

INCLUSIONES VIRTUALES EN LA ILÍADA:
EL ÉIDOLON DE PATROCLO Y ALGUNAS ESTRATEGIAS NARRATIVAS

Aida Míguez Barciela

Resumen

Se problematiza el criterio moderno de determinación de la "realidad" mediante la contemplación de cierto pasaje de la Ilíada que hace manifiesto cómo la falta de límite del criterio de verdad moderno es para un griego antiguo justamente lo otro del más auténtico «ser»; la problematización se extiende en cuanto no sólo un cierto pasaje, sino la estructura misma del poema pone en cuestión eso que nosotros damos por supuesto.

La distinción entre dos planos de presencia, tal y como se plantea al comienzo del canto 23 de la Ilíada, nos proporcionará el hilo conductor para responder a la pregunta por qué pueda estar tratándose de describir cuando, en referencia a cierto aspecto esencial a la estructura de la Ilíada, se hace uso de la palabra «virtual» para enfatizar el que la pertenencia de ciertas cuestiones a esa estructura excluye lo que se suele llamar «presencia fáctica».

El contexto narrativo que de algún modo dará pie a que se efectúe una exégesis de esa dualidad de estatutos o modos de presencia es el llanto común por la muerte de Patroclo, primer síntoma de que la ausencia del muerto empieza a ser reconocida; el lamento fúnebre al que se entrega la comunidad aquea está, sin embargo, ensombrecido en cierto modo por las lágrimas y el dolor del propio Aquiles, pues es respecto a él que realmente se plantea la cuestión de asumir o no asumir la muerte de Patroclo; la dificultad interna que Aquiles tiene que superar a través de esa asunción gana figura en tanto que el poema no sólo notifica su decisión de darle inmediata sepultura, sino que la pone en escena mediante la narración de una «historia espejo», aquí, de un sueño de Aquiles. El poeta introduce así la visión en el sueño (versos 65-67¹, en términos de la crítica literaria, una «focalización incrustada», cfr. de Jong 1985 y 1997):

«Y se le acercó la *psykhé* de Patroclo, el mísero,
semejante en todo a él mismo, en estatura y también en los bellos ojos, y
en la voz, e incluso sobre la piel vestía sus propias ropas.»

En el sueño, Patroclo aparece en cuanto *psykhé* «semejante en todo a él mismo», es decir, como ya no «él mismo», pero con todos los rasgos de «él mismo»; sus primeras palabras son el eco del autorreproche constante en el que vive Aquiles desde su muerte, de ahí que la urgencia que el entierro tiene para el propio Aquiles se refleje en el recuerdo de la importancia que los funerales tienen para un muerto; mientras éste no es reconocido totalmente como tal, dice Patroclo, «las (otras) *psykhai* le excluyen lejos», es decir, le impiden la entrada en el reino de Hades. ¿Qué son esas *psykhai*? El texto mismo aclara (verso 72): «los *eídola* (plural de *eídolon*) de los que se han esforzado (sc. hasta la muerte)». La palabra *psykhé* por exclusión de «él mismo» forma figura con la palabra *eídolon* por inclusión a «los que han muerto», de manera que la conocida interpretación de *psykhé* en relación a cierta dualidad de planos o estatutos resultaría confirmada. Como estos versos señalan, la dualidad no es sino la frontera entre los vivos y la oscuridad del Hades.

El estatuto de esos que han muerto se hace especialmente visible en tanto que el narrador habla de él en un sueño, es decir, en un relato secundario que funciona dentro de la narración primaria precisamente como *espejo* de lo que la figura que sueña hace y piensa como figura del relato principal; sólo ella no sabe que ese relato tiene la condición de sueño. El narrador mantiene la tensión del sueño hasta el final en tanto que deja primero hablar a Patroclo y que luego le responda Aquiles, quien, por otra parte, no puede sino desear tener a su amigo más cerca de sí, y abrazarlo antes de renunciar a él definitivamente. Es cuando Aquiles desea abrazarlo que el sueño se rompe; las manos se golpean en el aire y, de pronto, se descubre algo. Contra lo que podríamos esperar, el narrador no dice algo así como que Aquiles se dio cuenta de que estaba soñando, es decir, no explica la inasibilidad de Patroclo porque éste haya aparecido en “un sueño” y no en “la realidad”, sino que dice (versos 99-101):

«Así dijo y alzó sus propias manos,
pero no asió, pues la *psykhé* bajo tierra como un humo
se va, emitiendo un chillido».

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

«Ciertamente hay algo en las moradas de Hades:
una *psykhé* y un *eídolon*, pero no hay en absoluto *phrénes*.»

Despertar a la realidad es aquí despertar al reconocimiento de en qué consiste estar muerto; el recurso narrativo del sueño hace que Aquiles experimente por sí mismo qué quiere decir que Patroclo ya no esté o, lo que es lo mismo, que sea ya y para siempre una *psykhé*, y ésta a su vez no más que un *eídon*, una «pálida imagen» inasible como el humo o una sombra que en el Hades se desvanece. Que ese «humo sin ser» es sin embargo el ser completo de Patroclo queda expresado en la mencionada asociación de *psykhé* con *eídon*, un diminutivo de *eídōs*, es decir, de la palabra que significa precisamente «figura, aspecto», y que puede connotar también belleza física. Que la *psykhé* sea *eídōs*, pero algo así como disminuido o empalidecido, confirma la interpretación de que ella es la figura cerrada, la unidad con sentido, y ésta a su vez la cuestión del «quién» de alguien, de su parte o su adjudicación, es decir, de la muerte propia.² La conexión de la muerte con cierta unidad es el reverso de que al ámbito de la vida del hombre tal y como Homero lo describe le sea esencial tanto la pluralidad (que se refleja en la variedad del campo semántico que describe lo que nosotros llamaríamos las funciones físico-psíquicas de la vida humana), como un cierto *todavía-no* que sólo alcanza un «ser» definitivo una vez que la pluralidad, la vida, deja de ser, es decir, termina. El empalidecimiento se explica porque el *eídōnes* la presencia de la no-presencia, es decir, la problemática custodia del ocultamiento mismo (cfr. Martínez Marzoa 1996, p. 117 y el mismo 2000, pp. 63/70, especialmente 68ss.).

Las traducciones habituales de *eídon* por «fantasma o espectro» descubren un matiz de irrealidad, de algo así como reflejo insustancial, imagen aparente o presencia secundaria, que, al fin y al cabo, no implica ninguna «cosa», no es ninguna «realidad». Estas consideraciones nos ponen ante la gravedad del problema en tanto que la noción de realidad que para nosotros ha llegado a convertirse en obvia, es decir, la realidad como presencia actual, disponible, «asible» (lo que aquí se menciona como «el tener *phrénes*»), es precisamente eso por cuyo esfumarse tiene lugar en griego el «ser» consistente de alguien, o, si se prefiere decir así, su verdadero «ser real» o «ser definitivo». La presencia para nosotros secundaria, la presencia en el plano de la muerte, es por el contrario en Homero la posibilidad de que alguien se apropie de su *eídōs*, y ello de tal manera que se hace manifiesto que es precisamente la entrega al «no-ser» el fundamento por el cual el hombre merece, por ejemplo, «ser» tema de los cantos; y es también por esto que el «ser» del «ya-no-ser», eso que aquí se llama *psykhé*, es la directriz de la apuesta de la figura del héroe.

Nuestro concepto obvio de realidad fracasa a este respecto porque ubica

el verdadero «ser» de algo en un ámbito en el que los límites son irrelevantes; en este sentido, observar que en Homero el «ser» es ante todo y en primer lugar un «acabar», un «límite» o un «cierre», observar que la auténtica «figura» de Patroclo acontece en su «haber muerto», es algo que evidencia nuestra incapacidad de reconocer un límite y soportar una cosa. En griego, por el contrario, la finitud es justamente la belleza de la cosa, su presencia enfática, que es a la vez la imposibilidad de agotar sus aspectos, y, así, su peculiar modo de albergar la presencia del dios, la figura que plantea la cuestión del ser por lo que se refiere a cada cosa. La ruptura de la onticidad es la diferencia y la finitud, de manera que ese fantasma, ese humo inasible que se constituye con la muerte, es en todo caso eso por lo que podemos hablar de la constitución fundamental del ser de alguien, de su «destino».

El presunto carácter secundario de la presencia que consiste en la no-presencia queda desenmascarado como tal una vez que el intérprete trata de describir en qué consiste la estructura de la *Ilíada*; es entonces, como hemos apuntado, que necesita echar mano de nociones del tipo «virtualidad» para describir un fenómeno que acontece en el interior de esa estructura (cfr. Schein 1997). Es sabido que la estructura de la acción de la *Ilíada* está marcada desde el comienzo del poema por una escisión de planos: frente a la acción que ocupará el primer plano de la narración hay un telón de fondo que consiste en la no-acción y no-aparición sin las que, sin embargo, nada de lo tematizado en el primer plano podría tener sentido alguno. Obtenemos así la escisión entre una superficie temática y un fondo que consiste en algo así como rehusar y escapar a la tematización que tiene lugar en el primer plano. La relación entre los planos es tal que en la presentación del primer plano se nota que un segundo plano está detrás, soportando y fundando el sentido del acontecer del primero sin hacerse por ello explícito o temático, sino permaneciendo siempre como el segundo, el *otro* plano.

Cierta terminología moderna establecida para describir hermenéuticamente la estructura de los géneros poéticos griegos constata a propósito del *épos* homérico la escisión de una «aparición» «*naiv*» frente a un «tono de fondo» «*heroisch*», o también, la dualidad entre una buscada «sobriedad y claridad de presentación» y un «fuego del cielo» del que se es oriundo. Nos expresemos como nos expresemos, lo crucial de que la estructura de la *Ilíada* repose precisamente en un juego entre planos y en la imposibilidad de intercambiar aquello que corresponde a uno y otro plano tiene que ver con eso que a propósito de la *psykhé* veíamos como la pluralidad e incompletud de la vida a diferencia de la

unidad y el vacío de la muerte. Esto es así porque el primer plano, en cuanto plano de la presentación, dice y se recrea en la pluralidad y diversidad de las cosas, mientras que el segundo plano es precisamente el constante hundirse las cosas, de ahí que su presencia en el poema sea la no presencia, la no designación y la no mención.

Que a la estructura del poema sea inherente una dualidad en los términos que la hemos descrito plantea problemas tanto a nuestra noción obvia de *completud del poema* como a nuestra noción obvia de *realidad*; ello ocurre porque el plano de lo designado y lo presente tiene sentido sólo por cuanto un segundo plano no presentado ni presente él mismo está detrás; este modo de constituirse la estructura del poema nos supone problemas porque la completud del poema no se entiende en ningún caso a partir de lo dicho y lo presentado, sino fundamentalmente a partir de *lo no-dicho y lo no-presentado*; esto problematiza a su vez nuestra noción obvia de «realidad» por cuanto las cuestiones decisivas del poema no aparecen nunca, no son en absoluto «reales», sino que tienen lugar (o más bien no tienen lugar) en el segundo plano del poema, es decir, en el plano de lo ausente y lo no-dicho. Se trata de la misma cuestión que contemplábamos a propósito del *eidolon* como la «figura» que «hay» cuando ya «no hay»; también aquí se trata de que el «ser» en sentido propio, esto es, la finitud, es un desgarrar, un vacío, algo que a nuestro sentido obvio de «realidad» se le escapa; este era el significado de que sólo la irreductibilidad a la presencia, sólo la muerte, instauraba un límite, de manera que «ser» era «ser-irreductiblemente-por-venir»; esto se hacía evidente a propósito de la «vida» del hombre en tanto que la figura unitaria era posible cuando ya nada era posible, es decir, tenía lugar en algo así como la no-presencia de la muerte.

Observar la completud del poema, la «síntesis» del primer plano con el segundo plano, nos exige, por tanto, un trabajo de discernimiento de ciertas estrategias narrativas que operan en la estructura del poema vinculando los planos que un análisis hermenéutico distingue; ese análisis nos mostraría que el enlace entre lo presentado y lo decisivo-no-presentado es posible por la mediación de cosas que tratamos de describir con estructuralmente mediante nociones como «anticipación», «predicción», «simulacro», «reflejo» etc.. Estos recursos narrativos comparten todos ellos el carácter de *incluir sin presentar* los nervios esenciales y portadores de sentido dados por supuesto, los cuales, precisamente por su carácter esencial, y en tanto que la «apariencia» del poema épico es «naiv», es decir, dice cosas, no pueden ellos mismos pertenecer en ningún caso al primer plano del poema, o, lo que es lo mismo, no pueden con-

vertirse en presencia actual en el poema. La tarea decisiva que ha de resolver el poeta de la *Iliada* es la de cómo puede tener lugar una presentación de lo ausente precisamente en su carácter de ausente, o cómo puede hacerse aparecer eso que no aparece en absoluto; si en algún momento el intérprete trata de mencionar las cuestiones que sólo en la distancia suenan, ha inmediatamente de reconocer que tal mención se ejerce violentamente contra el espíritu del poema, si bien la legitimidad de la violencia vendría dada por la pretensión de, en definitiva, disolverse la mención ella misma para dejar sencillamente estar el poema y contemplarlo sin más; este es el último y más difícil paso de la interpretación.

Desde estas consideraciones debería plantearse una investigación más detallada de qué pasa con nuestra noción obvia de «realidad», de «tiempo», etc. a la hora de interpretar la estructura de la *Iliada*; quedaría también pendiente observar cómo dice el poema los decisivos «muerte de Aquiles» y «caída de Troya» sin por ello convertirlos en realidades efectivas, así como en qué medida no-decir esas cuestiones decisivas es la más alta fidelidad a la cosa misma, la más alta y primaria consecuencia fenomenológica con que el objeto de atención, el tema, sea siempre la cosa, mientras que el sentido, el en qué consiste que la cosa sea, es siempre aquello que pasa inadvertido en todo decir y observar las cosas. Aquí apuntaremos tan sólo el camino hacia la exégesis del carácter esencialmente «no-dicho» de la muerte de Aquiles y la caída de Troya.

Respecto al primero, es esencial al tener lugar mismo del poema que cierta cuestión relacionada con el destino de Aquiles suene constantemente sin ser él mismo nunca el objeto de la presentación. El detallismo característico del primer plano es así justamente lo prohibido en relación a la cuestión de porqué Aquiles ha elegido una vida breve y brillante aún con todos los trastornos y el dolor que ello pueda implicar. Que Aquiles sea el héroe que se anticipa a su propia muerte es uno de los recursos que el poema emplea para referirse a eso cuyo aparecer es su propio substraerse, pues el morir pronto de Aquiles no es sino el transfondo de su belleza, su brillo y su fuerza crucial. La relevancia de este destino suena y se nota desde el principio del poema, una vez que Aquiles se erige en el protagonista no protagonista, es decir, en la figura que aparece para desaparecer. A su vez, el movimiento de la trama, que se edifica sobre la ausencia de Aquiles, mostrará cómo su cólera, es decir, su falta de acción, es sin embargo absolutamente necesaria para el éxito de la comunidad aquea, de manera que el extraño destino de Aquiles, la belleza que oculta tras de sí la muerte pronta, es a la vez la condición indispensable para que los aqueos tomen Troya. La caída de Troya y la muerte de Aquiles conectan entre sí en el

plano de eso que el poema da por supuesto, es decir, el plano que, dando sentido a la presentación del primer plano, queda él mismo fuera de la designación y la mención, recordándonos aquello de que el lugar del que brota el sentido no puede tener a su vez sentido, o, que eso en lo que consisten las cosas no puede ser a su vez cosa alguna. De esta forma, precisamente por ser horizonte de sentido, tanto la cólera de Aquiles como la toma de Troya permanecen suspendidas en el telón de fondo del poema en su estatuto inminentemente por-venir, es decir, no efectivo, no real, pero fundando sin embargo el sentido de todo lo que en el foco temático del poema tiene lugar y es presentado.

No transformar lo decisivo en mera actualidad, sino mantenerlo en su estatuto de irreductibilidad a presencia, es consecuente tanto con aquello de que al ser se arranca de y pertenece a no-ser, como que la muerte, tenga esta la figura del destino de Aquiles o de la toma de Troya, no es nunca un acto, no tiene nunca propiamente lugar, y, sin embargo, es el sentido y la posibilidad eminente de toda vida y toda presencia, la condición de que podamos hablar de un ser entero. Es así como los pilares de la arquitectónica del poema se hacen presentes en su ausencia y suenan sin ser dichos: ni Aquiles muere efectivamente en el tiempo narrativo, ni Troya cae realmente al final del poema; ellos gravitan en cambio sobre cada acción y cada escena del relato, como una sombra de eso que, quedando fuera, constituye el sentido de lo que cada uno hace, proyecta y aspira.

No hacer realidad en ningún caso ni la caída de Troya ni la muerte de Aquiles ha llevado a algunos intérpretes a calificar de "virtual" su presencia en el poema; "virtual" sería también en este sentido el segundo plano que define su estructura. Esta terminología podría ser en efecto de provecho si en ningún caso olvidásemos la inversión de las trayectorias griega y moderna, inversión que aquí nos ha surgido en el carácter que cierta dualidad de estatutos tiene para un griego a diferencia nuestra; en este contexto hemos visto a propósito de la estructura de la *Ilíada* cómo el sustrato y la posibilidad de la narración que dice las cosas es precisamente el absoluto hundirse de las cosas, y que es justo aquí, en la patencia de esta relación, donde *empieza* Grecia y la historia de sus géneros poéticos.

Martínez

Martínez
63-70.

Munro, E.
critica iii

De Jong,

De Jong,
new com

Schein, J.
Homer, J

Otto, W.

La
Ilíada

Referencias

- Martínez Marzoa, F. (1996): *Ser y Diálogo. Leer a Platón*, Madrid.
- Martínez Marzoa, F. (2000): «Decisión y finitud», *Quaderns de filosofia i ciencia*, 29, pp. 63-70.
- Munro, D. V., Allen, T. W. (1920): *Homeri Opera, recognoverunt brevique adnotatione critica instruxerunt*, Oxford, New York, Oxford University Press.
- De Jong, I. (1985): «Iliad I. 366-362: A mirror story», *Arethusa*, 18, pp. 5-22.
- De Jong, I. (1997): «Homer and narratology», en I. MORRIS, B. POWELL (eds.) (1997): *A new companion to Homer*, Leiden, New York, Köln.
- Schein, S. L. (1997): «The Iliad: Structure and Interpretation», en *A new companion to Homer*, pp. 345-359.
- Otto, W. (2003): *Los dioses de Grecia*, Madrid.

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