinguir lo serio de lo trivial, ni lo falso de lo verdadero: creerán cada palabra que Odiseo les diga. Van a confundir las palabras con acciones, y van a rendirle a Odiseo los honores que le rendirían a un verdadero héroe. Van a honrarle como si ellos mismos le hubieran visto combatir en Troya o engañar al fiero cíclope. Éste es el público que Homero quiere para Odiseo – uno en el que pueda poner en práctica sus falaces recursos con la mayor facilidad.

Aquí no se acaba el artificio de Homero, su gran experimento poético. Y es que también está imitando en los feacios la condición en que nosotros, los lectores, escuchamos el relato del Laertiada. Los feacios son una representación de los lectores dentro del poema. En muchos sentidos. Al igual que para los feacios, Odiseo nos es un extraño, e ignoramos qué ha sido de él en los últimos años. Al darle Homero la voz narrativa a Odiseo, tanto los feacios como nosotros somos incapaces de saber qué es lo que Odiseo está pensando mientras dice las cosas que dice. Y más allá de estas limitaciones comunicativas, nosotros, al igual que los feacios, vivimos vidas muy distintas que los héroes. No nos rige *aidoos*, y huimos de la muerte y del sufrimiento como del peor mal. Realmente somos los feacios, escuchando como hipnotizados el falaz relato del hombre venido del mar.

Homero puso a Odiseo desnudo en las costas de Esqueria, como si acabara de nacer. No tiene nada. Su balsa la ha destruido Poseidón, y sus ropas las ha desgarrado. Todos los tesoros adquiridos en Troya están en el fondo del mar. Odiseo ha sido

despojados de todo, menos de sus habilidades, y ha sido puesto en un lugar idóneo para ponerlas en práctica y sacarles los mayores beneficios. Las habilidades de Aquiles serían inútiles entre los feacios, que no conocen las guerras y por ende tienen poco lugar para el valor real. La acción, que trajo glorias inmortales al difunto Péliba, está fuera de lugar en este país ensoñado. Pero es, en cambio, un campo fértil para las truculentas facultades del Laertíada.

En Esquería, Odiseo va a adquirir mediante la palabra lo mismo que mediante la acción adquirió Aquiles en Troya.

#### ***4.4.1 - El viaje de Odiseo***

Al igual que el resto del poema, el relato de Odiseo es mucho más complejo de lo que se adivina a primera vista. He encontrado al menos dos distintos niveles de interpretación, o dos distintos órdenes de significados, en el entramado de los episodios que el Laertíada contó a los feacios. Para explicar apropiadamente cómo entiendo el relato – es decir, qué es lo que Odiseo busca al hacerlo –, creo que es más fácil exponer por separado las dos vías, en lugar de interpretar cada uno de los episodios del viaje de Odiseo en su orden cronológico. La primera vía es, digamos, exotérica: nada más que lo que se deja ver en las acciones narradas por Odiseo. Lo que quiere que los ingenuos feacios vean, la imagen de su grandeza. La otra vía es, en ese caso, esotérica: una posibilidad sugerida veladamente por Homero a través de sutiles detalles, patrones e imágenes recurrentes: una especie de diálogo con el trasfondo mitológico del viaje de Odiseo. Si bien es difícil en extremo desarrollar una interpretación congruente (es decir, perfectamente lógica) en el entramado de los mitos, sí quiero al menos sugerir un posible hilo de reflexión al que Homero parece exhortarnos mediante la recurrencia de ciertos elementos.

La siguiente, pues, no es una interpretación sistemática de todo el relato que Odiseo hace a los feacios, sino una selección de algunos pasajes especialmente relevantes para considerar la pregunta en cuestión: la intención tras el relato de Odiseo.

#### ***4.4.2 - Astucia y prudencia***

Odiseo ya está ocultándose poco después de haber iniciado su relato.

Comienza con un elogio a su anfitrión y encomia con entusiasmo los placeres que éste le ha ofrecido, diciendo que nada hay más caro a su alma que una mesa bien provista de carnes, pan y vino<sup>43</sup>. Después se presenta, sin ambages. Dice cuál es su nombre y cuál es su procedencia – no miente al respecto, como mentirá en Ítaca en tres ocasiones posteriores. Describe, con somera delicadeza, su isla y sus entornos, y dice también cómo Calipso y Circe trataron de prohibirle la vuelta a casa, y cómo nada hay para su alma tan caro como la propia tierra paterna – en inmediata contradicción con el primer elogio.

Pasa de inmediato a narrar las desventuras de su vuelta a Ítaca, puestas en su haber por el padre de todos los dioses. Su relato empieza así: “De la costa troyana llevonos el viento a la patria de los cícones, Ismaro...”<sup>44</sup> En este punto, los feacios ya están engañados. Odiseo ha omitido un elemento nuclear en la narración de su destino – y no lo sabríamos nosotros tampoco, si no lo hubiéramos escuchado en voz de Néstor<sup>45</sup>. Y es que, antes de abandonar Troya, la impiedad de Odiseo y sus hombres despertó la ira de la diosa, que les negó el viento propicio de la vuelta. Odiseo oculta a sus anfitriones que su viaje estuvo desde el principio marcado bajo el signo de una maldición que ellos trajeron sobre sí mismos.

Desde el primer momento, nosotros, lectores del poema, sabemos que el relato será falaz. Que Odiseo mostrará y ocultará las cosas a su conveniencia, granjeándose arteramente la admiración de sus oyentes feacios. No caigamos en los mismos trucos.

#### **4.4.3 - Polifemo**

El episodio de Polifemo no ocupa el primer lugar en el recuento de las aventuras de Odiseo, pero he decidido comenzar con él. Y es que este episodio es, si no el más importante, sí el más emblemático de todo el relato de Odiseo. Creo que es ambas cosas: importante y emblemático.

Es el más importante, porque este episodio es la causa de todas las siguientes desventuras. Es por el altercado entre Odiseo y Polifemo que Poseidón se encoleriza contra el Laertiada, y le castiga haciéndole vagar sobre el ponto y lejos de casa, indefinidamente. Si no hubiera sido por este incidente, nada de lo otro habría sucedido.

---

<sup>43</sup> *Idem.* IX, vv. 9-11

<sup>44</sup> *Idem.* vv. 40-41

<sup>45</sup> *Idem.* III. 130 - 136

Y la importancia de sus consecuencias adquiere un tinte trágico al comparársele con la ligereza de sus motivos: no había razón alguna para que Odiseo y sus hombres fueran a la isla de los cíclopes e invadieran la cueva de Polifemo. Odiseo y su flota habían encontrado un descanso perfecto en la isla vecina, abundante en alimento. No había necesidad de moverse. Este movimiento nos deja ver algo sobre Odiseo: nada le llevó a la cueva del cíclope, sino el afán de conocer lo oculto y desconocido. De medir fuerzas y razones con otras criaturas. De averiguar si los habitantes de aquella isla *conocían las leyes y le temían a Zeus*, consigna que le escucharemos en más de una ocasión y que tiene una importancia en la que me detendré más adelante.

También es el episodio más emblemático. Quizá el que primero nos viene a la memoria al evocar la *Odisea*: el astuto Odiseo engañando al cíclope. La razón es tal vez que éste es el único momento de su relato en que el Laertíada muestra sin ambages su truculenta naturaleza, y lo hace con una imagen ostentosa y cautivadora. Es la única ocasión dentro de su relato en que Odiseo se salva y salva a sus hombres recurriendo al engaño y al doblez.

La artimaña es bien conocida: una vez encerrado en su cueva, Odiseo no podía matar a Polifemo, pues ni todos sus hombres juntos hubieran sido capaces de mover la piedra que cubría la entrada. Sólo el mismo cíclope tenía la capacidad de liberarles. Odiseo entonces emborrachó a Polifemo, haciéndole ofrenda de un poderoso vino. Cuando el licor lo durmió, Odiseo y sus hombres utilizaron un tronco previamente afilado y encendido al rojo vivo para penetrar el ojo del cíclope, cegándolo por completo. Odiseo y sus hombres desaparecen para el cíclope, que entre lamentos desgarradores lanza ciegas brazadas hacia el aire vacío, y pide ayuda a gritos porque Nadie le ha hecho daño. Y como Nadie le ha hecho daño, nadie viene en su ayuda. Los intrusos se mantienen invisibles hasta el alba, cuando Polifemo saca de la cueva a sus ovejas – entre ellas, Odiseo y sus hombres escapan.

El cíclope, si bien indeciblemente más fuerte y más grande que los hombres, es de una naturaleza inferior. Es una forma arquetípica – como un símbolo – de esa disposición intelectual que Odiseo puede engañar fácilmente con su astucia. Un solo ojo: una naturaleza dispuesta únicamente para la satisfacción de los deseos básicos, no superior a los animales; la forma definitiva de la falta de doblez, de la incapacidad para reconocer y defenderse del engaño. Odiseo engañando al cíclope representa a Odiseo engañando al alma obtusa de todos los hombres, aprovechándose del descontrol de los deseos ajenos, fraguando sus planes más allá de lo que todos ven – más allá de lo que un

solo ojo puede ver, incapaz de la perspectiva doble y compuesta de dos ojos convergentes. Odiseo cegando a Polifemo, ocultándose entre ovejas, es Odiseo con invisibles intenciones. Siendo invisible, siendo Nadie.

Homero utiliza dos palabras distintas para decir Nadie, el nombre que Odiseo le revela al cíclope: *Outis* y *Metis*. Básicamente, son sinonímicas: *ou* y *me*, dos distintas maneras de la negación – *tis*, quién. Supongo que cualquier idioma contemporáneo pierde una perspectiva fundamental en la traducción. Ambas palabras se traducen como *Nadie* (a veces como *Ninguno*), pero *Metis* tiene una polisemia crucial: también apunta a la facultad intelectual y práctica que caracteriza a Odiseo. Significa astucia, capacidad de planeación, sagacidad. Los dos significados de la palabra son importantes, y deben de ser considerados en conjunto – entender su unidad implica entender algo sobre la naturaleza de Odiseo y de su virtud fundamental, *metis*, que usualmente traducimos como prudencia. Creo que la traducción es inexacta, porque la clase de inteligencia práctica sugerida por *metis* es apenas una parte del significado más amplio de prudencia entendida como *phronesis*. El desenlace del episodio del cíclope nos mostrará que, si bien Odiseo tiene una *metis* admirable, su *phronesis* tropieza con frecuencia. En breve: la *metis* no excluye la desmesura, y puede consistir en una astucia efficacísima para incurrir en la propia desgracia.

La sugerencia que hace Homero con la plurivocidad de la palabra es ilustrativa primordialmente acerca de la prudencia entendida como *metis* – no obstante, señala algunas cosas que son ciertas inclusive acerca de la *phronesis*. Alternando entre *Outis* y *Metis* en voz de Odiseo, Homero señala una profunda intuición acerca de la naturaleza de la prudencia, y su semejanza con el no ser. En cierto modo, la prudencia se asemeja a *no ser nadie*. Es decir: es más fácil caracterizar a la prudencia en términos negativos que en términos positivos. En muchos sentidos. Prudencia es no mostrar más de lo necesario. Ser capaz de postergar el deseo. Ser capaz de someter el orgullo. Ocultar la intención. No aferrarse. Reconocer el movimiento del mundo, y saber que el nuestro está inserto en él: buscar la manera más sabia de articularlos. Saber adaptarse, mudar la forma conforme a necesidad.

Odiseo, siendo Nadie, es la personificación de la prudencia.

Sin embargo, esto constituye sólo la mitad de la imagen del episodio de Polifemo. El verdadero problema es que Odiseo no fue capaz de seguir siendo Nadie. Un impulso inexplicable, un orgullo descontrolado y digno del propio Aquiles, le hizo pararse en la proa del barco y revelarle a Polifemo su nombre. Al revelárselo, se aseguró

la ira de Poseidón. Fácilmente pudo seguir siendo nadie, huir de las costas y continuar su camino. Innumerables penas habrían podido evitarse. Odiseo dio una muestra espléndida de *metis*, para luego mostrar su falta de *phronesis*.

Odiseo revelándole a Polifemo su verdadera identidad, es el movimiento perfectamente opuesto al de Aquiles conteniendo su impulso de matar a Agamemnon. Odiseo, cuya esencia es ocultarse, se muestra. Aquiles, cuya esencia es mostrarse, se oculta. Y aún siendo contrarios, son a la vez equivalentes: ambos movimientos surgen al servicio de sus orgullos. Odiseo, al igual que Aquiles, desea la gloria – su código moral, al igual que el de Aquiles, está enraizado en la reafirmación de sí mismo ante el mundo, ante el destino. En el ‘movimiento hacia delante’ del que hablé en el capítulo anterior. Y sus orgullos los pierden a ambos. Fue contener su espada y retirarse de la guerra lo que trajo sobre Aquiles la desgracia. Y fue revelar su nombre al hijo de Poseidón lo que trajo la desgracia a Odiseo. Su gran error, su gran locura, no fue la impiedad contra Atenea al salir de Troya – fue perder por un breve instante el control de su perfecta duplicidad, en esos años desafortunados en que Atenea no le acompañaba para aconsejarle.

#### **4.4.4 - Lotófagos**

La segunda aventura de la tripulación de Odiseo, tras el fracaso en Ismaro, corresponde al desembarco en el país de los lotófagos. La situación descrita es extraña, o mejor dicho, artificiosa, y parece construida concienzudamente con vistas a cumplir con la función muy específica de ilustrar una cualidad distintiva de Odiseo.

El argumento es sencillo. Odiseo y sus hombres desembarcan en un país en donde crece la flor de loto. Al ser comida, la flor de loto produce un placer instantáneo que borra de la mente cualquier otro deseo. Los que la comen, se olvidan de la vuelta a la patria<sup>46</sup>. Permanecen en un presente inacabable en que no existe más que el placer.

Nosotros, lectores modernos, estamos a la vez más y menos capacitados para entender la imagen de los lotófagos. Y los lectores del mañana más que nosotros, y menos. Más capacitados, porque conforme la historia de la humanidad avance, la imagen de los lotófagos será cada vez más elocuente y más clara. Sus implicaciones se volverán cada vez más obvias, ilustradas álgidamente por la experiencia en carne

---

<sup>46</sup> *Idem.* vv. 93-95

propia. Se podría describir la aventura completa de la técnica como el largo proceso de construir artificialmente una flor de loto perfecta. El sueño que orienta y motiva el avance de la tecnología es el de un estado pasivo que reciba todos los placeres y evite todos los sufrimientos, volviendo del todo inútil cualquier esfuerzo anexo, cualquier deseo de lo lejano. Éste es el cumplimiento del más íntimo deseo de la mayor parte de los seres humanos, aunque aún sea demasiado monstruoso cifrarlo en esas palabras. Es decir, casi todos los seres humanos son comedores de loto en potencia. Y por eso, al mismo tiempo, estaremos cada vez menos capacitados para entender la imagen, sumidos bajo el efecto de nuestras flores de loto: el lotófago no está consciente de que pende sobre él un hechizo.

Odiseo, sin embargo, no pertenece a esa facción de la humanidad. El placer, el llano placer, no vale nada para él. El placer de un hombre absorto en el goce interno, para quien la acción es innecesaria y las virtudes y talentos son baladís. Para quien no existe lo bueno y lo malo, el triunfo y la derrota, la superioridad y la inferioridad, descollar y ser admirado por los hombres superados. Odiseo no busca una satisfacción que no venga de sí mismo, que no lo engrandezca y revele su grandeza. El máximo placer – el máximo bien - de Odiseo está en otra parte, exige el movimiento y la acción: el movimiento hacia delante. El Laertiada exhorta enérgicamente a su tripulación a huir de ese hechizo pérfido, antes de que el trágico apetito de sus hombres lleve su empresa al fracaso. Avanzan.

#### ***4.4.5 - Sirenas***

La imagen sugerida en el episodio de los lotófagos se complementa más adelante, en el episodio de las sirenas. Hay una estrecha semejanza entre ambos episodios, al mismo tiempo que una profunda diferencia: la flor del loto hace olvidar todos los deseos, los sustituye; el canto de las sirenas promete su cumplimiento. Odiseo enfrenta ambos artificios de diferente manera.

El episodio de las sirenas está expuesto en dos tiempos distintos. Primero, en las palabras que Circe le dirige a Odiseo para advertirle sobre los peligros que enfrentará en el ponto; después, en el propio enfrentamiento entre Odiseo y las mortales criaturas. Esta doble exposición es ilustrativa al considerarla en relación a la naturaleza del peligro implícito en las sirenas. Es decir, no era realmente importante que Circe advirtiera a Odiseo que, por ejemplo, Escila y Caribdis eran peligros mortales: su

peligro se distingue de inmediato al verles. Pero el peligro de las sirenas consiste precisamente en que no aparentan peligro, sino que se acercan a los viajeros ofreciéndoles el mayor bien. Detrás de su dulce ofrecimiento está la muerte.

“Lo primero que encuentres en ruta será a las Sirenas,  
que a los hombres hechizan venidos allá. Quien incauto  
se les llega y escucha su voz, nunca más de regreso  
el país de sus padres verá ni a su esposa querida  
ni a los tiernos hijuelos que en torno le alegren el alma.  
Con su aguda canción las Sirenas le atraen y le dejan  
para siempre en sus prados; la playa está llena de huesos  
y de cuerpos marchitos con piel agostada.”<sup>47</sup>

Pero Circe sugiere lo que Odiseo quizá ya estaba elucubrando: si aún así quieres escuchar su canción, su ofrecimiento, átate al mástil de tu barco. Si pides ser liberado, tus hombres te atarán con mayor fuerza.

¿Por qué supone Circe que Odiseo querría escuchar a las sirenas? ¿En qué consiste la dulzura de su canto? Esto lo averiguamos hasta el segundo tiempo de la exposición que Homero hace de este episodio: el propio encuentro con las sirenas. Una vez atado al mástil, Odiseo escucha el canto celebrado:

“Llega acá, de los Dánaos honor, gloriosísimo Ulises,  
de tu marcha refrena el ardor para oír nuestro canto,  
porque nadie en su negro bajel pasa aquí sin que atienda  
a esta voz que en dulzores de miel de los labios nos fluye.  
Quien la escucha contento se va conociendo mil cosas:  
los trabajos sabemos que allá por la Tróade y sus campos  
de los dioses impuso el poder a troyanos y argivos  
y aun aquello que ocurre doquier en la tierra fecunda.”<sup>48</sup>

¿Es ésta la canción que las sirenas cantan a todos los marinos? ¿Es con esta ofrenda que atraen a todas sus víctimas, cuyos cadáveres forman al pie de las sirenas un nutrido montículo de huesos y pieles desgarradas? ¿Es con la promesa del conocimiento sobre lo que sucedió en Troya, y sobre todas las demás cosas de la tierra, que las sirenas atraen a todos los hombres? ¿Con la promesa de irse contentos y

---

<sup>47</sup> *Idem.* XII, vv. 39-46

<sup>48</sup> *Idem.* XII, vv. 184-191

“conociendo mil cosas” – promesa cuya falsedad denuncian los cadáveres? Difícilmente. No es la mejor caracterización de una oferta irresistible. Si fuera ése el caso, serían inútiles los tapones de cera en los oídos de los tripulantes de Odiseo: la oferta les dejaría fríos. Es más natural pensar que las sirenas ofrecen a cada hombre lo que él más íntimamente desea. Que cada hombre escucha en la voz de las sirenas una canción distinta, en la cuál está representado su anhelo más ardoroso. De lo cual podemos concluir esto: en las palabras de las sirenas están sintetizados los más caros deseos de Odiseo.

¿Y cuáles son? Podríamos decir, con seguridad, que el conocimiento es uno de ellos. Esto ya lo sabíamos de antemano: en cada episodio de su recorrido, a Odiseo le impulsa el deseo de conocer a las gentes que habitan cada lugar, conocer sus costumbres, su pensamiento, su piedad o impiedad. Fue este afán el que le llevó al país de los lestrigones y a la cueva de Polifemo. Odiseo quiere conocer, quiere saberlo todo. Quiere continuar su camino siendo un hombre más sabio. Las sirenas saben todo lo que ha sucedido y todo lo que sucederá, y ofrecen referírselo a Odiseo.

Pero esto no es todo. Esto no justifica la mención de “todos los sufrimientos que en Troya los argivos y los teucros soportaron por voluntad de los dioses”. ¿Por qué las sirenas distinguen entre el conocimiento de lo que sucedió en Troya, y el conocimiento del resto de las cosas que han sucedido sobre la tierra? Presumiblemente, porque el conocimiento de las cosas que sucedieron en Troya le concierne de manera directa a Odiseo. En el sitio de Troya tuvieron lugar las que hasta ese momento eran las más grandes hazañas de Odiseo, y hablar de la grandeza del Laertiada era necesariamente hablar de la guerra contra los teucros – así lo dejan entrever los rapsodas que cantan sus hazañas en Esqueria y en Ítaca. En la alusión a la guerra de Troya, podemos vislumbrar el estímulo del otro gran deseo de Odiseo: que sus hazañas sean recordadas, relatadas, admiradas. Y su mención en primer lugar, antes que la mención del conocimiento del resto de las cosas, sugiere que las sirenas están conscientes de la preeminencia de este deseo en el alma del viajero.

Ahora bien, lo que las sirenas hacen es sólo una promesa. Su canción no incluye el relato de todas las cosas que saben, ni de las hazañas perpetradas en Troya: solamente cantan la promesa de que lo referirán todo a aquél que venga tras ellas. Y Odiseo lo sabe. Sabe, al atarse al mástil, que esta artimaña no resultará en tomar el tesoro ofrecido por las sirenas y huir – lo único que obtendrá es la promesa. Escuchar la promesa es todo lo que Odiseo quiere. ¿Por qué? Porque la promesa implica la

revelación mántica de sí mismo – la representación de sus deseos más profundos. Lo que Odiseo quiere es conocerse a sí mismo. Conocer sus deseos. Volver a casa no figura entre ellos.

Esta nueva flor de loto es perfecta – satisface cabalmente los deseos de Odiseo, los más específicamente suyos, los más elevados. La canción de las sirenas le ofrece lo que más profundamente quiere, y Odiseo hubiera sucumbido a la oferta – todos los hombres sucumbirían a la oferta – de no ser por haberse atado al mástil. De no ser por haber desmembrado el funcionamiento orgánico de la nave para edificar el peculiar aparato de una mente que escucha sin moverse y un cuerpo que se mueve sin escuchar.

El tema de las ofertas que Odiseo recibe y rechaza, no se circunscribe a los episodios de los lotófagos y las sirenas. Es una imagen recurrente a lo largo de su aventura entera. En Ogigia se encuentra con una nueva imagen, corregida y aumentada, de la flor de loto. Se le ofrece igualmente el placer en todos sus sentidos – no ya en la forma de una planta, pobre estímulo para la imaginación, sino en el de una diosa de belleza indecible. A más de eso, se le ofrece la inmortalidad. Circe, sin la inmortalidad, le ofreció su amor, junto con el colmo de todos sus placeres. Pueril honra y riquezas abundantes le ofrecieron los feacios, acompañadas de la mano de Nausícaa, la bella hija de Alcinoos. Pero ninguna de estas cosas es esto lo que Odiseo quiere, y llora amargamente día y noche – con interrupciones para comer y beber en abundancia, y acostarse con las diosas – en espera del día en que pueda volver a casa. O, quizá más bien del día en que pueda volver a surcar los mares y probar a los hombres.

#### ***4.4.6 - Escila y Caribdis***

Al advertirle a Odiseo de los peligros que le esperaban sobre el ponto, Circe caracterizó suficientemente el dilema representado por Escila y Caribdis. El camino que Odiseo habría de seguir atraviesa un estrecho pasaje, no más ancho que el vuelo de una flecha. Uno de sus flancos, lo custodia la feroz Escila – monstruo de seis cabezas emplazado en lo alto de un risco. Del lado opuesto, bajo el tronco de un higo, está Caribdis – abismal bestia marina, remolino inexorable. Escila y Caribdis se han convertido en el símbolo proverbial de un dilema cuyas dos alternativas son igualmente atroces. La distancia entre un monstruo y otro es tan poca que no hay manera de alejarse suficientemente de uno sin quedar a la merced del otro. Sin embargo, Circe le señala al Laertiada que es mucho más sensato pasar por el lado de Escila y perder a seis hombres,

que pasar cerca de Caribdis y perder el barco entero. Ante las preguntas de Odiseo, Circe le exhorta a abandonar todo intento de combatir a la terrible Escila.

Cuando el momento llega, Odiseo obedece en parte los consejos de Circe, y en parte obedece el suyo propio. Cuando el estrecho se acerca, Odiseo viste todas sus armas. No ha hablado con sus hombres acerca de los peligros que esperan al frente, y ninguno más que él conoce la naturaleza del dilema en cuestión - "...mis amigos al punto acataron mi orden, pero nada les dije de Escila, del mal sin remedio, no viniesen por miedo a dejar nuevamente la boga y buscasen refugio del daño en los senos del barco."<sup>49</sup> El astuto Odiseo no deja que la mano derecha sepa lo que hace la izquierda. Da la orden de llevar la nave cerca del risco de Escila, y él avanza hacia la popa, lejos de sus hombres y armado por completo. Fija sus ojos en la niebla, esperando ver a Escila, pero es inútil.

Por fin el monstruo hace su aparición. Sus seis cabezas descienden, y devoran en un instante a seis de los hombres de Odiseo. Los superiores en fuerza y valor. En su ataque Escila pasa por alto a Odiseo, en posición de combate, como si fuera invisible. Después de esta pérdida, el barco de Odiseo continúa su camino y deja atrás la doble amenaza.

¿Cuál era el plan de Odiseo? ¿Por qué desobedeció deliberadamente a Circe? A los ojos de sus tripulantes, que nada sabían de las advertencias de la diosa, Odiseo se aparta de sus hombres y va a la popa del barco para hacer frente al terrible monstruo. Ni siquiera su gran valentía fue suficiente: seis hombres están muertos. Pero hay otra manera de interpretar la decisión de Odiseo.

El Laertíada sabe que tiene dos alternativas: la muerte de seis hombres y la muerte de toda su tripulación. La primera opción es indiscutiblemente la más sensata. Pero aún en esta opción hay dos alternativas: que Odiseo esté entre los seis desafortunados, o que se salve. ¿Hay alguna manera de asegurar su salvación? Sí la hay. Las seis cabezas bajarán, buscando donde saciar todas sus fauces. Con toda probabilidad, atacará en donde más hombres estén juntos e indefensos. Antes de ir hacia la popa, Odiseo ordena a todos sus hombres tomar sus puestos en los remos. Al ver pasar el barco, Escila tiene la opción de atacar un grupo indefenso o a un hombre solitario y armado. Como lo supuso Odiseo, Escila elige lo primero. Odiseo se salva, y ve morir a sus hombres desde lejos, tal como los vio morir en manos de los lestrigones.

---

<sup>49</sup> *Idem.* XII, vv. 223-225

#### 4.4.7 - Hades

El descenso al Hades es quizá el episodio más enigmático de todo el viaje de Odiseo. Es, al menos, el más extenso en su exposición. Y también el más difícil de visualizar – la ambientación de esta nueva aventura es mucho menos gráfica que la descripción del palacio de Menelao, de los jardines de Esqueria o de la cueva de Calipso. Más allá de esto, innumerables, complejos elementos de este pasaje exigen su respectiva interpretación. Los personajes desfilan con una profusión nunca igualada en todo el poema. Discursos siguen a discursos, relatos siguen a más relatos. Difuntos casi contemporáneos a Odiseo, o de relativa proximidad histórica, se alternan con personajes de remotas fábulas y mitos. Dispareos destinos se contrastan constantemente, matizando y profundizando esta imagen de la vida ultraterrena.

Los límites de mi capacidad y de mi presente interés son más estrechos: me circunscribo a la conversación sostenida entre Odiseo y Aquiles, en su relación con el tema que me concierne. Mi argumento me ha llevado a la necesidad de hacer una comparación entre el heroísmo y la virtud de los dos óptimos aqueos, por lo cual este concilio es de evidente relevancia: un diálogo entre ambos héroes, cuyo tema es el de la virtud y la felicidad.

Ésta no es la única aparición de Aquiles en el poema, si bien son muy escasas. Son tres en total. La primera sucede también en el salón de Alcinoos, en boca de Demódoco, su aedo, que también relata un altercado entre Odiseo y Aquiles: en su canción se ven representadas con nitidez plástica las cualidades esenciales de ambos – el ímpetu orgulloso del Pélida, y la prudente paciencia del Laertiada. La segunda aparición de Aquiles es la del episodio del Hades. La tercera sucede en el último canto, en la breve escena en que Homero nos describe la llegada de las almas de los pretendientes al inframundo, y Aquiles se lamenta en coloquio con Agamemnon. Nótese que dos de las tres apariciones de Aquiles se presentan en el poema a través de la *mímesis* – primero en la canción del aedo y después en el relato de Odiseo: *mímesis* dentro de la *mímesis*. La tercera aparición sólo está mediada por la voz de Homero.

La canción del aedo, mínimamente, nos revela una cosa: los feacios están familiarizados con el personaje de Aquiles. Las canciones sobre las hazañas en Troya se los ha traído constantemente – saben lo suficiente para admirar su valentía incomparable. En ese caso, debe de parecerles extraña la imagen que ahora presenta

frente a ellos Odiseo. Es un Aquiles transformado y reducido el que vemos en el testimonio del Laertíada. Una sombra apenas de aquél guerrero incontenible que conocimos en Troya, arriesgando la vida con ligereza en busca de honores.

“(…) ¡Oh Ulises,  
rico en trazas, Laertíada, retoño de Zeus! ¿Qué proeza  
ya mayor, temerario, podrás concebir en tu mente?  
¿Cómo osaste bajar hasta el Hades, mansión de los muertos,  
donde en sombras están los humanos privados de fuerza?”

Tal Aquiles habló y, a mi vez, contestándole dije:  
“¡Oh, el mejor de los hombres argivos, Aquiles Pélida!  
Vine a hablar con Tiresias por ver si me daba algún medio  
de llegar de regreso a mis casas en Ítaca abrupta,  
que a las costas de Acaya no más me acerqué, ni he pisado  
nuestra tierra de nuevo y mis duelos no acaban. Tú, Aquiles,  
fuiste en cambio, feliz entre todos y lo eres ahora.  
Los argivos te honramos a un tiempo al igual de los dioses  
y aquí tienes también el imperio de los muertos: por ello  
no te debe, ¡oh Aquiles!, doler la existencia perdida.”

Tal hablé. Sin hacerse esperar replicándome dijo:  
“No pretendas, Ulises preclaro, buscarme consuelos  
de la muerte, que yo más querría ser siervo en el campo  
de cualquier labrador sin caudal y de corta despensa  
que reinar sobre todos los muertos que allá fenecieron.  
Pero, ¡jea!, refiere de aquél, el preciado hijo mío,  
si es o no sucediendo a su padre el primero en la guerra.”<sup>50</sup>

Aquí escuchamos a Aquiles recitar su consabida letanía. El Pélida prefiere ser *jornalero del hombre más pobre que rey en el mundo de los muertos*. La declaración de Aquiles tiene implicaciones muy profundas al decírsela a Odiseo. Estas palabras son la retractación de toda la vida que el Pélida llevó. La retractación del principio del heroísmo, del código de vida que se rige por *aidoos*. El Aquiles fantasmal del relato de Odiseo ha descubierto la esencial vacuidad del sueño que perseguía. Ha visto del otro lado de la gloria, y no había nada. Los más nimios bienes y placeres terrenales superan

---

<sup>50</sup> *Idem*, XI, vv. 472 – 493.

el sueño de inmortalidad en nombre del cual se inmoló. El heroísmo fue un sueño adolescente, declara Aquiles. De haber vivido más, de haberse hecho de más experiencia y sapiencia, lo habría llegado a columbrar sin la necesidad de morir en los campos de Troya – habría entendido que era un espejismo lo que había detrás de las palabras dirigidas a Héctor:

“Piensa ahora: no causa a la cólera de los dioses te sea  
yo, el día cuando Paris a ti, y Febo Apolo,  
aun siendo bravo, te hagan perecer en las puertas Esceas.’  
[...]Y aun estando muerto, le dijo el divino Aquiles:  
‘Muere; y yo aceptaré el Destino allí, cuando, por cierto  
Zeus quiera que termine, y también los otros dioses sin muerte.’”<sup>51</sup>

El joven Aquiles juzgó acerca de lo que desconocía: la muerte. Ahora la conoce, y reconoce el error de su vida entera. Incluso su retractación sigue siendo ingenua: él no conoce la vida del jornalero del hombre más pobre, que asegura preferir por encima de la muerte. En el lado opuesto está Odiseo, que ha vivido más años y ha juntado más experiencia. Odiseo ha visto más y conocido más – ha vivido toda clase de vidas, incluidas la vida después de la muerte, y la del jornalero del hombre más pobre, al vivir unos días de la caridad de Eumeo. La imagen que resulta en la contraposición de ambas perspectivas, es la de una virtud superior – la astucia, la duplicidad – que debe de servir para disfrutar de los dones de la gloria, la fama del valiente, del grande, del justo, y sobrevivir. Esto es el discurso de Odiseo. Con estas palabras, se declara definitivamente la superioridad de Odiseo sobre Aquiles. La superioridad de la virtud de Odiseo sobre la virtud de Aquiles. El heroísmo de Aquiles es uno inmaduro, incompleto. Le falta la duplicidad artera del Laertíada para perfeccionarlo, esa duplicidad que llevará a Odiseo a convertirse – aún en vida – en *jornalero del hombre más pobre*, para salvar su vida y no convertirse en *rey en el mundo de los muertos*, muerto por los pretendientes si su orgullo y su intemperancia le hubieran llevado a manifestarse sin doblez desde un principio. Odiseo no dudó en humillarse para luego cosechar abundantes frutos. Esperar y ceder antes de avanzar. Ocultarse antes de mostrarse. Su paciente astucia es una defensa natural contra el plan de Zeus.

---

<sup>51</sup> *Ilíada*, XXII – vv. 358 – 366.

Sin embargo, no debemos de perder de vista una cosa: las palabras que escuchan los feacios no son palabras de Aquiles, sino palabras de Odiseo. El encuentro entre ambos héroes es para todos invisible: sólo existe la imagen que Odiseo les representa. Y es enteramente posible que esa imagen sea una ficción. Homero lo sugiere en la tercera y última aparición de Aquiles en el poema, en la que el Pélida y el Atrida se lamentan de sus fortunas en el inframundo:

“¡Cuánto fuera mejor que, gozando el honor de tu reino,  
alcanzaras tu sino y tu fin en los campos de Troya!  
Los argivos en pleno te hubieran alzado una tumba  
y un renombre glorioso le hubieras ganado a tu hijo:  
¡en verdad te tocó perecer con la más triste muerte!”<sup>52</sup>

Es curioso que, en esta presentación sin ambajes que Homero nos hace de Aquiles, el Pélida no hable de sí mismo sino de la fortuna de Agamemnón. Sólo el Aquiles de las palabras de Odiseo habla sobre sí mismo. Sin embargo, las palabras que le dirige al rey de Micenas nos dejan entrever una postura bien distinta de la sugerida en el relato a los feacios. Este Aquiles no parece retractarse del alto valor que en vida le rindió a la gloria. Lamenta que Agamemnón no haya podido morir honrosamente en los campos de Troya: el honor no es para él un sueño vano, aún después de muerto. No ha desdicho de la grandeza con la que enfrentó la tragedia de su vida.

Por su parte, Agamenón relata la triste muerte del Pélida (él tampoco habla de sí mismo – ambos discursos están cruzados), y luego sus ostentosos funerales, en los que fue llorado durante diecisiete días, pare ser dado al fuego al décimo octavo, al décimo noveno puesto en un ánfora, y al vigésimo honrado bajo una enorme tumba - de manera oscuramente similar a la manera en que Odiseo navegó durante diecisiete días tras salir de la isla de Ogigia, y durante los tres siguientes combatió con la tormenta antes de llegar a Feacia y sumirse en su propio sueño, oculto bajo el follaje de un árbol -. Luego ensalza la condición de Aquiles, cuya gloria vivirá por siempre, aún habiendo muerto él. Ninguno de los dos descarta, como Odiseo, la muerte heroica. ¿Es falso el Aquiles del relato de Odiseo?

---

<sup>52</sup> *Idem*, XXIV, vv. 30 – 34.

En el Hades, Odiseo también sostuvo un concilio con Tiresias. Entre otras revelaciones, Tiresias le informa del viaje que habrá de emprender poco después de haber vuelto a Ítaca. De vuelta a la aventura, las armas, las proezas guerreras. Apelando a sabidurías invisibles, Odiseo volverá a casa con un magnífico pretexto para ausentarse nuevamente largos años. Así los dioses lo ordenan.

#### **4.4.8 - El linaje de los gigantes**

Lo anterior abarca lo que me parece más relevante de lo que antes llamé la interpretación “exotérica” del relato de Odiseo. Ahora bien, el episodio en la isla de Eea tiene acomodada sutilmente una estrecha ventana por la cual se vislumbra el avance velado de una historia secreta en el relato. Esta ventana es *molú*, la flor blanca de raíces negras que Hermes le entrega a Odiseo para enfrentarse a la hechicera sin caer presa de sus encantamientos. Debajo de esta ‘historia secreta’, Homero sugiere constantemente ideas muy ilustrativas al considerar el relato en su conjunto.

Después de que los hombres que Odiseo mandó a explorar la isla fueran transformados por Circe en una piara de cerdos, el mismo Odiseo emprende el viaje – desoyendo las súplicas de Euríloco, que aseguraba la perdición de todos. En el camino, Hermes se le aparece a Odiseo transformado en un pastor, y le entrega la planta *molú*, sin decirle nada sobre ella además de que sus poderes le protegerán de la magia de la hechicera. Le indica a Odiseo que en el momento en que Circe trate de encantarlo, saque su espada y amenace con atacarla – la obligue a jurarle que no tramará más maldades en su contra, y finalmente la lleve al lecho. Odiseo sigue la indicación cabalmente. Al ver que sus poderes son inútiles con el forastero, Circe le atribuye a Odiseo una *mente indomable*<sup>53</sup>. *Spell proof noos*, dice Samuel Butler. Gracias a *molú*, Odiseo tiene “spell proof noos.” No es su astucia, sino la flor del Argifonte, quien le salva de este nuevo peligro.

¿Qué es *molú*?

Una historia fascinante se oculta detrás de esta flor, *difícil de arrancar para los hombres, pero fácil para los dioses*. Y esta historia traza una compleja vinculación entre varios episodios del relato que Odiseo le hace a los feacios. A falta de una manera mejor de ordenarlos: *molú* creció en la isla de Eea a partir de la sangre del gigante Molios,

---

<sup>53</sup> *Idem*. X, v. 329

muerto por Helio (padre de Circe) durante la guerra de los Gigantes contra los Dioses – esto lo cuenta Ptolomeo Hefesto en su *Nueva Historia*, y el pasaje está rescatado por Focio en la *Biblioteca*. Sin embargo, ésta no es la única mención de los gigantes en el poema de Homero. La primera se hizo con motivo del linaje de Alcinoos y Areta, en la indicación que Atenea disfrazada le hace a Odiseo al llegar éste a Feacia:

“En entrando verás a la reina en las salas. Areta  
es el nombre que lleva y procede del mismo linaje  
de que Alcinoos su esposo ha nacido, señor de estas gentes:  
Posidón, el que agita la tierra, a Nausítoos primero  
engendró en Peribea, mujer de sin par hermosura;  
fue la hija menor que dejó Eurimedonte, el de altivo  
corazón, que reinó a los soberbios gigantes y al cabo  
a su pueblo insensato arruinó y a la par a sí mismo.”<sup>54</sup>

Peribea, la madre de Nausítoos, es a su vez hija de Eurimedonte, rey de los gigantes. Los feacios y los gigantes están hermanados por la misma sangre. Remontándonos más atrás aún, hacia el linaje de Eurimedonte, descubrimos que el gigante – al igual que toda su raza – nació de la sangre derramada por Urano en la tierra tras ser castrado por Cronos. La sangre derramada en la tierra alude a la inseminación de Gea por el dios. Aún otras dos razas tienen el mismo origen: los cíclopes y los lestrigones, ‘subespecies’ de los gigantes. Éstas cuatro son las llamadas razas ‘autóctonas’ – nacidas, literalmente, *de la propia tierra* (*autós - kthoon*). El parentesco lo indica el propio Alcinoos: “unidos estamos a ellos (los dioses) por raza, cual lo están los gigantes y tribus de fieros cíclopes.”<sup>55</sup>

Por otra parte, todas estas razas se encuentran en algún punto con Poseidón, *el que abraza la tierra*. Nausítoos es hijo de Poseidón y Peribea. Antífate, rey de los lestrigones, es hijo de Poseidón y Gea. Polifemo – *el más famoso* (*Poly - phemos*) de los Cíclopes - es hijo de Poseidón y la ninfa Toosa.

Las sangres de Gea y de Poseidón corren en estas cuatro estirpes, tres de ellas protagonistas del relato de Odiseo, y la cuarta el público que escucha el relato. Todos vinculados de algún modo con aquella raza preolímpica que los dioses aniquilaron en

---

<sup>54</sup> *Idem.* VII, vv. 53-60

<sup>55</sup> *Idem.* VII, v. 206

una larga y penosa batalla, y a su vez con Poseidón, el gran odiador de Odiseo. El lejano vestigio de esta historia, de esta red de vinculaciones, es *molú*.

¿Por qué Odiseo enfrenta a Circe utilizando *molú*? ¿Por qué la flor que nació de la sangre derramada de un gigante – tal como los gigantes nacieron de la sangre derramada de un dios – sirve para enfrentar el hechizo de Circe, que consiste en aflorar y fortalecer las pulsiones irracionales de los hombres – convirtiéndolos en cerdos?

Una idea: la flor que Odiseo porta es el símbolo y el legado de la derrota de los gigantes por los dioses. El levantamiento de los gigantes contra los dioses olímpicos, excitado por Gea, es la última instancia de sublevación de los Titanes – el último estertor del viejo orden. La derrota de los gigantes implica la perpetuación del nuevo orden, el reinado de los Olímpicos. Puede concebirse como el paso hacia una era *más civilizada* – el sometimiento de la fuerza bruta por la razón y la ley. La flor nacida a partir de la consumación de este cambio, sirve para anular los poderes de Circe, esos que quieren que la parte más salvaje del hombre gobierne. Esos que quieren reinstaurar el viejo orden dentro del alma humana – y que triunfan sobre toda la tripulación de Odiseo. La victoria de Odiseo sobre Circe, portando en secreto la flor que Hermes le entregó, puede percibirse como un símbolo de la victoria de los nuevos dioses sobre los viejos. *Molú*, difícil de arrancar para los hombres – tal como los apetitos enraizados en sus almas.

Odiseo es un paradigma de esta victoria. Es un paradigma de esa sofisticada virtud que supera la llana fuerza sin doblez, representada en Aquiles. En un mundo regido por leyes, a la fuerza de Aquiles la supera la astucia de Odiseo. A la luz de estas consideraciones se vuelve especialmente significativa la fórmula que Odiseo repite varias veces en cada etapa de su recorrido – cuando arrastra su nave a cada orilla, queriendo averiguar si los habitantes “se muestran salvajes, crueles, sin ley ni justicia, o reciben al huésped y sienten temor de los dioses.”<sup>56</sup> Odiseo va por el ponto como una especie de misionero, visitando sistemáticamente las instancias restantes del viejo orden – el cíclope, los lestrigones, *molú* y Circe, Escila<sup>57</sup> y Caribdis<sup>58</sup>, las vacas de Helios, llevadas por el gigante Alcioneo a Trinacia, hogar de los gigantes en tiempos de Eurimedonte, y finalmente a los feacios – tratando de imponer sobre la fuerza la astucia.

---

<sup>56</sup> *Idem.* IX, 175-176

<sup>57</sup> Según una tradición, hija del viejo dios marino Forcis, el padre de la ninfa Toosa – pariente por su linaje de Polifemo. Otra versión llama a Forcis hijo de Poseidón y Toosa – hermano de Polifemo. En ambos casos, la sangre hermana a Escila y a Polifemo.

<sup>58</sup> Hija de Poseidón y Gea, vestigio también del orden preolímpico.

Esta perspectiva enfatiza el profundo carácter simbólico de la derrota de Polifemo por la astucia de Odiseo, y del subsecuente entrelazamiento de odios y castigos que le atormentan en el camino de vuelta a Ítaca, perseguido por el tormento de Poseidón. El enfrentamiento de la astucia contra la fuerza. En las palabras de Polifemo, “no es fuerza. Ninguno me mata por dolo.”<sup>59</sup>

Al terminar el relato, los feacios están asombrados por la épica grandeza del héroe que llegó desnudo a sus costas, cargando con nada más que sus palabras. No creen que sea suficiente la hospitalidad que le han ofrecido, ni la promesa de devolverle a casa en sus raudas naves. Tampoco están satisfechos con los regalos que ya le han prodigado. Todos los señores de Esqueria le ofrecen a Odiseo nuevos regalos. Cargan la nave con tesoros incontables, y Odiseo vuelve a Ítaca con más riquezas que las que amasó en Troya y perdió en el mar. Su campaña entre los feacios, librada con palabras e imágenes y en menos de tres días, fue más exitosa que el doloroso sitio de diez años en torno a Ilión desgraciada. Es totalmente indistinto si en realidad bajó al Infierno, enfrente a Escila y escuchó el canto de las sirenas. Es real el honor recibido, y perfectamente reales las riquezas que se le obsequian. Es, entre los feacios, un verdadero héroe. Su heroísmo no se basa en hazañas valerosas, sino en un astuto discurso, en una imagen cuidadosa. Y ésta era la finalidad de su relato: mostrarles a los feacios su superioridad indiscutible. En parte, porque quiere obtener de ellos un beneficio – la vuelta a casa -, y en parte, porque desea ser reconocido por su grandeza.

Es significativo, a la luz de todo lo anterior, que sean precisamente los feacios el público destinado a escuchar el relato de Odiseo. Le escuchan embebidamente, como un tribunal fascinado por la elocuencia de un abogado que defiende su causa. El triunfo de la astucia de Odiseo sobre los feacios es en realidad algo mucho más amplio: el triunfo sobre Poseidón. La desgracia de Odiseo, que comenzó a causa de un desliz imprudente de su orgullo al revelar su nombre a Polifemo, concluye con la consumación de su truculenta prudencia al lograr que los feacios, también del linaje de Poseidón, le ofrezcan la posibilidad de regresar a su hogar en naves más veloces que el pensamiento – capaces de asegurar su transporte sobre el ponto, sin que Poseidón tenga la oportunidad de malograrlo una vez más. Cometió un error al tropezar su astucia enfrentando a un hijo de Poseidón, pero lo rectifica mediante un elaborado engaño sobre

---

<sup>59</sup> *Idem.* IX, v.239

sus otros hijos. Ésta es la magnitud del triunfo de la astucia de Odiseo, enmarcado a lo largo de toda la primera mitad del poema.

Aún así, nada de esto es suficiente para Odiseo. Tiene que volver al mundo. Tiene que volver a actuar, y no quedarse en Esqueria, donde no existe la seriedad. Así se completará la imagen que Homero quiere presentarnos: veremos a Odiseo volver a Ítaca y actuar. Veremos eso que los feacios nunca vieron, eso que se oculta tras las palabras de Odiseo – al Laertíada atendiendo las verdaderas exigencias de la realidad, actuando. Su estancia en Feacia, el país de ensueño, fue apenas una tibia preparación para lo que ha de venir – tal como el carbón oculto entre las ascuas, que resguarda su ardor para una necesidad futura<sup>60</sup>: en Ítaca, Odiseo se convertirá en Etón – que significa ‘fuego’ –, y resplandecerá en el cumplimiento de su flamígera venganza.

#### **4.5 - Admirar a Odiseo**

La acción de la *Odisea*, lo que llamaríamos acción, es relativamente breve. La vuelta de Odiseo a casa, su ardid para poner a prueba a sus sirvientes y a su mujer, y la venganza contra los pretendientes de Penélope. El resultado de la aventura que la *Odisea* relata es la masacre de los más ilustres varones de Ítaca y las islas circundantes. Homero es particularmente gráfico y crudo en la descripción de la matanza, y la sordidez de la escena destaca del resto del poema, escaso en escenas violentas al comparársele con la *Iliada*. Después nos relata con detalle cómo es mutilado y ejecutado Filetío, el cabrero, y cómo Telémaco ahorca a las doce esclavas que tuvieron amoríos con los pretendientes de Penélope. A final de cuentas, Odiseo y su gente saldrán bien librados de todo. Atenea vendrá a impedir que los parientes de los asesinados cobren su venganza, tal vez con pleno derecho.

El final del poema es, pues, bastante ambiguo. La piedad y la impiedad se alternan rápidamente. Odiseo cree tener la bendición de los dioses respaldando sus acciones, pero esto siempre es dudoso. Zeus, al declarar punto por punto lo que habrá de suceder, sólo llega a decirnos que Odiseo volverá a Ítaca<sup>61</sup>. Nada nos dice sobre la matanza de los pretendientes. Las maquinaciones al respecto son todas de Atenea, como el mismo Cronida declara en los últimos versos<sup>62</sup>. E incluso en el momento crítico en

---

<sup>60</sup> *Idem.*, V, vv. 488 – 490

<sup>61</sup> *Idem.*, V, vv. 29-42

<sup>62</sup> *Idem.*, XXIV, vv. 478 - 486

que Odiseo pide a Zeus una señal que le indique su aprobación del violento designio, la respuesta es un trueno. Para Odiseo la respuesta es elocuente y definitiva. Pero Homero es astuto manteniendo para nosotros la ambigüedad: un trueno puede ser sólo un trueno. Y la mayoría de las veces, un trueno es sólo un trueno. Especialmente si antes Homero ha hecho a Zeus hablar sobre su plan, y el Crónida ha omitido por completo la mención de la matanza de los pretendientes. Por éstas y otras razones, es difícil emitir un fallo acerca de la justicia o la injusticia de las acciones de Odiseo, por más que no podamos sustraernos de cierto placer incuestionable al leer o escuchar cómo el Laertiada perpetra su venganza. Y este placer es importante.

En efecto, no es fácil argumentar en pro o en contra de la matanza de los pretendientes. No por falta de argumentos: hay varios y profundos, por ambas partes. A favor de Odiseo, los pretendientes llevaban ya cuatro años devorando su hacienda, contra normas y costumbres. Se divertían en amoríos con las esclavas, maltrataban a siervos y a mendigos, y todo esto en la casa de un hombre que antaño siempre les trató con hospitalidad. Lo más atroz de todo: tramaron la muerte de Telémaco, y con toda probabilidad la habrían llevado a cabo de no haber sido por la intervención de la diosa. Finalmente, los constantes ultrajes contra el mendigo – Odiseo disfrazado – funciona simultáneamente para dos intereses: el interés de Atenea, para excitar el odio de Odiseo, y el interés de Homero, para hacernos compartir ese odio. Con todo esto, la masacre no parece más que justa retribución.

Los argumentos en contra, aunque menos, no son menos importantes: no todos los pretendientes han obrado con la misma soberbia, aunque todos sean castigados por igual; la mayoría son muertos desarmados y desprevenidos – diríamos que Odiseo procede cobardemente; y se diría que el mal que han hecho es menos grave que el castigo que se les impone – Odiseo, al perpetrar la matanza, no sabe ni ha sabido nunca que en algún momento los pretendientes tramaron matar a su hijo. Y, sobre todo, sabemos que antes Odiseo ha incurrido sin vacilar en toda clase de injusticias. Recordemos que el relato de sus viajes hecho a los feacios comienza con un acto de impiedad, de crueldad innecesaria y desmedida: el desembarco y saqueo en Ismaro. Una injusticia inconmensurablemente mayor que la que su casa padecía en manos de los pretendientes – la dilapidación gradual de la riqueza de una casa y el acoso de una mujer, en comparación con el saqueo violento de una ciudad, el rapto de decenas de mujeres y la muerte de decenas de hombres. Odiseo ha causado mayores desgracias que las que hoy padece. Desde esta perspectiva, el acoso de los pretendientes parece una

retribución muy modesta de los males que el Laertíada ha hecho. Y la muerte de los pretendientes parece, entonces, la consumación impune de una crueldad monstruosa.

Sin embargo, los argumentos parecen pálidos, desdibujados, porque la primera impresión del episodio sucede en un nivel previo a la argumentación. Al presentarnos las imágenes de la matanza, Homero no está dirigiéndose en primer lugar a la parte argumentativa y racional de nuestras almas, sino a la otra, más fogosa y rápida en sus cambios, la que se ha enardecido por Odiseo durante todo el poema soportando los largos ultrajes y excesos de los viciosos pretendientes, la que siente placer al ver a Odiseo disparando sus flechas, y que es la misma de la que nace la admiración. Es decir, la primera reacción ante la imagen de la matanza no es una hilación de razonamientos, sino una ebullición de humores. Pero Homero ha colocado varios indicios sutiles para que una lectura más detenida descubra que esta emoción es engañosa.

Ya en otras ocasiones hemos visto a Odiseo realizar actos crueles e injustificados. Recordemos la emboscada nocturna en el libro X de la *Iliada*, o su breve impulso de matar a Euríloco en las costas de Eea – que sólo de la propia voz de Odiseo sabemos que contuvo, aunque, a fin de cuentas, Euríloco esté muerto. El caso de los pretendientes es mucho más complejo: es quizá una de las elaboraciones más sofisticadas de la obra de Homero. En ella, pone diabólicamente en acción su artificio más poderoso: la presentación de acciones heroicas, o mejor dicho, la presentación de acciones *como* heroicas. Pero este artificio no procede sin presentarse como problemático, es decir, sin implicar necesariamente una pregunta, una reflexión. Realiza el truco, pero quiere que nos percatemos de que fue un truco.

Uno de sus artificios más eficaces para lograrlo es el personaje de Anfínomo, en quien Homero esboza la figura de un pretendiente relativamente honesto y pío. Todas sus apariciones parecen tender a ese fin. La primera, en el canto XVI (351-357), cuando se alegra en secreto de que la expedición para asesinar a Telémaco fracasara. Más adelante, en el mismo canto (394-405), cuando propone olvidarse de aquel designio hasta conocer el plan de Zeus. En el canto XVIII (119-155), cuando ofrece pan y vino a Odiseo disfrazado de mendigo, acompañándolos de palabras amigables. Odiseo entonces le agradece, reconoce su honestidad y su piedad, y le sugiere que emprenda la huida, pues presiente que “no habrá de evitarse la sangre en la lucha que emprendan los galanes y a él (Odiseo) una vez le cobije este techo.”<sup>63</sup> Anfínomo, sin embargo,

---

<sup>63</sup> *Idem.*, XVIII, vv. 148-150

permanece en el salón, sujetado por Atenea, que ya planeaba su muerte. En el mismo canto (414-421), Anfínomo hace un discurso a los demás pretendientes, defendiendo al mendigo de sus ultrajes. En el canto XX, al ver a un águila agorera con una paloma entre sus garras, Anfínomo les convence a todos de olvidar el proyecto de la muerte de Telémaco. Aún con todo esto, en el canto XXII veremos por última vez a Anfínomo, enfrentando a Odiseo para salvar la propia vida, y siendo muerto por la espalda, atravesado cobardemente por la lanza de Telémaco. Si hemos seguido las apariciones breves y soslayadas de este personaje, los Laertíadas vengadores se vuelven fácilmente criminales. Homero nos hace ver que el heroísmo de Odiseo es imitación del heroísmo, en el peor de los sentidos. Pero aún así, nos hizo sentir placer.

Hemos llegado al final, donde Homero nos muestra el poder y el peligro de la *mímesis*. El peligro de confundir la matanza de los pretendientes con la justicia puesta en acción, y no ver los intrincados hilos que esa matanza extiende hacia otros elementos significativos, de consideración imprescindible. Si nos dejamos cegar por el ostento deslumbrante de la venganza, que la narración nos había hecho desear junto con Odiseo, creemos estar viendo la justicia en acción. Homero ha dispuesto los elementos de su narración de tal manera que la apariencia de justicia eclipse cualquier posible duda. Su retórica nos muestra el heroísmo en esa masacre – y al mostrarnos el heroísmo, creemos estar viendo la justicia. Y es que, cuando el poeta nos hace desear la retribución haciéndonos compartir las pasiones de su protagonista, nos vuelve insensibles a la confusión entre la justicia y la venganza. Tendríamos que tomar distancia, desembarazarnos de esas pasiones si hubiéramos de ser capaces de emitir rectamente nuestros juicios.

Pero Homero al mismo tiempo nos ha dado las suficientes luces para que podamos ver detrás del espectáculo – nos muestra la apariencia y al mismo tiempo su fabricación: sabemos que sólo es eso, apariencia. Sabemos que Odiseo no es justo. Es elocuente que, a diferencia de las acciones bélicas admirables de Aquiles, nadie haya sido espectador de estos hechos: se hicieron en secreto, dentro de la casa, con las puertas cerradas al resto de sus habitantes. Nada parece tan enemigo del heroísmo como el secreto y la clandestinidad. Las acciones realizadas como con vergüenza – no la que obliga a mostrarse, sino la que obliga a ocultarse. Todo aboga en contra del heroísmo de Odiseo. O mejor dicho, el heroísmo evidente de sus acciones oculta, sin anular, su crueldad e injusticia. Odiseo es injusto y heroico.

#### 4.5.1 - Atenea, el triunfo de la injusticia

Todo es misterioso en la *Odisea*. No es lo menos misterioso su desenlace, en el que vemos a Atenea bajar del Olimpo cubierta por todas sus armas, para dictar la victoria definitiva de Odiseo y coronar su aventura con un final feliz.

No solemos desconfiar de los finales felices – la poesía nos ha habituado a ver a nuestro héroe concluir su acción venturosamente. Vencer a sus malévolos enemigos, quedarse con la fortuna y con la mujer. Vivir feliz para siempre. Sin embargo, Homero nos ofrece una perspectiva que nos permite ver lo truculento detrás de esta halagüeña conclusión. Sabemos que no es tan fácil determinar quiénes fueron héroes y quiénes fueron villanos – cuáles fueron actos de crueldad y cuáles fueron actos de justicia. La culminación de la ambigüedad es ver a Atenea deteniendo esta difícil maraña de rencores, desmesuras y deseos de venganza, concediéndole el triunfo a Odiseo. No es evidente que su arbitrio esté al servicio de la justicia. Alguno verá detrás de la imagen a la injusticia triunfando.

Esta acción culminante comienza unos versos atrás, en el Olimpo, cuando Atenea acude a Zeus preguntándole si dejará estallar la guerra entre Odiseo y los furiosos familiares de los difuntos. El enfrentamiento que se avecina es de mucho más difícil juicio incluso que el que se libró en los salones de Odiseo: los nuevos enemigos del Laertíada no son una multitud de huéspedes crueles y desenfrenados, sino hombres vívidamente dolidos por la muerte páfida de sus familiares. Zeus, sin embargo, le recuerda a Atenea lo que ya sabemos: la muerte de los pretendientes no fue parte del designio del Cronida. Todo esto ha sido artificio de Atenea, y le corresponde a ella darle fin a la acción, si bien el padre de los dioses sugiere lo que considera pertinente.

“¿Por qué, oh hija, preguntas e inquieres de mí tales cosas?  
¿No ideaste de cierto tú misma el ardid con que Ulises  
regresando a su patria tomara venganza de aquellos?  
Obra, pues, como quieras, mas yo te diré lo que es justo:  
ya que así se vengó de esos mozos Ulises divino,  
hagan paces juradas y él siga reinando por siempre.  
Procuremos nosotros que olviden aquella matanza  
de sus hijos y hermanos; que vuelvan a amarse entre ellos  
como antaño se amaban y abunden de paz y riquezas.”<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> *Idem.*, XXIV, vv. 478 - 486

Atenea entonces acude a la casa de Laertes, cuando ya los familiares vengadores llegaban armados y la desgracia parecía inminente. Le aconseja invisible al padre de Odiseo que arroje su lanza – llamándole “por mucho el más querido de sus amigos” -, y el viejo hijo de Arcisio mata en el acto a Eupites. Los compañeros de difunto pierden su resolución desde este momento. Atenea toma entonces la forma de Mentor, que habló a favor de Telémaco en el ágora en el primer canto del poema, y les dirige a los itacenses nuevas palabras aladas: “Desistid de la guerra penosa, itaquenses, que pronto retiraros podáis desde aquí sin verter ya más sangre.”<sup>65</sup> El miedo se apodera de los enemigos de Odiseo, que dejan las armas y emprenden la huída en el acto. Odiseo, reconociendo su ventaja, se abalanza sobre sus rivales derrotados, blandiendo sus mortales armas. A muchos habría muerto, si no le hubiera detenido el sonoro relámpago de Zeus, y su corolario en palabras de Atenea exhortándole a apaciguar su mano y evitar así granjearse la ira del Cronida. Odiseo la obedece, satisfecho, y de aquí en adelante una tregua solemne se establece entre Odiseo y sus deshonrados enemigos.

¿Qué fue lo que sucedió? ¿Qué puede sacarse en claro de este enigmático final?

Es notable, en primer lugar, la declaración de Zeus. La matanza de los pretendientes no fue parte de su designio, sino de Atenea. Atenea es capaz de fraguar planes por encima – o mejor dicho, al margen – de los planes del Cronida. No puede contravenirlos, pero puede actuar fuera de sus confines. Una profunda noción de lo que es la sabiduría práctica. Esta es una imagen distinta de la que vimos esbozada en la *Ilíada*, en la que incluso los dioses obraban a ciegas, a la expectativa de lo que el Cronida determinara con su caprichosa balanza. La teología trazada en la *Ilíada* llega un tanto transformada a la *Odisea*, en cuyos primeros versos vemos a Atenea, la sabiduría, intercambiando razones con Zeus, el dictador de los destinos. Y persuadiéndolo. La sabiduría tiene en la *Odisea* un poder que nunca le vimos atribuido en la *Ilíada*. No puede oponerse al curso fatídico de los eventos, pero puede buscar recursos y subterfugios para ponerse a resguardo de su daño, y obtener de él los potenciales beneficios. Esta es la facultad de Odiseo. Los coloquios entre Atenea y Zeus representan elocuentemente la lid de Odiseo contra el mundo.

Ahora bien, ¿por qué el triunfo de la sabiduría toma la forma de la intimidación y la amenaza? ¿No sería lo más natural que la nueva intervención de Atenea viniera en

---

<sup>65</sup> *Idem.*, XXIV, vv. 531 - 532

la forma de un mañoso consejo al oído de Odiseo, que le sugiriera la manera de persuadir arteramente a sus atacantes? Sin embargo, sucede lo contrario: Atenea no baja del Olimpo para razonar con nadie. No hay razones ni discursos en ese enfrentamiento: sólo superioridad. El arbitrio divino concediéndole el triunfo a Odiseo. Este triunfo completa la imagen de Odiseo trazada por Homero. Odiseo no se describe cabalmente como alguien astuto y taimado: es también valiente y fuerte, así como Atenea es también diosa de la fuerza y el valor. La grandeza de Odiseo se compone de todas estas cosas – como dije en el capítulo anterior, Odiseo no es lo contrario de Aquiles: ambos responden a la conciencia trágica con un ánimo heroico. Pero a Odiseo lo complementa la sabiduría. Su superioridad con respecto a sus atacantes es absoluta – sus habilidades han puesto al destino de su lado. Sin embargo Zeus no vacila en recordarle sus límites: en cuanto Odiseo salta al ataque, un relámpago cimbra la tierra. Reconoce tu lugar, Odiseo, y quédate en él de una vez. Resígnate a la paz.

Odiseo, a diferencia de Aquiles, se enfrentó al plan de Zeus y salió airoso. Se subordinó en cierta medida – en otra, hizo su voluntad. Y triunfó. No es más justo, ni más pío, ni más valiente que Aquiles: es más prudente, más astuto. La virtud que se le atribuyó en *Hipias Menor* se consagra aquí. Odiseo triunfa porque es astuto, engañoso, doble. Su bienaventuranza no se debe a su justicia, sino a su superioridad general. Mejor dicho, el triunfo de Odiseo parece decirnos que no hay otro criterio para la justicia que el del triunfo y la derrota, la fuerza y la debilidad. Ninguna elucubración racional acerca de la justicia y la virtud basta para contrarrestar la resistencia diamantina de los hechos: la naturaleza le abre camino a la superioridad. Así, Zeus ordena que se avenga el olvido de los pretendientes asesinados, y que reine la paz. ¿Fue justa la matanza, fue justo el desenlace? Lo único que importa es que Odiseo triunfó, y que los muertos serán olvidados.

#### **4.5.2 - Virtud y felicidad**

Homero nos ha mostrado, con el panorama ‘psicológico’ trazado en la *Odisea*, la superioridad del Laertíada con respecto a Aquiles. O, en todo caso, su ventaja. Odiseo está mejor equipado ante el plan de Zeus. La astucia es la mejor arma y la mejor defensa contra la incertidumbre del plan de Zeus. Y puede verse su relación con la *mímesis*, que amplia nuestra perspectiva de las acciones y los eventos, nos enseña la accidentalidad de

la realidad, y la importancia de que nuestras acciones la tomen en consideración. La *mimesis*, contemplación de la naturaleza de la acción, prescribe la prudencia.

Parece ser falsa, entonces, la idea sugerida antes de que no exista vínculo entre la virtud y la felicidad. Y esta revelación estaba sembrada desde el proemio, en el que Zeus dicta su sentencia acerca de la naturaleza del destino – acerca de que son los hombres quienes aumentan sus penas mediante su desmesura. La idea de un destino absoluto, cancelador de la voluntad, implica la indiferencia entre la bondad y la maldad, el vicio y la virtud: los dioses reparten los lotes caprichosamente, y la fortuna de cada quién es indistinta a su cualidad moral. Pero la sentencia de Zeus en el proemio significa, mínimamente, que los dioses no son culpables de todo. Que el destino no prohíbe el albedrío – se posibilita y actualiza a través de él. No todo está fuera de nuestras manos.

La idea opuesta a la del destino absoluto e indiferente es la de que los dioses castigan a los injustos y premian a los justos. Que hay un vínculo directo e ininterrumpido entre la virtud y la felicidad: nuestra ventura o desventura es resultado directo de nuestras acciones. Pero esto también es falso - hay justos miserables e injustos venturosos. Ambos extremos son falsos por igual: ni es verdad que el plan de Zeus anule la sustancia y relevancia de las decisiones, ni es verdad que las decisiones por sí mismas edifiquen su fortuna. La relación entre la virtud y la felicidad es mucho más complicada. Odiseo es la representación perfecta de esa relación: Odiseo implica la superación y la síntesis de las dos perspectivas anteriores, representada una por el plan absoluto de Zeus y la otra por la voluntad soberbia de Aquiles.

Quizá lo que dificulte comprender este vínculo es la palabra ‘virtud’, o en todo caso, identificar la virtud con la bondad y la justicia. Es mucho más preciso decir que hay un vínculo directo entre la prudencia y la felicidad. Dicho de esta manera, podemos cotejarlo con nuestra propia experiencia. Podemos confirmar todos los días a nuestro alrededor que la prudencia es un buen refugio contra la ignorancia del plan de Zeus. Todos los días podemos ver cómo los prudentes, aunque estén en igual ignorancia del plan de Zeus que los imprudentes, yerran menos, aciertan más, sufren menos las consecuencias de sus errores y se benefician más de las consecuencias de sus aciertos. Reconocen lo que los excede. Distinguen lo necesario de lo contingente, lo que puede cambiarse y lo que no. Satisfacen sus deseos en la medida y la ocasión en que es pertinente hacerlo. No aumentan de propia cuenta las penas que les estaban destinadas.

Puede verse, por ende, que la vinculación entre la prudencia y la felicidad no es ni presupone noción teológica alguna. La relativa felicidad del prudente no se debe a que los dioses invisibles reconozcan la prudencia en el interior de su alma y lo premien por ella. Los dioses no premian. Los premios son consecuencias directas de los actos prudentes: la bienaventuranza y la desgracia son eventos de este mundo. Son cosas que suceden en el comercio con los hombres: los premios y los castigos son siempre eventos humanos. Los castigos divinos son símbolos de desgracias gestadas en lo humano. Los dioses se manifiestan en lo humano. La prudencia es piedad práctica.

#### 4.5.3 - Prudencia e injusticia

Sin embargo, la imagen de la prudencia presentada por Homero tiene una dimensión que no solemos atribuirle: Homero sugiere un vínculo esencial entre la prudencia y la duplicidad. Lo que se traduce en Homero por prudencia nunca es idéntico a la *phronesis* aristotélica, si bien se le asemeja con frecuencia. ¿Qué es lo que vincula a *Outis* y a *Metis*?

Se puede ver en los términos del pasaje anterior. Zeus no castiga a los hombres por lo que hay en el interior de sus almas. El castigo de Zeus viene en la forma de las propias consecuencias de las acciones. La *hybris* de Aquiles nos enseñó esto en la *Ilíada*: la *hybris* no es un pecado que los dioses castiguen sobrenaturalmente – es una desmesura que se compensa naturalmente por su propio peso. La *hybris* lleva ya latente su propio castigo. Tanto la desmesura imprudente como su correspondiente caída, suceden en términos de lo natural y lo humano. La desgracia viene del comercio con los hombres, por lo que el castigo de la injusticia consiste exclusivamente en las consecuencias terrenales del acto injusto. Es decir: el destino no castiga la injusticia, sino la injusticia imprudente. También la justicia imprudente. *Hybris* no es el término opuesto de justicia, sino de prudencia. El destino castiga la *hybris* – pero se puede ser injusto sin incurrir en ella. El castigo sólo le aviene al injusto que deja un rastro entre su injusticia y él mismo: aquél que es descubierto en su injusticia, aquél que permite que su injusticia vuelva hasta él.

La *Odisea* nos relata el doloroso proceso mediante el cual Odiseo aprendió esto. Cometió un error terrible al revelar su nombre a Polifemo. No volverá a cometerlo. Nunca más dejará de ser *Outis*, *Metis*, Nadie. Odiseo sólo vuelve a revelar su identidad oculto por los muros de su salón, cuando sus enemigos ya no tienen esperanza.

Esta caracterización de la virtud de Odiseo se toca en muchos puntos con otra reflexión bien conocida al respecto, que puede ofrecernos luces ahora mismo: la caracterización de la justicia hecha por Trasímaco en la *República*. Recordamos bien su expresión mínima: la justicia es la conveniencia del más fuerte. Y esto se deja ver claramente en el desenlace de la *Odisea*. Es una clase de superioridad mucho más elemental que la justicia la que le otorga el triunfo definitivo a Odiseo. Sin embargo, esa expresión lapidaria de la noción de Trasímaco sólo expresa parcialmente la complejidad y seriedad de su idea, complementada por Glaucón y Adimanto en el segundo libro al hacer la caracterización de la injusticia perfecta. Si recordamos, los hermanos hacen esta caracterización porque quieren que Sócrates la refute. Ya el filósofo rebatió arteramente al sofista en el primer libro, pero la concurrencia no ha quedado del todo convencida de ese triunfo. “En mi opinión, a Trasímaco lo has fascinado demasiado pronto, como lo harías con una serpiente; pero a mí no se me asienta en la mente la demostración de ninguno de los dos.”<sup>66</sup> Presienten que la de Sócrates fue una victoria en palabras, mientras que los hechos siguen dándole la razón a Trasímaco, intransigentes a los silogismos del filósofo. Por eso le piden, le suplican a Sócrates que no se detenga. Que continúe su reflexión hasta demostrar cabalmente que Trasímaco está equivocado, que es más feliz el hombre justo que el injusto. No quieren escuchar historias fantasiosas sobre premios ultraterrenos: quieren escuchar razones filosóficas, *científicas*, sobre la felicidad suprema del alma justa. Razones terrenales. Sócrates reconoce en Glaucón y Adimanto una *naturaleza maravillosa*<sup>67</sup>: desean ardorosamente saber que la vida justa es más feliz que la vida injusta. Desean que Sócrates les haga ver que las ventajas evidentes de la injusticia son espejismos e ilusiones: que no hay mayor ventura que la de ser justos, sin importar lo que hayan visto con sus propios ojos, una y otra vez, a lo largo de sus vidas. Quieren que Sócrates les enseñe que la realidad está equivocada: que se mueve tras de ella una realidad de más sustancia y más verdad, invisible.

Esta manera de plantear el problema sólo hace patente una cosa: la impopularidad del argumento de Trasímaco. Independientemente de su plausible verdad, más allá de que la experiencia parezca concederle la razón una y otra vez, interminablemente, parece haber un consenso entre los presentes en una cosa: Trasímaco es cínico (en el sentido moderno) por enunciarla. Pronunciar esa teoría y declarar abiertamente su verdad es algo monstruoso. Sócrates dice reconocer en

---

<sup>66</sup> *República*, II, 358b, pág. 42

<sup>67</sup> *Idem*. II, 368a

Glaucón y Adimanto *una naturaleza maravillosa*, al escucharles decir que están indispuestos a aceptar la teoría de Trasímaco. Quizá no sea tan maravillosa: son realmente pocos los que se atreverían a admitir en público que la justicia sólo funciona a favor de otros, mientras que la injusticia funciona a favor de uno mismo – o, lo que es igual, que la justicia y la verdad son segregaciones del poder. Esto está implícito en el planteamiento del problema del anillo de Giges: en la comparación entre la perfecta justicia y la perfecta injusticia, el hombre justo debe de *parecer perfectamente injusto*, y el hombre injusto debe de *parecer perfectamente justo*. Esto, porque la fortuna de uno y la desgracia de otro dependen en buena medida de que los otros les crean respectivamente justo e injusto. La apariencia de la justicia trae beneficios y la apariencia de la injusticia trae daño. Esto está implícito en las reflexiones anteriores acerca de la naturaleza de la admiración: hay una disposición natural en todos nosotros hacia favorecer lo que nos parece justo y censurar lo que nos parece injusto. Y al mismo tiempo, alguna voz maliciosa en nuestras almas nos sugiere que abramos los ojos y veamos que Trasímaco tiene razón.

Aún si es verdad que la justicia es la conveniencia del más fuerte – o en otras palabras, que no hay orden humano superior al poder – el hombre injusto debe de saber aparentar justicia mientras obra la injusticia, si quiere perseverar en su ventajosa actividad indefinidamente. Son ventajosas la injusticia y la apariencia de la justicia. El hombre que persigue su propia conveniencia, aún a costa de la inconveniencia de los demás, debe de buscar la manera de aparentar que está buscando la conveniencia de todos. Debe de aparentar que está apegándose a un código moral generalmente aceptado, que está persiguiendo un bien superior. Dice Glaucón que “...el injusto, si ha de serlo extremadamente, debe de acometer diestramente sus empresas injustas, sin permitir que le descubran. Si se dejare sorprender, habrá que tenerle por un artista despreciable, pues la injusticia suprema consiste en parecer uno justo sin serlo.”<sup>68</sup> La duplicidad es la virtud suprema del hombre injusto.

El éxito del hombre injusto es, en buena medida, un espectáculo. Tiene que mantener sólidamente a un personaje ante los ojos de la mayoría. Esto es, ante los ojos de aquellos difícilmente capacitados para distinguir la justicia de la injusticia sirviéndose de su intelecto – los que no tienen la amplitud de perspectiva suficiente para reconocer la naturaleza de las acciones más allá de su apariencia. Los que no juzgan ni

---

<sup>68</sup> *República*. II, 361a, pag. 45

toman decisiones de acuerdo a la parte racional de sus almas, sino guiados por éstas o aquellas apetencias e impulsos irracionales, y que pueden fácilmente tomar por justicia real una imagen de la justicia. El hombre perfectamente injusto – es decir, aquel provisto de las facultades necesarias para preservar de manera óptima la actividad de su injusticia – debe de saber controlar la exposición de su espectáculo, no distinto de la manera en que un actor representa un papel, o en que un poeta crea un personaje.

Si esto es verdad, el heroísmo es instrumento muy eficiente para la consumación de la injusticia. El heroísmo es también un espectáculo, capacitado para persuadir, para mover lo irracional en las almas, para buscar la admiración – el homenaje a la apariencia de justicia. Pero, según he dicho antes, la justicia no es la sustancia del heroísmo. Es algo previo a la justicia concebida como un objeto de reflexión o como un problema, es algo que no se presta al debate o a la refutación. Aquiles nos ha mostrado que el heroísmo es una cuestión de grandeza y fuerza, no necesariamente de justicia. Odiseo nos deja ver que el espectáculo del heroísmo se perfecciona mediante la astucia. Lo convierte en un fenómeno de superioridad general – esa virtud elusiva que se esconde tras los arqueros, músicos y matemáticos en los ejemplos del *Hipias menor*.

Y esta superioridad general puede ser usada arteramente. Odiseo nos lo ha enseñado una y otra vez. ¿Fue justo o injusto con Dolón? No importa: Dolón está muerto y Odiseo vivo. ¿Fue justo o injusto con los pretendientes de Penélope? No importa: ellos están en el Hades, y Odiseo reina sobre Ítaca. ¿Fue justo o injusto con los feacios? No importa: Odiseo consiguió volver a su patria, cargado de tesoros, y los feacios están encerrados en su isla para siempre. ¿Fue justo o injusto al engañar a los troyanos con un caballo de madera? No importa: Ilión yace en cenizas. Odiseo es el hombre trasimaquiano por excelencia. El mismo a quien Sócrates llamó *el más sabio de todos los hombres*, ejerce su voluntad como la única medida de justicia. Está usando permanentemente el anillo de Gijes. Muestra siempre la apariencia de la justicia sin la justicia. Recibe la honra sin el peligro ni el sacrificio – recibe las riquezas, no por las acciones, sino por las imágenes de las acciones. Todas las facultades de su alma están siempre a la caza de oportunidades para tornar las circunstancias a su favor. De ejercer su superioridad – intelectual y física – sobre la debilidad generalizada a su alrededor, y obtener el mayor provecho.

#### 4.6 - *Mímesis*

Mi reflexión acerca de la *mímesis* comenzó con la *Ilíada* – hablé acerca de lo que el poeta es capaz de mostrarnos mediante la amplitud artificial de perspectiva lograda a través de su máximo artificio narrativo, el plan de Zeus. Es pertinente que la reflexión sobre la *mímesis* concluya con la *Odisea*, en la que la *mímesis*, al igual que el plan de Zeus, ya tiene una relevancia clara *dentro* del poema: es un tema recurrente y un objeto de reflexión. Veremos, desde el primer canto, a Penélope y a Telémaco discutiendo acerca de lo que es apropiado o inapropiado cantar para el rapsoda que entretiene a los pretendientes. Veremos a *Odiseo* ocultar su emoción, o fingir que oculta una emoción fingida, al escuchar a Demódoco cantar sobre los hechos en Troya – y esas canciones son el único contacto entre los feacios y el mundo exterior. Un gran porcentaje del poema se compone de relatos hechos por los propios personajes – los ya conocidos relatos de Odiseo, los de Menelao y Helena, el de Néstor, el de Eumeo, el de Teoclímeno, etc. Los primeros acercamientos hacia el protagonista se hacen, como dije antes, a través de palabras y relatos: imágenes de acciones. Veremos cómo es que otras personas han percibido la imagen de Odiseo. El ingenuo Menelao creyó cabalmente la imagen del heroísmo de Odiseo – el sabio Néstor en cambio enaltece su astucia y su valor, pero sabe bien que el Laertíada no vacila ante la injusticia. Y sólo después de haber visto estas imágenes, veremos a Odiseo actuar – y su primera gran acción es producir una nueva imagen ante una audiencia fascinada: *mímesis* de nuevo. La acción y la imagen de la acción están complejamente entreverados a lo largo de todo el poema.

La recurrencia de este tema adquiere una dimensión más profunda al relacionarlo con la naturaleza del personaje y su acción: las facultades de Odiseo giran todas en torno a la imagen y la apariencia. La prudente duplicidad de Odiseo consiste en una cuidadosa discriminación de lo que debe mostrarse y lo que debe ocultarse para lograr el efecto que busca sobre su audiencia. A la luz de esta consideración, es mucho más significativo el castigo impuesto por Poseidón: le hizo invisible e inaudible – le robó sus poderes, la materia prima de la *mímesis*. Cuando el poema llega a su final, Homero ha sugerido de muchas maneras la relación analógica entre los poderes de la *mímesis* del poeta y los de la *mímesis* de Odiseo. Odiseo es quien es por su capacidad de producir artificiosamente la imagen de su heroísmo, y esta imagen alcanza sus efectos apelando a la irracionalidad de la audiencia. Es una facultad retórica en su peor sentido,

no de otra manera que la de la poesía que he llamado *instrumental*: depende de la estrechez de perspectivas, de la obnubilación por deslumbramiento.

Antes hablé de la importancia del placer que Homero nos hizo sentir al mostrarnos a Odiseo matando a los pretendientes. Al llegar por fin ese momento en el poema, nosotros, los espectadores, llevamos ya un largo rato anhelando la rectificación de la injusticia. Sentimos la soberbia de los pretendientes como si fuéramos nosotros mismos sus víctimas. Nos identificamos con nuestro *héroe* (en su sentido técnico, nuestro protagonista), y ansiamos que llegue el castigo a los malvados. Cuando el castigo llega, lo experimento como el alivio de una larga molestia, la saciedad de una larga sed. Homero me ha hecho sentir las afrentas de Odiseo, y deseo junto con Odiseo la venganza. Absorto en este placer, no me detengo siquiera a preguntarme si esta masacre es justa o injusta. En primera instancia, incluso la pregunta parece fuera de lugar. ¿Cómo puede ser injusto algo que satisface tan perfectamente las exigencias de mi alma? ¿Cómo puede ser injusto algo que parece simplemente retribución, la vuelta al orden natural de las cosas? Pero este es el engaño de Homero, de la poesía: la poesía puede darle la razón a cualquier postura. Cuando le ha convenido, Homero nos ha encerrado de vuelta en la perspectiva individual que la poesía es capaz de disolver. La superioridad de Homero estriba en que él nos ha dejado indicios de que el engaño es un engaño – de que el heroísmo es siempre imitación del heroísmo, y que por ende comparte las ambiguas facultades de la *mímesis*.

¿Qué es el heroísmo? Tan difícil es definirlo como definir a la poesía. Si la poesía es imitación de acción, el heroísmo es la imagen de la acción perfecta. Sin embargo, estas definiciones son abstractas y estériles porque, como se ha visto, la poesía puede hablar racional e irracionalmente. Es inútil indagar por la *naturaleza* del heroísmo, por la *definición* del heroísmo: los límites del heroísmo los determina la *mímesis*. La única definición unívoca de héroe es: objeto de la *mímesis*, protagonista. Sin importar el sentido de las acciones, el marco de la *mímesis* puede consagrarlas y enaltecerlas. Las vuelve objetos de admiración. La *mímesis* es capaz de convertir cualquier acción en objeto de admiración. Es capaz de volver héroe a quien sea. El poeta, aderezando artificialmente una acción con ostento y estatura, haciéndonos compartir los deseos y las pasiones de su protagonista, puede volver héroe a quien sea. Es capaz de volver héroe a un tirano ante los ojos de quien no conoce la justicia. La *mímesis* que le habla a la irracionalidad – al igual que su equivalente práctico, la astucia,

la prudencia que se convierte en duplicidad - es el aliado más poderoso de la injusticia perfecta.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> *Idem.* VIII, 568b

## 5. – Conclusión - El héroe piadoso

“Do not let me hear  
Of the wisdom of old men, but rather of their folly,  
Their fear of fear and frenzy, their fear of possession,  
Of belonging to another, or to others, or to God.  
The only wisdom we can hope to acquire  
Is the wisdom of humility: humility is endless.”

T.S. Eliot, *East Coker*

Podría decir que la *Iliada* y la *Odisea* son paradigma de todas las historias. Una historia es la narración de una acción, y una acción es un movimiento de la voluntad. La *Iliada* es una imagen de la soberbia, y la soberbia no es una entre muchas afectaciones de la voluntad – es su sino elemental, su reafirmación absoluta. La soberbia declara que la acción lo es todo, y por eso le acompaña necesariamente el valor. La historia de Aquiles muestra el desenlace natural de la soberbia: su derrota ante el destino. La *Iliada* representa el primer movimiento reflexivo de la razón sobre la voluntad. Y la *Odisea* es, por decirlo así, el segundo movimiento. Ante la adquisición de la conciencia trágica, la representación de la virtud que puede enfrentar más inteligentemente el embate del destino. La virtud que puede reafirmar la voluntad evitando los errores de la soberbia.

Toda posterior consideración racional de la naturaleza de la acción es por necesidad una variación de estas dos nociones paradigmáticas. Una extensión de su estudio. Son paradigmáticas porque son las reflexiones fundamentales sobre la voluntad y el destino, y el retrato de cualquier otro género de virtud o vicio – la bondad o la maldad, la crueldad o el altruismo, la cobardía, la estupidez, la intemperancia, la avaricia, la caridad, el compromiso político, la conciencia de clase - presupone la reflexión primera sobre la voluntad y el destino: la posibilidad o imposibilidad de la acción. Esta reflexión está implícita en la propia consistencia del mundo en que todas las acciones se realizan. La voluntad y el destino son la materia prima de las acciones.

El heroísmo es el espectáculo de la acción perfecta. Pero la *mimesis* nos revela los numerosísimos géneros de dificultades que nos impiden llamar perfecta a una acción. Por un lado, la voluntad es apenas uno de los más nimios componentes de la acción en su totalidad. Por otro lado, la ignorancia simultánea de la voluntad ajena y de la voluntad de Zeus obstaculiza crucialmente nuestra facultad de emitir un juicio apropiado de una acción. Lo que juzguemos acción perfecta bien puede ser apenas la apariencia de la acción perfecta. La imitación del heroísmo.

Esto es lo que nos revela la perspectiva artificialmente aventajada de la *mimesis*. Pero, ¿se agota su poder en la revelación de que el heroísmo es esencialmente dudoso y problemático, así como cualquier noción de grandeza moral? ¿Nos declara la *mimesis* que no existe ninguna vía certera para apreciar la grandeza de la acción? ¿Que no hay nada admirable y que todo es relativo? Creo que no.

La poesía de Homero *es* poesía heroica. Pero lo es de una manera mucho más profunda que la esbozada en la introducción, en la que el heroísmo – el objeto de la admiración – sirve apenas como una herramienta retórica para generar convicciones. La grandeza de Aquiles – ese ‘movimiento hacia delante’ – nos deja ver que el heroísmo, el espectáculo de la acción perfecta, no es una imagen vacía de contenido. Hay grandeza en la reafirmación de la voluntad. Es admirable de suyo la voluntad valerosa que hace frente al movimiento total del mundo. Independientemente de cuál sea su desenlace. Y debe de entenderse ‘admirable’ en un sentido distinto del que he utilizado hasta el momento. Antes hablé de la admiración como una emoción ‘irracional’, un fenómeno azorador que enardece ocultando, simplificando los objetos que muestra – en consonancia con la simplificación realizada por la poesía que se sirve de ella como instrumento de persuasión. La poesía de Homero nos permite concebir otra clase de admiración, una más completa y más verdadera, que no responde a la estrechez artificiosa de la acción imitada; es una admiración que surge de una amplitud de perspectiva capaz de mostrarnos al mismo tiempo la soberanía del destino y la estatura heroica de su completa ascensión.

Pero Homero plantea esto a la manera de un problema. Nos muestra el dilema fundamental que bifurca a la ética heroica, y que se representa en los personajes de sus dos héroes. Cada uno es el portavoz de una de las dos virtudes que constituyen el dilema heroico elemental: el valor y la astucia. Y este dilema es de consideración imprescindible al reflexionar sobre la cuestión moral. Por decirlo así, el que llamé ‘dilema heroico’ no es un problema que se circunscriba a la acción de los héroes. De la misma forma en que los dos relatos de Homero son paradigmáticos de todos los relatos – muestran las posibilidades y los conflictos más elementales de la acción, en su estado más puro, en su representación más elevada -, las dos virtudes representadas son paradigmáticas de todas las virtudes: toda acción y toda virtud están fundadas en la tendencia parcial o total hacia una de esas dos virtudes elementales, o en una mezcla entre ambas. La acción heroica es paradigma de la acción, y el dilema heroico es paradigma del dilema moral fundamental. Sus dos maneras opuestas de declarar la

reafirmación de la voluntad residen al fondo de cualquier género de acción. La reafirmación de la voluntad – que en el héroe busca la honra y en el hombre el cumplimiento de sus intenciones – es paradigma de todas las motivaciones, es cimiento de todas las acciones. Y se bifurca en la llaneza del intento que deposita su desenlace en su propia voluntad (y cuya máxima forma es el valor), o la duplicidad que somete el impulso primitivo del orgullo en nombre del mejor alcance de su objetivo (y su máxima forma es la astucia). O en la alternancia entre ambas tendencias. Todo género de cobardías, necedades, excesos, ingenuidades, generosidades, crueldades, etc., se derivan de estos dos movimientos primeros. Es el mismo dilema que ocupó a Platón en *Hippias menor*.

La caracterización más clara y más profunda de esta contradicción la hace Homero a través de las célebres palabras de Aquiles a Odiseo: “Odio más que las puertas del Hades a aquél que dice una cosa y piensa otra.” El Pélida *odia más que las puertas del Hades* a aquél que piensa una cosa y dice otra. La clave está en eso: la aversión apasionada que Aquiles siente por los modos de Odiseo. Esta aversión está claramente asentada en el orgullo del Pélida: la astucia de Odiseo depende necesariamente del reconocimiento de sus propios límites, de su propia inferioridad, mientras que Aquiles se caracteriza por la absoluta indisposición a reconocer limitaciones e inferioridades propias. De igual manera, Odiseo desdeña con sorna los modos ingenuos del Pélida: el relato de su encuentro en el Hades caricaturiza el intento de Aquiles. Y una difícil cuestión moral se desprende de la oposición. Ocultarse o no ocultarse. Mentir o no mentir. Hay una superioridad evidente en la postura de Aquiles: se yergue orgulloso, declara lo que es, no se rinde ante nadie. Se atiene impasible ante lo que se le depara. Y funda su contrato con los hombres sobre la base de la absoluta transparencia. Pero también hay una superioridad evidente en la postura de Odiseo – con el costo de someterse provisionalmente, de postergar deseos y trazas, Odiseo triunfa.

Lo anterior deja ver que el dilema no se expresa apropiadamente si se plantea como “valor o astucia”. Esto, porque Odiseo también es valiente – también es un héroe, su movimiento también es reafirmación de la voluntad. La diferencia entre Aquiles y Odiseo no es la diferencia entre un valiente y un cobarde, sino entre un valiente soberbio y un valiente prudente. La *Ilíada* nos mostró el choque trágico entre dos movimientos: la valentía soberbia de Aquiles y el destino que la subyuga. Odiseo contiene en sí mismo esta contradicción – contiene el arranque heroico de Aquiles, pero

también la sabiduría que le deja ver la soberanía del destino. Contiene en sí mismo la reafirmación de la voluntad y la conciencia de su subordinación al plan de Zeus. Su sabiduría es el resultado de la síntesis de ambas perspectivas. Y aún así, el capítulo anterior nos permite ver que no es fácil aceptar, sin más, que Odiseo sea una ‘versión mejorada’ de Aquiles. Tan inevitable como es para el pensamiento acariciar tarde o temprano las conclusiones de Gijes, lo es para el sentimiento reconocer que hay grandeza en tirar el anillo a la basura. Vestigios retorcidos de estas intuiciones llevaron alternativamente a Aquiles a dejar con vida a Agamemnon y a Odiseo a revelar su nombre a Polifemo desde la distancia, sobre la proa de su barco.

El final de este argumento, en ese caso, parece aporético. La contemplación de la naturaleza de las acciones humanas realizada por la *mímesis* nos ha llevado a distinguir los dos movimientos elementales que residen en el fondo de la cuestión moral, y no es fácil decidir la superioridad de uno sobre otro. Por una parte, tenemos a Aquiles – figura arquetípica del heroísmo. Él es el orgulloso movimiento hacia delante, el que hace, el que toma su lugar sin pedirlo, el que se otorga sus propios premios y se atribuye sus propios méritos, el que se muestra y resplandece, el que no reconoce sobre él ningún dominio, ningún orden, y en el que es incuestionable una forma elemental de la grandeza. Al mismo tiempo es quien fracasa, saboteado por su propia ingenua soberbia que le impide distinguir la magnitud y la fuerza del movimiento al que sus frágiles decisiones están subordinadas. En su virtud está implícita su perdición. Pero – si le creemos a él y desconfiamos de Odiseo – llega al final de su vida con la frente en alto, en la completa aceptación de su destino: su orgullo nunca amaina y nada opaca su grandeza natural. Y por el otro lado, tenemos a Odiseo – que tiene de Aquiles el orgullo, la fuerza que le impulsa hacia delante y se confirma a sí mismo, y a la vez tiene la experiencia y la sabiduría que le permiten reconocer que “no hay nada en esto que no sea Zeus”<sup>70</sup>. Él es fuerte, orgulloso y valiente, pero también es prudente y reconoce de antemano las batallas perdidas; se oculta cuando es preciso, se rinde y se deja llevar cuando es preciso, dice una cosa y piensa otra cuando es preciso; avanza, toma, elige, declara y se afirma cuando es posible – gana las batallas que pueden ser ganadas. Sabe tomar por la fuerza, y vivir para gozar de las ganancias. Pero hemos reconocido cómo la articulación de su orgullo – elemental a su carácter heroico – y su prudencia, rayan peligrosamente en la crueldad y la injusticia. Cómo precisamente esa prudencia que le

---

<sup>70</sup> Sófocles, *Las Traquinias*, v. 1277

caracteriza le habilita para cometer las mayores atrocidades y salir con bien, sin padecer ningún castigo. La virtud de Odiseo es el anillo de Gijes.

Muchos no reconocerán en esta oposición una verdadera aporía – muchos verán en Odiseo una superioridad moral incuestionable, una versión perfeccionada del heroísmo que Aquiles deja incompleto. Trasímaco en primer lugar. Pero si compartimos con Glaucón y Adimanto la intuición natural e irreflexiva de que la justicia es un bien del alma, un bien terrenal – o si compartimos quizá con Sócrates una certeza racional al respecto –, no podemos aceptar sin más la preferencia por la virtud de Odiseo. La virtud que nos vuelve capaces de hacer la injusticia con la apariencia de justicia, la virtud que Trasímaco ensalza como la más perfecta. Trasímaco dirá que esto es necesidad: Odiseo hizo lo que hizo, y es feliz. Se salió con la suya. Y, ciertamente, si es verdad que la justicia es un bien del alma, un bien terrenal e independiente de los premios y castigos de ultratumba, la felicidad de Odiseo es una demostración definitiva de su superioridad moral. Sin embargo, no me parece incuestionable la felicidad de Odiseo. Hay muchos motivos para sospechar de ella. Una forma de sintetizarlos: su insatisfacción. Odiseo nunca está satisfecho, siempre desea más. Y nosotros sabemos que poco después de que la paz se establezca en Ítaca, Odiseo volverá a embarcarse, patrocinado por los vaticinios que dice que Tiresias le hizo: Odiseo no tiene en realidad un hogar a dónde volver. Nada lo arraiga. Es un forastero en todas partes, y su único deseo es perpetuar su movimiento, saciar brevemente su orgulloso empuje y seguir andando. Es un extraño en su propia casa, a donde vuelve con la necesidad de ponerlos a prueba a todos, de descubrir sus lealtades y sus perfidias. No confía en nadie, y sabe que si los demás confían en él es por ingenuidad – su perro Argos, el único que le conocía y quería a pesar de sus ambages, ha muerto por fin. Recordemos sus palabras a Eumeo – no disfruta de los trabajos de la casa y la familia, y sólo los trabajos guerreros le satisfacen. Y la búsqueda de esa satisfacción es infinita. Continuará en ella hasta que una de sus trazas falle, o hasta que Zeus determine el final de sus días por la vejez y caiga exhausto e insatisfecho. No, Odiseo no es feliz. Trasímaco erró. La oposición es aporética.

Y si Odiseo no fue feliz, Aquiles lo fue mucho menos. Y en ese caso, podemos apreciar que el núcleo de la aporía está en el impulso que ambos tienen en común, y no en las distintas maneras en que lo ponen en marcha. Aquiles hubiera sido infeliz aún si hubiera triunfado en sus deseos, por fortuna o por ingenio. La infelicidad está al final de ambas alternativas.

¿Cuál es, entonces, la perfección de la acción que es capaz de mostrarnos la imitación racional de las acciones? ¿Cuál es su heroísmo, cuál es la admiración que suscita? ¿O es esta aporía el final de la lección que nos imparte la contemplación trágica de la naturaleza de las acciones humanas? ¿Nos abandona en una incertidumbre irresoluble? ¿Nos conduce al nihilismo?

Creo que no es así. No es verdad que la perplejidad a la que hemos llegado sea igual al nihilismo. Eso, porque esta perplejidad está fundada en una intuición religiosa – el reconocimiento de la superioridad del destino. Esta ‘intuición’ más bien podría llamarse noción religiosa, pues es racional y universal. Y toda noción religiosa implica de un modo u otro la prescripción de un principio práctico: la piedad.

Piedad significa, mínimamente, actuar con acuerdo a un principio religioso. Y esta escueta definición puede llenarse con toda clase de contenidos, dependiendo de las especificidades de cada teología, mitología o escatología. Pero la conciencia trágica, como he tratado de demostrar, es una noción religiosa racional y universal – su base no es la fe, sino la contemplación racional de la naturaleza de la acción. Por ende su noción de piedad debe de ser igualmente racional y universal – y, por ende, incompatible con cualquier forma de piedad fundada en la noción de la gracia o la providencia. ¿Cuál es, entonces, la piedad correspondiente a la conciencia trágica?

Homero la representa. Su imagen de la piedad es el final y la culminación de la *Ilíada*. El poema no termina con Aquiles destruyendo y saqueando la ciudad de Troya, ni con el caballo desembarcando en las plazas de Ilión a un numeroso contingente de aqueos escondidos bajo el mandato de Odiseo – ninguna de estas cosas es la culminación de la cólera de Aquiles. La culminación de su cólera – el abandono, la cura de su cólera – está representada en su encuentro con Príamo, que viene de incógnito a la tienda del Pélida para suplicarle aceptar un rescate a cambio del cadáver de su hijo.

Ésta es quizá la escena más estremecedora de la *Ilíada*. En ella figura la célebre imagen del padre besando las manos del asesino de su hijo. Pero esta amarga paradoja no es verdad del todo. Príamo llegó a la tienda de Aquiles esperando encontrarse con un homicida barbárico y desalmado. Se encontró en su lugar a un hombre melancólico y disminuido, bien distinto del hombre que mató a Héctor. Y Aquiles, donde hubiera esperado el rostro de un orgulloso rey enemigo encendido por un rencor vengativo, sólo encuentra dolor. Ninguno de los dos tiene ya la fuerza ni el celo para odiarse. Aquiles comprende su fundamental semejanza con Príamo. Reconoce que sólo el destino los ha enemistado. Sólo un cúmulo incomprensible de circunstancias que están más allá de su

control los ha puesto a ambos en esa trágica situación: Príamo perdió a Héctor, Aquiles perdió a Patroclo, y ambas cosas son irremediables. Todo es Zeus, sus fuerzas nada.

Es con la devolución del cadáver de Héctor, y no con su matanza, que la cólera de Aquiles llega a su fin. Ninguna satisfacción obtuvo de la muerte del Priámida, y la extendió enloquecido arrastrando su cadáver varios días, esperando encontrarla. El ciclo termina cuando descubre que la satisfacción no está ahí, ni en ninguna parte. Toda la acción – desde su abandono a la guerra, o desde su asistencia a la guerra – estuvo fundada en su esencial ignorancia.

Puede objetarse algo: hay cierta ambigüedad en la última acción de Aquiles. Nunca sabemos por cierto si devuelve el cadáver para apaciguar la ira de los dioses, o si le mueve un verdadero sentimiento de piedad. Creo que la ambigüedad es falsa. O mejor dicho, en esta ambigüedad se deja ver con más claridad el sentido de la ‘prescripción práctica’ de la piedad. Entregar el cadáver para complacer a los dioses y entregarlo por piedad son exactamente lo mismo. Como he dicho antes, la piedad y la impiedad son cosas de este mundo. Por eso llamé ‘racional’ a esta noción religiosa. La impiedad de Aquiles le trajo la desgracia – pero esa desgracia se manifestó como la consecuencia necesaria de su acción. No fue el rayo de Zeus fulminándole, sino sus propias acciones trayendo sobre sí reacciones funestas. Ésa fue la forma tomada por la ira de los dioses. Y no hay razón para interpretar de otra manera la ira de los dioses en el caso del cadáver de Héctor – complacer a los dioses es deponer la soberbia, habiendo aprendido su penosa cuota. Aquiles entrega el cadáver porque ya ha probado amargamente cuáles son los frutos de la soberbia. Pero no podría haberlo aprendido de otro modo que sufriendolo en carne propia: *Pathei mathos*. La piedad es el reconocimiento de la existencia de fuerzas mayores a las nuestras, reconocimiento de la ignorancia e impotencia propias: es lo contrario de la *hybris*. Consiste en aprender que el plan de Zeus es incognoscible e inalterable – y en asumir humildemente nuestro lugar dentro de sus márgenes. Es decir, en ser prudentes para evitar que nuestra ignorancia e impotencia gesten nuestra propia desgracia.

Pero ya antes había considerado un contrario de la *hybris*: la prudencia. Ya antes había dicho que la prudencia es piedad práctica. Pero entonces hablaba de la prudencia de Odiseo. Ahora se ha visto que la prudencia de Odiseo, la duplicidad, no puede llamarse prudencia sin más. Mucho menos piedad. Es más apropiado circunscribirla al significado de astucia – en tanto que la facultad de reconocer el medio más eficiente de alcanzar un fin -, y la razón es muy simple: la prudencia no es un medio. La astucia de

Odiseo es exclusivamente un método, y puede ponerse al servicio de cualquier fin: matar a Dolón y robar las armas de Reso, amistar con los feacios, subyugar a Circe, provocar la compasión de Eumeo, invadir Troya, cautivar a Nausícaa y asesinar a los pretendientes de Penélope. La prudencia de Odiseo está puesta al servicio de su deseo de honras. Es inteligencia subordinada a algo más bajo que la inteligencia. En lugar de que *thymos* sea instrumento de *logos*, *logos* lo es de *thymos*. Esto imposibilita identificar a *metis* con *phronesis*, en el sentido de la virtud intelectual por excelencia. La prudencia, entendida como piedad, no un medio: es fin en sí misma. Es el funcionamiento saludable de un alma en su conjunto. Evidencia de esto es que la prudencia de Odiseo es incapaz de brindarle la felicidad. La superioridad que su astucia puede brindarle siempre es parcial y relativa – se mueve dentro del espacio que el destino le permite. La grandeza alcanzada mediante la astucia es tan ilusoria como la de Aquiles: Odiseo acabará tarde o temprano en el Hades, y su orgullo habrá quedado amargamente insatisfecho. La superioridad de Odiseo sobre Aquiles es relativa: ambos son nada ante el infinito del destino. La supervivencia de Odiseo sobre la muerte de Aquiles es relativa: ambos son nada ante el infinito de la muerte. Odiseo aprovechó su relativa supervivencia para mostrarnos la imagen de Aquiles en el Hades. Pero él le alcanzará ahí, inevitablemente, y su llanto será el mismo. Si creemos el cuento relatado por Sócrates al final de la *República*, Odiseo iniciará su vida siguiente curado de su orgullo, olvidado del deseo de honras – deseará una vida tranquila y privada. Una retractación equivalente a la del Périda.

Eso es la piedad: la cura, el abandono del orgullo. El reconocimiento de nuestra nada al cotejarle con lo infinito. La piedad obligó a Aquiles a devolver el cuerpo de Héctor, el trofeo de su endemoniada venganza. Al final de la historia, Aquiles se ha vuelto humilde. Humilde, y no cobarde: él mismo anuncia a Príamo que esperará – piadosamente – a que se realicen las exequias de Héctor, y después de doce días reanudará el combate. Irá en busca de la muerte que le está destinada. Ha abrazado el destino en su totalidad, y sabe que no hay manera de rodearlo. Ahora teme, como teme Príamo, a la voluntad de los dioses.

Ya antes había mencionado, al caracterizar la sabiduría trágica implícita en la contemplación de la naturaleza de las acciones realizada por la *mímesis*, que la lección de la poesía era una lección de humildad. Es sobre el cimiento de esa lección de humildad que se funda su más profunda enseñanza moral. Dije también que, al fomentar nuestra capacidad de considerar las acciones desde un panorama más amplio que el de

la perspectiva individual, la poesía debía de ser capaz de fomentar la prudencia. La prudencia y la humildad son, en este sentido, una sola cosa. Son piedad. Temor a los dioses, reconocimiento de los propios límites. Abandono del orgullo como pasión rectora.

El encuentro entre Aquiles y Príamo es especialmente ilustrativo en este respecto: es la representación de la piedad, la adquisición de la máxima prudencia. La representación de la piedad es la más alta forma de educación poética. Es la más elevada virtud que puede mostrárenos – la que resulta de la más amplia perspectiva en la consideración de lo humano. Pero, ¿lo es por representar la piedad, o por suscitar la piedad en sus espectadores? Por ambas. En esto consiste el carácter trágico de la escena – en los términos utilizados por Aristóteles en la *Poética*, la escena produce compasión y miedo. Compasión ante la desgracia fatídica de los personajes, y miedo por reconocer que esa desgracia es permanentemente una posibilidad nuestra. Por reconocer que nosotros, al igual que los personajes trágicos, estamos a la merced del destino.

Ésta es la forma definitiva que adquiere la enseñanza moral de la poesía. En aquel pasaje, Aristóteles habló de *catharsis* – la purificación de las pasiones, específicamente de las dos pasiones antes mencionadas. La conciencia trágica implica en sí misma el miedo por la incertidumbre de la fortuna propia, y la compasión por el reconocimiento de que una misma incertidumbre nos identifica a todos. De que, como comprendió finalmente Aquiles ante Príamo, no es sino el destino quien nos asigna nuestros lugares, quien nos atribuye aliados y enemigos. Pero esto es invisible desde nuestra perspectiva natural, que nos arraiga en un punto y obnubila nuestra mirada con la turbia convicción que generan los deseos, las pasiones, los orgullos. Ante esa limitación natural, es necesaria una especie de clarividencia artificial que nos permita ver más allá de la maleza. La *mímesis* nos ofrece esa clarividencia.

## **Bibliografía**

### **Aristóteles**

- *Poética* - UNAM, México, 2001.
- *Ética Nicomaquea* - Editorial Porrúa, México, 2004,

### **Thomas Carlyle**

- *On heroes, hero worship and the heroic in history* – Penn State Electronic Classic Series Publication. 2006.

### **Ernst Cassirer**

- *El Mito del Estado* - Fondo de Cultura Económica, Segunda edición, México 2004.

### **Michael Davis**

- *The Poetry of Philosophy* – St. Augustine's Press, South Bend, Indiana, 1999.

### **Homero**

- *Odisea* - Editorial Gredos, Primera edición, Madrid, 2005.
- *Ilíada* - UNAM, Segunda edición, México, 2005.

### **Platón**

- *República*, UNAM, Segunda edición, México, 2007.
- *Hippias Menor, Banquete, Apología, Gorgias*, Editorial Gredos, Primera edición, Madrid, 2004.

### **Ezra Pound**

- *El artista serio* - UNAM, Primera edición, México, 2001,

### **Joe Sachs**

- *Tragic Pleasure* – Conferencia pronunciada en el St. John's College, Annapolis, en 1994. Publicada por *The St. John's Review*.

### **Leo Strauss**

- *Natural Right and History* – University of Chicago Press, Chicago, 1999
- *Persecution and the Art of Writing* – University of Chicago Press, Chicago, 1988

### **John White**

- *Imitation* – Epílogo a *Republic* (Traducción de Joe Sachs), Focus Publishing, Newburyport, Massachusetts, 2007