

# La *historíe* de Odiseo

*Aida Míguez Barciela*

## 1. El *hístor*

Nuestra Odisea<sup>1</sup> empieza con un verso cuya primera palabra es un sustantivo en acusativo: *ándra* (el hombre o, quizá mejor, el varón<sup>2</sup>). Siguen un pronombre personal y, en modo imperativo, un verbo de significado de «decir». A continuación encontramos un adjetivo determinando el nombre: *polýtropos*, que significa tanto que ha viajado mucho como que tiene muchos recursos. Una traducción aproximada del verso sería algo así como: *El varón dime, musa, el de muchos recursos*.

El cantor pide a la musa que cante al varón, al *polýtropos*, y es probable que ya en este momento el oyente griego antiguo identificase a dicho varón con Odiseo, cuyo nombre propio, sin embargo, no aparece hasta algunos versos después. Todavía en el verso 1, pero llegando hasta el 2, esas dos cosas que hemos dicho que suenan a la vez en la semántica del adjetivo *polýtropos* se dicen explícitamente: el varón es, por un lado, quien ha errado mucho, lo cual significa a la vez que: 1. ha visto y conocido mucho, 2. ha sufrido intensamente (2-4). El hombre es el que ha visto y ha sufrido. La otra cara de la visión es el largo y penoso peregrinaje.

Una palabra griega que se refiere a la figura capaz de ver en un sentido especialmente relevante es *hístor*. Se trata del nombre de agente del verbo «ver»: el *hístor* sabe porque ha visto (saber es «haber visto»). La palabra *hístor* aparece por primera vez en la *Ilíada*, por de pronto en la descripción del escudo que Hefesto forja para Aquiles (18.501). Así, en la franja de las

<sup>1</sup> Citamos el texto de la *Ilíada* y el de *Odisea* por las ediciones de Monro y Allen (Oxford Classical Texts).

<sup>2</sup> El *anér* es el varón por oposición a la mujer (incluso en el sentido de la esposa), así como el hombre en su contraposición al dios, o sea, el hombre en tanto que es mortal.

dos ciudades, la ciudad en paz y la ciudad en guerra, aparece, en la ciudad en paz, después de una escena de boda, una segunda escena de litigio (Míguez Barciela 2016). Ahí vemos cómo dos hombres se enfrentan en una reunión a causa de un asesinato; están también el *dêmos* (el conjunto de la gente, la comunidad) y unos *gérontes* (los hombres importantes de la comunidad, no necesariamente ancianos), así como un *hístor*.<sup>3</sup> Esta última figura participa en el litigio en calidad de árbitro o juez en la medida en que se supone que es un especialista en ver, es decir, se supone que es capaz de ver pura y simplemente: ver con imparcialidad, sin implicación personal, guardando una distancia respecto a las partes implicadas. El *hístor* es, pues, alguien de quien se espera que observe críticamente, con cierta distancia; la *historíe* es la actividad o la actitud del *hístor*.

A efectos de la presente exposición nos interesa reparar no tanto en el papel específico que cumple esta figura en la aludida escena de la *Ilíada*<sup>4</sup> como más bien subrayar el hecho mismo de que la palabra aparezca por primera vez en una escena en la que se intenta dirimir una disputa entre particulares por una vía no violenta de legalidad o protolegalidad. Vamos a explicar en qué sentido estas dos cosas, el ver que aparece en la palabra *hístor* y el contexto de protolegalidad, resultan centrales en la *Odisea*.

## 2. Politizar el *oikos*

La cuestión de la *Odisea* es la cuestión del retorno de un personaje que el proemio ha aislado o separado de dos colectivos: primero, de sus propios compañeros itacenses (se sugiere que estos no regresaron: 6); segundo, de los participantes en la empresa de Troya en su conjunto (todos han vuelto ya a sus casas menos Odiseo: 11-13). Se trata, pues, de una vuelta, y, evidentemente, un viaje de vuelta presupone que ha tenido lugar un correspondiente viaje de ida. En este sentido, la *Odisea* presupone que se ha cumplido un camino marítimo desde distintas regiones de eso que por comodidad expositiva podemos llamar «Grecia» hasta la lejana Tro-

<sup>3</sup> La palabra aparece también en el contexto de los juegos para honrar a Patroclo: se propone convocar a Agamenón para que, en calidad de *hístor*, arbitre una disputa (23.486).

<sup>4</sup> La escena deja algunas cuestiones en el aire (Coray 2016): ¿es el *hístor* uno de los ancianos, el que mejor *dikázei*? ¿O es una figura al margen de ese grupo, la que determina quién de los ancianos mejor *dikázei*? ¿O quizá no determina él mismo nada, sino que está ahí para garantizar en general la corrección del procedimiento?

ya.<sup>5</sup> Este viaje de ida presupone una ruptura con los vínculos (Helena se fuga de casa; los que van a combatir dejan sus casas atrás), vínculos que en los versos introductorios de nuestra Odisea se resumen en dos palabras: casa y mujer (la esposa es la figura que, por definición, está en casa: ella es quien guarda y administra los asuntos de la casa).

Marcharse a Troya no es sino haber dejado la casa atrás, de modo que, si el retorno significa recuperar algo (y no sabemos hasta qué punto esto es así), entonces lo que se recupera no es otra cosa que la casa y la mujer. Pero esto dista mucho de ser nada seguro: decíamos que el retorno es la cuestión: no es seguro que uno pueda retornar a lo anterior a Troya. No sabemos si es posible el retorno ni, si fuese posible, en qué consistiría. Sea como fuere, el retorno de Odiseo da profundidad a estas cuestiones: ¿Acaso es posible recuperar la casa después de haberse marchado a Troya? La constitución de la empresa colectiva de los aqueos, ¿ha tenido algún precio?, ¿qué precio exactamente?

De momento, el propio proemio nos da una pista: la figura que hay que cantar no es otra que el varón en el cual se concentra el problema del retorno de los aqueos, ese que ha quedado identificado no mediante su nombre propio ni por la remisión a su stirpe o linaje, sino más bien por su intenso haber visto y conocido en un largo y penoso peregrinaje a través del mar. O sea: lo central no es aquí la stirpe ni el linaje; lo que importa no es la inclusión en un determinado plexo de relaciones personales, sino más bien una actividad: la visión, la investigación, el conocimiento. (Quizá el precio del conocimiento sea justo este: la pérdida de las relaciones personales, cf. infra).

Habíamos dicho que nuestra intención era entender en qué sentido esta visión que caracteriza al «hombre» es la visión del *hístor* en el sentido primerísimo que conocemos, ese que nos salía al encuentro por primera vez en cierto pasaje de la *Ilíada*. Para avanzar en esta tarea necesitamos reparar en el carácter doble del retorno a casa, doblez al que corresponden las dos líneas de acción de la Odisea. En el consejo de dioses que sigue al proemio, Atena proyecta que, por un lado, Hermes se encargue de desbloquear el en estos momentos bloqueado retorno de Odiseo; por otro, Atena misma hará que el hijo de Odiseo, hasta ahora inactivo, tome las riendas de la situación en su casa de una manera muy precisa: Telémaco llamará a la reunión, en la cual denunciará públicamente a esos que ahora mismo están destruyendo su casa en un sentido absolutamente concreto; inmediatamente después emprenderá un viaje con carácter

---

<sup>5</sup> Como es sabido, los personajes que van a Troya no son los griegos sino los aqueos, los dánaos, los argivos; «helenos» son los miembros de una comunidad particular, por eso cuando se quiere enfatizar el carácter de empresa colectiva se añade el prefijo «pan»: panaqueos, panhelenos (Míguez Barciela 2016).

informativo. El plan de la diosa implica por lo tanto dos tareas: 1) hacer público un problema privado; 2) traer a Odiseo desde donde está, o, mejor dicho, desde donde no-está (Míguez Barciela 2014).

Es sabido la Odisea presenta por de pronto a Odiseo no-presentándolo, es decir, lo presenta en calidad de personaje ausente y desaparecido, alguien que no-está o está muy lejos. En Ítaca lo preocupante de la situación es justo *el no saber nada de Odiseo, si vive o si ha muerto, si hay esperanzas de que retorne o si hay que renunciar a ellas definitivamente*. (La situación de Penélope corresponde justo a esta indefinición, cf. Míguez Barciela 2013.) Diremos enseguida algo más sobre el no-estar de Odiseo, pero antes tenemos que precisar en qué radica la importancia de la reunión que proyecta la diosa, es decir: tenemos que aclarar en qué consiste la politización del problema de un *oïkos* muy importante, pero, en cualquier caso, un *oïkos* determinado, o sea, un espacio particular.

Al verse convocado a una *agoré* después de tanto tiempo sin celebrar ninguna, uno de los anciano de Ítaca toma la palabra y pregunta algo así como: ¿por qué nos hemos reunido?, ¿quizá por alguna noticia de Troya?, ¿o por algún otro asunto que nos concierne a todos (32)? En principio, el problema de Telémaco no era un problema de todos sino exclusivamente suyo, le concernía solo a él y a su casa. Al convocar una reunión, Telémaco consigue que el problema privado se transforme en un problema público (*ti démion*), un asunto que concierne al *dêmos* de Ítaca en su conjunto, o sea, lleva el asunto *eis méson*, con lo cual se lo transforma en un problema de todos, en un problema de lo común.

Telémaco denuncia públicamente a aquellos que están dilapidando sus bienes y pretendiendo a su madre de una manera no muy correcta. Además de la denuncia pública, su discurso contiene una advertencia: avisa a los pretendientes acerca de la previsible corrección de su conducta incorrecta, y pone como testigos de su advertencia tanto al conjunto de los itacenses reunidos a tales efectos como a los mismísimos dioses olímpicos. Volveremos sobre la relevancia de esta denuncia pública. De momento retendremos la idea de que, tras la reunión, el problema ya no es meramente el asunto de una casa particular, sino que implica a la comunidad en su conjunto: ya no es un asunto del *oïkos* sino más bien del *dêmos*. Prestemos ahora atención al no-estar de Odiseo.

### **3. La pláne y la historíe**

Decir que Odiseo no-está es lo mismo que decir que está con la ninfa Calipso. Calipso es la ocultadora, la encubridora, la que esconde, oculta, retiene y subtrae (*kalýpto*: cubrir, encubrir). En la figura de Calipso (lo tiene más o menos secuestrado) se resume el problema de dónde no-ha estado ese varón que el proemio ha presentado como la figura que ha visto y conocido mucho.

Calipso es una diosa cuya genealogía la sitúa fuera del orden olímpico. Habita en el corazón del mar, por lo que ser el prisionero de Calipso significa ser el prisionero del mar, o sea, estar perdido en lo más recóndito del abismo inescrutable y desconocido. Que Odiseo esté con Calipso quiere así decir que Odiseo se encuentra en lo más profundo del desarraigo, en la más remota lejanía (el mar es la distancia frente a la tierra y la ruptura con la tierra). Llamaremos *pláne* a ese andar errante, encontrarse perdido, vagar, peregrinar. El verbo al que corresponde el sustantivo es *planáomai*, que significa algo así como ir de un lado a otro, errar sin rumbo ni dirección, como las olas en el mar. *Plánetos*, nombre de agente de *planáomai*, es el viajero, el vagabundo (por eso: astro errante, planeta). Que lo llamemos así tiene apoyo textual en la Odisea misma, en la que *plázein*, verbo que también significa errar el camino, extraviarse, engañarse o perderse<sup>6</sup>, caracteriza reiteradamente eso a lo que Odiseo ha sido abocado después de Troya. Pues bien, el espacio del error y de la pérdida es al mismo tiempo el espacio de la investigación y la visión. Quien se ha extraviado es el mismo personaje que ha visto mucho; la *pláne* es el espacio en el que Odiseo ejerce por de pronto como *hístor*.

En el libro primero de su *historie*, Heródoto se refiere en cierto momento a la *pláne* de Solón, de quien dice que ha viajado mucho por mor de la *theorie* (I 30). Al igual que el *hístor*, el *theorós* es un especialista en ver (ese delegado de una *pólis* que viaja no para participar en los juegos, sino más bien para observarlos). Y si el *theorós* ve muy bien es, de nuevo, porque es capaz de guardar una distancia respecto a eso que ve (el *theorós* es un extranjero allí donde ejerce como tal). La pregunta que nos interesa es la siguiente: ¿qué ha visto el que ha visto mucho?, ¿qué ha visto Odiseo? A esto responde el relato en primera persona del propio Odiseo, relato que contiene las así llamadas «aventuras» (quizá sería mejor decir «desventuras»). Las «aventuras» no son otra cosa que una especie de despliegue de esos *erró-vio-y-conoció* que identificaban al varón en el proemio.

---

<sup>6</sup> En las formas activas: apartar del camino, engañar; en las pasivas: ser engañado, errar, ser apartado del camino.

Antes de seguir conviene que hagamos una precisión. A diferencia de ciertas recepciones modernas de la Odisea, un lector del final de Grecia, pero todavía dentro de Grecia, nos referimos a Aristóteles, define así el *lógos* de la Odisea («Poética», 1455b 16-23): se trata de un hombre que, después de haber estado mucho tiempo ausente, retorna a su casa y destruye a sus enemigos. La Odisea no «va de» las aventuras marítimas de Odiseo; tampoco «va de» una búsqueda de identidad personal, ni de la fidelidad al hogar ni nada que se le parezca. La Odisea va de eso que Odiseo hace en su casa después de una larguísima ausencia. Todavía tenemos que definir qué es lo que hace exactamente, pero la precisión nos sirve para poner el poema en una perspectiva un poco más correcta, corrigiendo así alguna distorsión habitual.

No comentaremos aquí el largo relato de Odiseo (ese poema-en-el-poema de los cantos 9-12<sup>7</sup>), sino que nos bastará con señalar algo sobre la naturaleza del viaje en general.

Ya hemos visto que se trata de extraviarse y perderse y andar a la deriva, y que una palabra griega para decir esto es *pláne*. La *pláne* es el espacio de la *historíe*: la visión, la averiguación, la investigación. Ahora bien, para que la visión sea relevante tiene que referirse a lo que no se ha visto nunca. Hay que abrir el espacio de lo desconocido. ¿Y cómo se abre lo desconocido? Precisamente rompiendo con las rutas familiares y conocidas: ver lo que no se ha visto nunca exige abandonar el camino conocido, extraviarse en lo desconocido. *Para conocer, para ampliar el horizonte de lo conocido, es necesario equivocarse; se necesita el error, el desvío, el extravío. El error es la llave que abre para Odiseo la puerta de lo desconocido; la puerta hacia el mar, el bosque y las islas en las que se sitúan las diversas peripecias o aventuras* (Míguez Barciela 2014). La ruptura con lo conocido (el «des» de desvío o el «ex» del extravío) tiene lugar después de una tormenta (*paraplázo*: 9.81). Tras la aventura de los cicones se desata una tormenta; el cielo parece caer sobre el océano; todo es negrura, tiniebla, oscuridad. La tormenta pasa, y a partir de ahí los lugares a los que llegan Odiseo y sus naves no están localizados; el espacio de viaje pasa a ser la desorientación; el «allá en la lejanía» del que nadie sabe nada; el ninguna-parte. Los episodios que siguen son las diversas figuras de ese «ninguna-parte».

Importante en cualquier caso es percibir que los episodios no forman una secuencia simple. No se trata de una serie A (1-1-2), B (1-1-2), C, D, sino que llegados a B2, la serie se interrumpe, y en el episodio 2 mismo se incrusta una ulterior aventura que ocupa todo un canto

---

<sup>7</sup> Resulta interesante que el personaje que aquí estamos iluminando mediante la figura griega del *histor* sea el mismo que construye un grandioso relato, o sea, aquel cuya visión desencadena la narración de una historia.

(el 11), con lo cual la presunta secuencia lineal queda dividida en dos series de distinta naturaleza. Recordemos en qué consiste esta aventura-dentro-de-aventura (Míguez Barciela 2014).

El episodio de Circe cumple dos funciones: por un lado, Circe les devolverá el ánimo, pues lo han perdido; por otro, les señala la figura capaz de procurar orientación a partir de la desorientación, pues no saben dónde está la aurora ni dónde el ocaso. Como esta figura capaz de orientar está muerta, la búsqueda de orientación requiere emprender un especialísimo viaje: *hay que viajar al Hades (¿y cómo se va al Hades si no es muriendo?). Hay que volver de allí de donde nadie vuelve nunca. Hay que ver, conocer y experimentar lo que nadie ve ni conoce, lo no-experimentable mismo.* (La muerte no se experimenta, no se conoce, se subtrae a toda experiencia.) El contenido fundamental del episodio crítico, el que divide el viaje en dos partes de distinta naturaleza, será, pues, una visión de lo que no se deja ver en absoluto: la visión de los muertos, la visión de los fantasmas de los que han muerto. Odiseo tiene que morir en vida, tiene que morir dos veces. La *historie* ha llegado aquí al límite; aquí culmina el investigar, ver, conocer, saber. El que ha visto mucho lo ha visto en cierta manera todo. Ha despejado esa incógnita jamás-despejable. En este sentido, el descenso de Odiseo al Hades es la figura máxima de la transgresión, si bien se trata, en todo caso, de la transgresión inherente al conocimiento.

#### **4. Hacer cuestión de lo que nunca es cuestión**

¿En qué papel vuelve «aquí» el que ha visto mucho «allá»? ¿Qué figura adopta el retorno de ese en quien se concentra la cuestión misma del retorno? Respuesta: quien ha visto mucho allá, en la lejanía, en el «fuera», vuelve como juez del aquí, como juez de la casa. Recordemos que ambas cosas estaban en la figura del *hístor*, que, por un lado, es aquel que ve muy bien porque es capaz de estar aquí manteniendo a la vez un pie allá; ese que ve mejor que nadie porque está en una cierta distancia respecto a lo que ve (si estás demasiado cerca no ves, no distingues); y, por otro lado, el *hístor* era aquella figura que aparecía en la *Ilíada* implicada en un proceso legal o protolegal. Intentemos dar un contenido más preciso a esta visión que gana quien vuelve desde la distancia.

Odiseo no vuelve a Ítaca directamente desde la isla de Calipso, sino que antes pasa unos días en la tierra de los feacios. Los feacios, los cuales además conforman la muy señalada audien-

cia del muy señalado relato de las «aventuras», efectúan la mediación entre el «ninguna-parte» al que ellos mismos pertenecen y el espacio de lo familiar y lo conocido. Puesto que se trata de un tránsito extraordinario, la manera de efectuarlo es también extraordinaria: primero, Odiseo viaja profundamente dormido; casi es como si estuviera muerto, de modo que, cuando despierta, es como si despertase del sueño del que jamás nadie ha despertado; por otra parte, el trayecto lo efectúan unas naves completamente atípicas, capaces de realizar larguísimos viajes en un solo día y sin necesidad de timón ni timoneles, garantizando a la vez la ausencia de riesgo en la navegación, privilegio que quizá los feacios detenten por última vez llevando a Odiseo a su casa.

Una vez en Ítaca, lo que sigue al encuentro con la diosa Atena implica que ya se ha ideado un cierto plan: Odiseo no retornará a casa a tontas y a locas, como hizo Agamenón, sino de acuerdo con un plan trazado de antemano en conversación con esa diosa que entre los olímpicos es experta en trazar planes inteligentes, la diosa de las brillantes ideas y los ojos claros. Que se retorne no directamente, sino premeditadamente, ateniéndose a un plan elaborado con antelación, resulta ya en sí mismo significativo: a diferencia de otros retornantes, Odiseo no se arrojará en los brazos de su mujer sin saber nada de qué ha pasado con ella en todo este tiempo. No se pondrá en manos de eso que ahora tiene que entender como su casa, sino que comprobará antes toda la situación, es decir, pondrá a prueba a todos los miembros de su casa. Y esto es algo que dista mucho de ser obvio.

La casa es el espacio familiar donde habitan aquellos individuos en los que confiamos, esos en los que hemos depositado nuestra confianza. Los familiares son mis «conocidos» porque son aquellos con los que estoy en constante trato íntimo, los «míos» a diferencia de los extraños. De los extraños por definición no me fío, es normal no fiarse de los de fuera de la propia casa. Ahora bien, no fiarse de aquellos de los que por definición me fío eso es lo anómalo, lo desproporcionado. Desconfiar de aquello que por definición es el depósito de mi confianza hace saltar por los aires el esquema que opera de entrada: mis familiares son mis amigos y, por tanto, esos de los que me fío y en los que confío; los extraños son mis enemigos y, por tanto, aquellos de los que no me fío y de los sospecho y siempre cuestiono y a los que me está permitido engañar y manipular para conseguir mis fines (se entiende: los fines de mi casa y de «los míos»). La rareza, la extravagancia radica en que Odiseo planea engañar nada más y nada menos que a los suyos propios, que pretenda poner en cuestión aquello que no se pone nunca en cuestión, y que no se fíe de esos de los que por definición tendría que fiarse. Odiseo no habitará su casa acriticamente, sino después de haber cumplido una tarea crítica fundamental.



El estar acrítico, el estar tranquilo e inocente, se cambia así en un estar crítico. A partir de la prueba, la casa, ese espacio que por de pronto no se somete a crítica, se habitará de otra manera: con lucidez, con distancia, de modo que el estar inocentemente se cambia en el estar escépticamente (*sképsis* es otra palabra griega en cuya semántica está el ver con mucho cuidado). Así pues, frente a la inmediatez inocente de Agamenón, la distancia y la prueba crítica de Odiseo, la cual es necesaria para no solo estar en casa, sino para saber de la casa, para conocerla a fondo, para descubrir en cada caso quién es consistente, quién es inconsistente, quién desea el retorno de Odiseo, quién lo da por muerto y se aprovecha de la circunstancia.

De este examen en profundidad forma parte esencial el hecho de asumir un cierto disfraz: Odiseo no podrá llegar como Odiseo a Ítaca, tendrá que llegar como otro, bajo el disfraz de otro y haciéndose pasar por otro. Esto es importante en la medida en que la capacidad para hacerse pasar por otro requiere ya ella misma el ejercicio de una distancia: Odiseo no puede ser sin más el Odiseo que en verdad es, sino que tendrá que mostrarse y actuar a todos los efectos como el mendigo que, sin embargo, no es. Esto quiere decir que, si alguno lo golpea, no podrá seguir su impulso inmediato y matarlo allí mismo; si quieren brotarle lágrimas al ver a quien no ha visto en mucho tiempo, tendrá que reprimirlas y congelarlas en sus ojos. Ya dijimos que esta distancia, contenida en el hecho mismo de ser capaz de llevar y mantener un disfraz hasta el final, está al servicio de la comprobación crítica de los asuntos de su casa: Odiseo no se fiará de su mujer porque sea su mujer, ni de sus sirvientes porque sean sus sirvientes, sino que utilizará su anonimato para poner a prueba a todas y cada una de esas figuras, de modo que la verdad de cada una de ellas se pone al descubierto. *Será el enmascarado quien desenmascare la casa, quien ponga en evidencia lo que ordinariamente escapa al poner en evidencia.*

## 5. El *hístor* en la casa

Hemos visto que la *historíe* implicaba una distancia. Vimos también que esta distancia era condición para el observar crítico, para el estar no inocente sino desenmascarador: si no rompes con la casa no puedes verla de ninguna manera; quien simplemente está en-algo no ve ese algo en absoluto. Por haber ganado una distancia, Odiseo retorna como la figura capaz de juzgar eso que habitualmente no se juzga nunca. Odiseo vuelve a casa como *hístor*, comproba-

dor, investigador y juez. En este sentido, su retorno es nada menos que un juicio en el que los juzgados no son los de fuera sino los de dentro, esos que en principio ya conoce bien (la crítica es crítica interna). ¿En qué sentido se trata de un juicio? ¿En qué se diferencia lo que hace Odiseo de una pura y simple revancha personal? Apuntemos al menos las siguientes razones:

### Demostración de culpabilidad

Odiseo no mata a todos esos jóvenes de Ítaca porque le hayan dicho que consumen su hacienda, pretenden a su esposa, etcétera, sino que comprueba por sí mismo qué hace y quién es cada uno. No los prejuzga culpables, sino que les da la oportunidad de que demuestren su inocencia, o sea, monta la escena en la que ellos mismos mostrarán su culpabilidad. Es aquí donde el disfraz deviene un instrumento de justicia: el mendigo es un suplicante y un extranjero, ambas figuras bajo la protección de Zeus. A quien se ofende no es simplemente a Odiseo, sino a esta figura que tiene a los dioses tras de sí. La ofensa trasciende el plano de lo puramente personal: en este juicio no se juzga con relación a uno mismo, sino que se juzga a secas, se juzga pura y simplemente cómo se comportan unos y otros en relación con una figura que requiere un trato especialmente cuidado.

### Advertencias y condena

Por otro lado, los pretendientes han sido advertidos repetidamente acerca de las previsible consecuencias de sus actos criminales. Puesto que los pretendientes reciben numerosos avisos y advertencias, los crímenes no se cometen en desconocimiento, sino que los criminales saben muy bien lo que hacen y a qué se exponen. Vemos así que la ejecución de los pretendientes ocurre *solo después* de que 1) se haya demostrado su culpabilidad, y 2) se les haya advertido reiteradamente acerca de las consecuencias de sus actos. La violencia contra los huéspedes y los miembros de la casa se ha legitimado a través de una especie de proceso judicial. No ha sido la violencia de una venganza personal, sino la violencia de un justo castigo. Por este motivo, Odiseo no permite que la matanza se considere un triunfo suyo; prohíbe los gritos de júbilo sobre los cadáveres y reconduce la cuestión a la esfera de los dioses, pero no porque quiera librarse de su responsabilidad, sino porque se han transgredido reglas cuyo garante era nada menos que Zeus (asilo a los suplicantes, acogimiento de mendigos y extranjeros, etcétera). La politización del problema privado en la reunión del canto segundo muestra de nuevo

su enorme importancia. Al convocar una reunión de todos los itacenses, el problema privado dejaba de serlo; los crímenes de los pretendientes ya no eran simplemente un asunto de la casa de Odiseo, sino un problema del *dêmos* de Ítaca en su conjunto. Todo ha adquirido dimensiones públicas, de modo que la violencia del final será violencia, por supuesto, pero violencia legítima: habrá una matanza sangrienta, pero de criminales que han sido condenados según cierto código legal (o protolegal) previamente establecido (establecido precisamente en la Odisea).

## 6. ¿Final?

El final de la Odisea deja ciertas preguntas en el aire. Una es qué pasa con el hombre que se ha manchado con la sangre de esos que, al fin y al cabo, eran los miembros de su propia comunidad. Pensemos que, en el contexto en el que estamos, lo normal es que el asesino intracomunitario tenga que emprender la fuga a fin de evitar una venganza por parte de los familiares de los muertos (Gagarin 2008). Esto es lo que asoma en los sucesos del final de la Odisea (24.413-544): los familiares de los pretendientes muertos han sufrido una ofensa personal, han perdido miembros de su casa, y responden a la situación en los viejos términos de compensar pérdida con pérdida y sangre con sangre: Eupites y los otros padres salen para vengar las muertes de sus hijos; y sin embargo, la politización del problema en la asamblea del comienzo (intervienen los mismos personajes que hablaron entonces) parece descartar este procedimiento: la solución que se asuma no podrá ser una venganza personal.

Nos hallamos ante una serie de ambigüedades. Después de haberlo puesto todo a prueba: ¿hasta qué punto se puede confiar en algo? Los vínculos rotos, ¿en qué medida se han recuperado? Si Odiseo tiene que marcharse otra vez, ¿hasta qué punto puede decirse que ha regresado? En cualquier caso, esta ambigüedad sitúa a Odiseo en la estela de esos criminales intracomunitarios cuya criminalidad misma los capacita como fundadores de *póleis*: quien se ha quedado fuera, en la distancia, en el aire (eso le pasa al criminal), es también el capaz de emprender ese viaje del que resulta la fundación de la *pólis* (Míguez Barciela 2016b). ¿No será la *pólis*, como la empresa colectiva de todos los aqueos, la comunidad que disuelve los vínculos de parentesco, los vínculos de sangre? ¿No es la venganza una forma exacerbada y obsoleta de fidelidad a los vínculos, y no es la ciudad en paz de la Ilíada aquella en la que la venganza

de sangre se depone en beneficio de otro tipo de procedimientos? Tendríamos que estudiar la historia de la *pólis* para responder estas preguntas, pero eso es algo que, evidentemente, ya no podemos hacer aquí.

### **Bibliografía**

Coray M. (2016), *Homers Ilias. Gesamtkommentar. Bd. XI.2: Achtzehnter Gesang*, Berlin, Boston.

Gagarin, M. (2008), *Writing Greek Law*, Cambridge-New York.

Míguez Barciela A. (2014), *La visión de la Odisea*, Madrid.

Míguez Barciela A. (2016), *Mortal y fúnebre. Leer la Ilíada*, Madrid.

Míguez Barciela, A. (2016b), «¿Qué es la *pólis*? Una isla. A propósito de la fundación de Cirene en las odas de Píndaro», *Ágora. Papeles de filosofía* 35.1, 2016, 171-189.