

DOSSIER >> COMENTARIOS A LA ILÍADA

La carrera de carros: una pequeña iniciación

MARÍA PILAR PUIG MARES

*La polvareda que levantaban envolvía
el pecho como una nube o un torbellino,
y las crines ondeaban al soplo del viento.
Los carros unas veces tocaban al fértil suelo y
otras, daban saltos en el aire;
los aurigas permanecían en las sillas con el
corazón palpitante por el deseo de la victoria.
Homero. Iliada. Canto XXIII*

Preámbulo

Los últimos capítulos de *Iliada* están ocupados por episodios de gran patetismo: la muerte de Héctor (Canto XXII) y su rescate (Canto XXIV); pero entre ellos se desarrolla el canto dedicado al imponente funeral dispensado por Aquiles a su amigo Patroclo, tan cargado de fuertes emociones, en ocasiones muy violentas, pero otras de conmovedora ternura, como el momento cuando Aquiles corta su cabellera y la pone en las manos del difunto, sellando simbólicamente su “muerte” como héroe y la propia muerte física; es el preludio de la conmoción depresiva propiciada por el abatimiento del alma tras la asunción de estas realidades; cuya imagen tangible la da ese triste Aquiles sentado frente al fuego, en soledad y llorando quedamente, como a la espera de Príamo en busca de Héctor, para entregarlo y cumplir los mandatos divinos.

Apenas consumidas las pavesas de la pira que abrió al alma de Patroclo su camino al Hades, y erigido un monumento a su memoria, Aquiles volvió a reunir a los guerreros, los hizo sentar en lugar escogido hábilmente a manera de asamblea y sacó de su tienda los premios destinados a los vencedores de los juegos en honor del difunto: carrera de carros, pugilato, lucha, dardos. El tono de este episodio es muy otro del patetismo de los que lo enmarcan, aunque se aviene con las técnicas narrativas de la épica, porque podría pasar por mera distracción para aliviar las tensiones del texto y de la audiencia. Pero Homero, el maestro, no puede dilapidar una ocasión tan magnífica para educar a su sociedad. Observaremos, pues, en el episodio conocido como “Juegos en honor de Patroclo”, inserto en el canto XXIII, un ejemplo del comportamiento esperado de un joven en formación.

Aquí atenderemos a lo acontecido en uno de estos juegos, la carrera de carros, donde apreciamos una conducta asimilada a la esfera de eventos inesperados propios de los seres humanos, cuya materialización reclama la atención de Homero porque, sin duda, también eran parte de las preocupaciones de su propia sociedad.

No es esta la primera ocasión que Homero advierte tales conductas poco habituales, pero muy humanas, que pueden sorprender, incluso, al mismo protagonista. Recordemos el episodio cuando Agamenón, como clímax de una serie de despropósitos producidos por sus irrefrenables ansias de poder y obediencia, además de codicia y envidia al héroe más respetado por los capitanes griegos, roba la esclava Briseida de la tienda de Aquiles y desencadena su justa ira, motivo tan importante que da inicio a la *Iliada*: “Canta, oh diosa, la cólera del Pélida Aquiles; cólera funesta que causó infinitos males a los aqueos y precipitó al Orco muchas almas valerosas...”.

Este asunto ha sido muy estudiado, entre otros, por E. R. Dodds en su obra *Los griegos y lo irracional*, cuyo primer capítulo titula “La explicación de Agamenón”. Luego del robo de Briseida y del maltrato al sacerdote de Apolo, Crises, el dios envía peste nefasta al campamento aqueo, además de desastres en las batallas. Aquiles no volverá a pelear hasta que Agamenón le pida perdón y compense su pérdida. Así deberá hacerlo Agamenón, asumiendo su error y la vergüenza causada por conducta tan ominosa; las palabras del atrida son reveladoras: “no fui yo la causa de aquella acción, sino Zeus, y mi destino y la Erinia que anda en la oscuridad: ellos los envía fueron los que en la asamblea pusieron en mi entendimiento fiera *até* el día que arbitrariamente arrebaté a Aquiles su premio. ¿Qué podía hacer yo? La divinidad siempre prevalece”.



EL POETA CIEGO – AUGUSTE LELOIR / MUSEO DE LOUVRE, PARÍS

Dodds, en líneas generales, resume el caso así: “Lectores modernos demasiado apresurados han despachado en ocasiones estas palabras de Agamenón interpretándolas como una débil excusa o evasión de responsabilidad. No así, que yo sepa, para los que leen cuidadosamente. Evasión de responsabilidad en el sentido jurídico, no lo son ciertamente esas palabras; porque al fin de su discurso Agamenón ofrece una compensación fundándose precisamente en eso: ‘Pero puesto que me cegó la *até* (error, ceguera del entendimiento, desgracia) y Zeus me arrebató el juicio, quiero hacer las paces y dar abundante compensación’. Si hubiera obrado en virtud de su propia volición, no podría reconocer tan fácilmente que no tenía razón; dadas las circunstancias, está dispuesto a pagar por sus actos. Desde el punto de vista jurídico, su posición sería la misma en uno y otro caso; porque la antigua justicia griega no se cuidaba para nada de la intención; era el acto lo que importaba. Tampoco está inventando hipócritamente una coartada moral; porque la víctima de su acción adopta respecto a esta el mismo punto de vista. ‘Padre Zeus, grandes son en verdad las *atai* que das a los hombres. De otro modo, el hijo de Atreo jamás se habría empeñado en excitar el *thymós* (pasión, ira, venganza) en mi pecho, ni se habría llevado tercamente a la muchacha contra mi voluntad’. Podría pensarse que Aquiles está volutiendo aquí cortésmente una ficción a fin de cubrirle al Rey las apariencias. Pero no...”.

Con estas notas en la memoria, veamos cuanto ocurre entre Antíloco y Menelao durante la carrera de carros, y constituye, al menos así lo entiendo, una *reprise*, menos significativa en lo general, pero muy importante para la construcción de la individualidad de un joven en su

proceso de aprender a vivir como ser integral dentro de su sociedad.

La carrera de carros

Aquiles dispone ante los guerreros los premios dedicados a los vencedores de la carrera y convoca a los competidores. Previamente ha elegido el tramo a recorrer, inspeccionado sus dificultades y situado a Fénix en un altozano como juez de la contienda.

Como ya nos tiene acostumbrados Homero, todos los premios son relevantes e, incluso, pudieran intercambiarse, pues no valen por lo que son sino por lo que representan o la historia que los precede. Por tanto, los aurigas no desean la victoria por el valor material de los objetos sino por su significado; por honor y fama.

Alentados por esto, acuden quienes se consideran los mejores: Eumelo, que descollaba en el arte de guiar el carro; el fuerte y hábil Diomedes Tidida; el rubio Menelao; luego Antíloco, hijo ilustre del magnánimo Néstor; y Meriones, que “fue el quinto en aparejar los caballos de hermoso pelo”.

El prudente Néstor aconseja a su hijo sobre cómo debe conducir su carro, guiando los caballos con coraje, pericia y cuidado, pero sin dejarse llevar por un irracional deseo de mostrar sagacidad y bravura; de esta manera, acaso los dioses le permitirán obtener el premio merecido, porque hay aurigas y caballos más expertos y veloces. Dice Néstor:

“(…) piensa en emplear toda clase de habilidades para que los premios no se te escapen. La meta de ahora es muy fácil de conocer. Un tronco seco de encina o de pino (...) sobresale un codo de la tierra; encuéntranse a uno y otro lado del mismo, cuando el camino acaba, sendas piedras blancas; y luego el terreno es llano

por todas partes y propio para las carreras de carros (allí) den la vuelta casi tocándola carro y caballos; (...) pero guárdate de chocar con la piedra: no sea que hieras a los corceles, rompas el carro y causes el regocijo de los demás y la confusión de ti mismo. Procura, oh querido, ser cauto y prudente”.

Comienza la carrera bajo la guía de los dos más preciados aurigas: Diomedes y Eumelo, a quienes propician y perjudican Atenea y Apolo. Así, cuando el dios hace caer el fuele de las manos de Diomedes y percatarse Atenea, ella rompe los ejes del carro de Eumelo, al tiempo que restituye el látigo a su protegido. Comienza entonces el reto particular entre Menelao y Antíloco. Menelao corre delante, pero amaina la velocidad cuando se acerca al peligroso estrecho referido por Néstor; sin embargo, Antíloco lo adelanta imprudentemente y lo cerca estando a punto de que ambos carros salten por los aires. Un Menelao iracundo por el riesgo inútil al que la temeridad de Antíloco los expone, lo increpa así: “¡Antíloco! De temerario modo guías el carro. Detén los corceles; que ahora el camino es angosto, y en seguida, cuando sea más ancho, podrás ganarme la delantera. No sea que choquen los carros y seas causa de que recibamos daño”. Pero Antíloco, ciego ante la posibilidad del triunfo, hace caso omiso de la advertencia y llega a la meta unos segundos antes que Menelao, pero luego de Diomedes, siempre favorecido por Atenea. Ha obtenido un honroso segundo lugar compitiendo contra héroes mayores y de amplia fama y méritos. Bien merece alegrarse. En cuarto lugar, se presenta Meriones y por último Eumelo, arrastrando él mismo su carro y caballos.

(Continúa en la página 2)

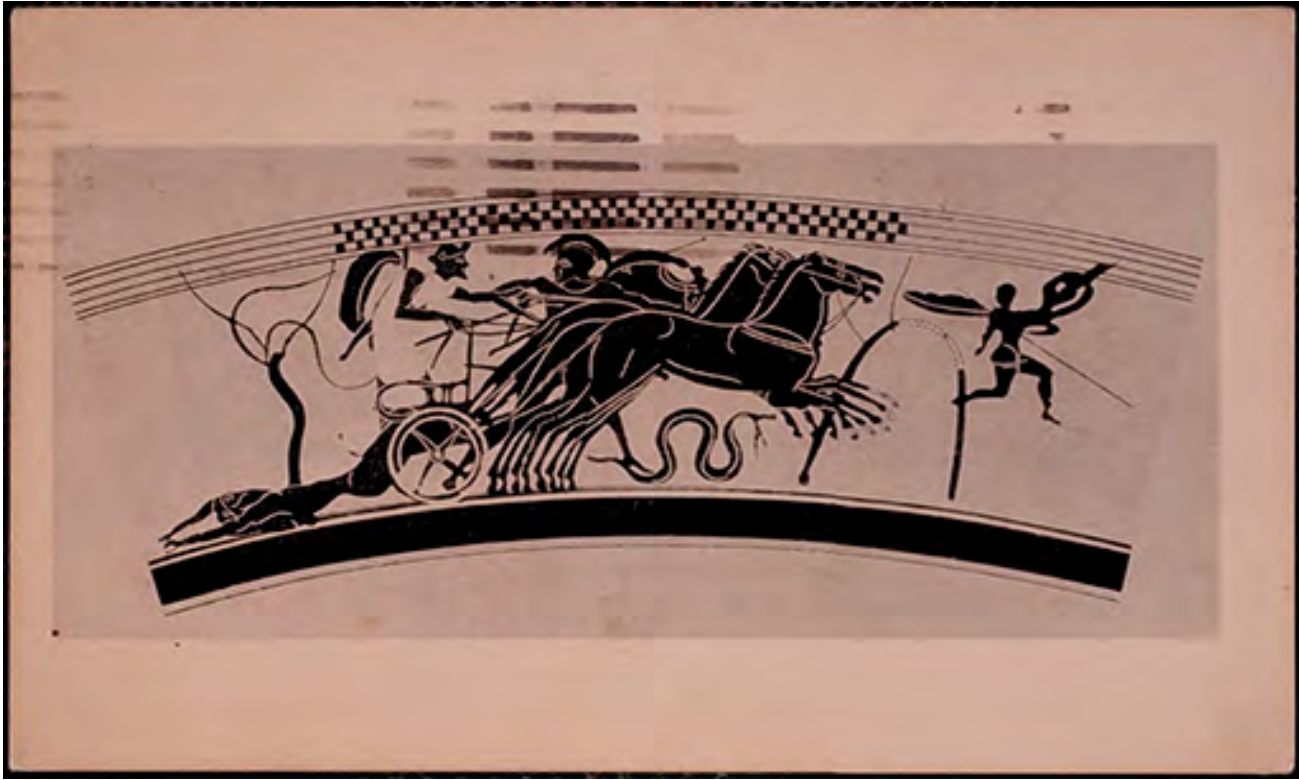
DOSSIER >> COMENTARIOS A LA ILÍADA

Aquiles, Príamo y la posibilidad del humanismo: el triunfo de la compasión

"Este gesto tardío, estremecedor, cristaliza uno de los pasajes más conmovedores de la poesía occidental: el encuentro entre Aquiles y Príamo en el canto XXIV de la *Ilíada*. Ya el retórico Quintiliano se preguntaba sobre qué epílogo pudo nunca compararse al encuentro de los dos reyes enemigos al final de la *Ilíada*"

FERENC VASS

Liminar
En el soturno silencio de una noche de guerra, un anciano rey atraviesa el campamento enemigo, solo, sin armas, sin séquito visible. Príamo ha venido a ver a Aquiles. No para pedir tregua, no para recobrar glorias; viene a suplicar por lo que es sagrado: el cuerpo de su hijo Héctor. Este gesto tardío, estremecedor, cristaliza uno de los pasajes más conmovedores de la poesía occidental: el encuentro entre Aquiles y Príamo en el canto XXIV de la *Ilíada*. Ya el retórico Quintiliano se preguntaba sobre qué epílogo pudo nunca compararse al encuentro de los dos reyes enemigos al final de la *Ilíada*; más recientemente, estudiosos como el conocido helenista Albin Lesky no dudaron en afirmar



AQUILES ARRASTRA EL CUERPO DE HÉCTOR, LEKYTHOS ATENIENSE – SIGLO VI A. C / ARCHIVO

con acierto que este célebre encuentro marca además el inicio de la senda del humanismo occidental. En ese abrazo entre dolor humano, memoria filial y la colisión de los destinos heroicos, se revela algo más que la tragedia: la posibilidad de una empatía profunda que, cuando acontece, transforma al héroe y al lector por igual. El diseño poético de la escena es estremecedor e impactante. Príamo entra al campamento aqueo sin que Aquiles y los suyos lo vean aún; se detiene frente a él, abraza sus rodillas, y se atreve a hacer lo que ningún humano había hecho hasta ahora: besa las manos del matador de su hijo. Un gesto de humillación absoluta, pero también de tremenda dignidad. Nada protege al viejo rey, ningún código ni pacto previo; solo su noble y anciana figura, en actitud de suplicante, y sus palabras, han de servir de defensa ante el más temible de los héroes aqueos. Y justamente Príamo, corona su angustiada

súplica con estas palabras, detonantes de la acción: “¡Acuérdate de tu padre, Aquiles, semejante a los dioses, que tiene mi edad y está en el triste umbral de la vejez...!”. García Gual, en su fabuloso libro *Encuentros heroicos. Seis escenas griegas*, en el primer capítulo dedicado precisamente al encuentro entre Aquiles y Príamo, señala que, en este momento crucial de la súplica, el recuerdo filial funciona como palanca emotiva: Aquiles recuerda a su padre Peleo, de edad similar, en la vejez, y con esta evocación se moviliza en el héroe la memoria, la identificación de su misma condición humana. Aquiles se conmueve, no solo ante la audacia magnánima de Príamo, sino ante la memoria paterna, y la compasión le obliga a responder con nobleza. “Su ira –dice el helenista– cede ante un sentimiento superior: la compasión ante el dolor del viejo Príamo, que desarma su feroz ansia de una extrema venganza”. Aquiles cede. No por agotamiento, ni simple

debilidad, sino movido por compasión –por ese sentimiento intenso que García Gual ve como clave para entender lo que Homero nos entrega al final: no solo gloria y muerte, sino también reconocimiento del otro, incluso en la enemistad. Interpreta este momento como un umbral: la épica deja de ser solo la canción de la cólera, para ser también una escena de misericordia, de reflexión sobre lo que somos cuando perdemos lo que más amamos. Este es precisamente el elemento que no solo abre el camino en Homero a lo que será el rasgo característico del género trágico siglos más tarde, sino el punto focal que inicia esa senda del humanismo occidental mencionada por Lesky: la universalidad del sufrimiento humano. Sin ese reconocimiento de la común condición humana ante el dolor y el sufrimiento, sería imposible la compasión y muy difícil el cultivo de cualquier otro sentimiento de empatía entre nosotros.

Empatheosis
A propósito de esta empatía, me gustaría hacer referencia a una lectura que aborda el mismo episodio, pero con un lente contemporáneo, interesado en la ética del entendimiento humano, hecha por la investigadora Eden Riebling (2024) en su texto “Empathy in *Iliad* 24”. Aquí la autora propone un modelo de empatía (ella lo llama *empathoeosis*) que el ser humano alcanza en momentos extraordinarios, cuando se conjugan los siguientes cinco elementos: moralidad, epifanía, proximidad, similitud y solidaridad. La moralidad está presente en el pasaje cuando Príamo apela a normas éticas –las de la piedad, de los ritos funerarios, de la dignidad– no solo de su condición de rey, sino de padre. En su súplica no hay amenazas políticas ni apelaciones al poder, sino al deber más profundo que sostiene la convivencia humana: el reconocimiento del dolor. Aquiles, al recordar a su padre, también se sitúa en ese marco moral. Esta moralidad implícita en el episodio apela sin más a esas normas no escritas y naturales –como la piedad– que debe observar todo ser mortal, y que están sancionadas incluso por los mismos dioses. Esta moralidad basada en la piedad, como afirmaba la helenista francesa Jacqueline de Romilly en su célebre libro *Héctor* (1997), y especialmente la piedad hacia el vencido, es quizás la característica más importante del mejor humanismo griego. Luego tenemos la epifanía; no en el sentido religioso precisamente, sino como revelación: Aquiles ve –no solo como héroe, sino como ser mortal, vulnerable– la vejez, el dolor ajeno, y reconoce que en ese otro que sufre –Príamo– hay algo que también él es. Esa epifanía transforma lo que hasta entonces había sido cólera desbocada en conmiseración: no borra del todo la ira ni el deber, pero la suspende y la pone en tensión.

(Continúa en la página 3)

La carrera de carros: una pequeña iniciación

(Viene de la página 1)

Los premios
El vencedor toma enseguida sus trofeos y se funde entre sus amigos; pero Aquiles, antes de ceder el segundo premio a Antíloco, pregunta a la asamblea de héroes si no sería honorable reconocer a Eumelo con el premio al segundo lugar, pues ha hecho gala de virtud y decoro al cumplir su compromiso de llegar a la meta, aunque sea en último lugar y arrastrando a fuerza viva carro y caballos. La asamblea otorga su beneplácito. Sin embargo, Antíloco se opone, con todo derecho, pues él ha arribado en segundo lugar. El hecho de que un joven se oponga a la voluntad de Aquiles y la asamblea habla muy bien de él, de su respeto por sí mismo y por las normas establecidas y con las cuales todos se comprometieron antes de iniciar la carrera. Se expresa con sensatez y firmeza: “¡Oh Aquiles! Mucho me enfadaré contigo si llevas a cabo lo que dices. Vas a quitarme el premio, atendiendo a que recibieron daño su carro y los veloces corceles y él es esforzado (...). Si le compadece y es grato a tu corazón (entregáelo) un premio aún mejor que este, para que los aqueos te alaben. Pero la yegua no la daré, y pruebe de quitármela quien desee llegar a las manos conmigo”. Podemos entender a Antíloco como un joven noble, valiente aspirante a héroe guerrero, que busca también satisfacer todo cuanto su sociedad espera de él. Tiene, sin duda compromisos con la fama de sus ancestros, con su propio padre, Néstor, quien no pierde ocasión para recordar sus glorias pasadas y lo mucho que a su valor deben los aqueos. Incluso, podemos pensar en él como en

un chico mimado y protegido por los más grandes héroes, los viejos amigos de su padre y los de otras generaciones criadas bajo su influjo y ejemplo de valor y rectitud. Por eso no podrá extrañarnos su necesidad de sobresalir en las competiciones, siempre entrenamientos bélicos. Por supuesto, los juegos, las contiendas diversas van formando el carácter y el cuerpo, igualmente van acopiando datos para alimentar la fama, tan indispensable para cualquier héroe guerrero como para el ciudadano relevante y miembro de la asamblea ciudadana, *donde los hombres reciben gloria*. Sí, Antíloco está buscando su lugar entre los suyos, le es necesario para saberse y apreciarse a sí mismo. Y Homero nos concede la gracia de verlo crecer y mostrarse hombre ante nuestros ojos. Por ello, dice el poeta, “Sonríose el divino Aquiles, el de los pies ligeros, holgándose de que Antíloco se expresara en tales términos, porque era amigo suyo; y en respuesta, díjole estas aladas palabras: ¡Antíloco! Me ordenas que dé a Eumelo otro premio, sacándolo de mi tienda, y así lo haré”. **Climax**
Pero Homero ha hecho que oyentes y lectores sepamos cuanto Aquiles ignora, la trampa temeraria mediante la cual el joven avanzó sobre Menelao. Por eso, muy indignado, el atrida pide el cetro de mando, y transforma la concentración de hombres en verdadera asamblea; antes de revelar el secreto de Antíloco: “(...) levantóse Menelao, afligido en su corazón y muy irritado contra Antíloco. El heraldo le dio el cetro, y ordenó a los argivos que callaran. Y el varón igual a un dios, habló diciendo ¡Antíloco! Tú, que antes eras sensato, ¿qué has hecho? Desluciste

mi habilidad y atropellaste mis corceles, haciendo pasar delante a los tuyos, que son mucho peores. ¡Ea, capitanes y príncipes de los argivos! Juzgadnos imparcialmente a entrambos (pero) si queréis, yo mismo lo decidiré; y creo que ningún dánao me podrá reprender, porque el fallo será justo. Ea, Antíloco, (y) como es costumbre, delante de los caballos y el carro, teniendo en la mano el flexible látigo (...) jura por el que ciñe la tierra, que si detuviste mi carro fue involuntariamente y sin dolo”. Sin duda, Antíloco está en una situación comprometida, un momento culmen que podrá repercutir en toda su vida posterior. Debe elegir entre jurar en falso y conservar la gloria (relativa) del segundo premio y pecar ante los dioses o hacerse responsable por sus actos, lo cual significa un reconocimiento de sí mismo, de su errada conducta y del origen de esta. Elige, tras su anagnórisis, hacerse cargo de su proceder; asumir las consecuencias de sus actos. Con lo cual, crece y se encamina con mejores pasos a la adultez. El poeta recoge la respuesta del *prudente* Antíloco: “Perdóname, oh, rey Menelao, pues soy más joven y tú eres mayor y más valiente. No te son desconocidas las faltas que comete un mozo, porque su pensamiento es rápido y su juicio escaso. Apacigüese, pues, tu corazón: yo mismo te cedo la yegua que he recibido; y si de cuanto tengo me pidieras algo de más valor que este premio, preferiría dártelo en seguida, a perder para siempre tu afecto y ser culpable ante los dioses”. Así habló, y conduciendo la yegua adonde estaba el Atrida, se la puso en la mano. Antíloco asume su propia *até*, su error; que podría haberlo precipitado a la fatalidad destructiva de la *hybris* (orgullo excesivo, soberbia, desmesura).



ÁNFORA PANATHENAIKA, C. 410–400 B.C.E / BRITISH MUSEUM

Desenlace
A Menelao se le alegró el alma. Pero la alegría de Menelao, parece evidente, no proviene ni de recibir el premio ni de ser reconocido como mejor auriga sino por comprobar que en Antíloco habitan valores nitidos y consistentes, indispensables para el buen gobierno; por ello, “(...) como el rocío cae en torno de las espigas cuando las mieses crecen y los campos se erizan; del mismo modo, oh, Menelao, tu espíritu se bañó en gozo. Y respondiéndole, pronunció estas aladas palabras: ¡Antíloco! Aunque estaba irritado, seré yo quien ceda; porque hasta aquí no has sido imprudente ni ligero y ahora la juventud venció a la razón. Abstente en lo sucesivo de suplantar a los que te son superiores (...) accederé, pues, a tus súplicas y te daré la yegua, que es mía, para que estos sepan que mi corazón no fue nunca ni soberbio ni cruel”. Todos han considerado la conducta

errada de Antíloco como un exceso del honorable deseo de sobresalir; la asumen como una imprudencia circunstancial, debida al deseo de gloria instigado por la irracionalidad juvenil. Pero seguramente no sería culpada –ni lo será en el futuro– si la conducta se debiera a un rasgo arraigado del carácter. La anagnórisis (agnición, reconocimiento) de Antíloco, y consecuente metanoia (transformación espiritual), procuran el éxito de la iniciación del joven en la adultez, con el correspondiente reconocimiento de sus iguales como hombre cabal y valiente. El plan de Homero se cumplía; así se desprende de las palabras de Aquiles y Menelao, y la risueña simpatía que el poeta les infunde. Nada queda por decir. El poeta y sus héroes cierran el asunto sin más comentarios ni retorcimientos. Y Aquiles muestra los premios para la competencia de pugilato... ☺

Aquiles, Príamo y la posibilidad del humanismo: el triunfo de la compasión

(Viene de la página 2)

Asimismo, otro elemento que facilita la empatía es la proximidad: física, emocional, identitaria. Príamo se arrodilla, toca las manos del asesino de su hijo. Esa cercanía corporal es símbolo, es rito, es vulnerabilidad compartida. Y la proximidad se encuentra también en la conciencia de la edad, la pérdida, en ese espacio pesado del duelo y del sufrimiento compartido: el padre que teme por el hijo ya muerto, el hijo que recuerda al padre avergonzado también de la vejez, la misma condición mortal. Esa proximidad crea un puente entre los dos.

Tenemos también la similitud entre los dos personajes. Príamo es viejo, tiene la edad de Peleo; pierde a su hijo; Aquiles también ha sufrido la pérdida de Patroclo y sabe que su padre anciano también sufrirá al enterarse de la inminente pérdida de su hijo, pues su muerte ya está determinada por el funesto hado; los roles se espejan: padre/hijo, asesino/enemigo, sufriente. Esa similitud permite que Aquiles sienta lo de Príamo no como una abstracción, sino como algo cercano. Príamo no solo suplica, sino que recuerda a Aquiles su propio padre, haciéndole ver que detrás del guerrero hay un hijo, un ser humano finito. Esa similitud –de padre, de hijo, de mortal– permite que la compasión surja.

Finalmente, lo que Riebling ve como la calidad última de esta *empatía epifánica* es la solidaridad humana, incluso entre adversarios. Compartir la mesa, permitir el duelo, llorar juntos. Son gestos que no borran la enemistad, pero la suspenden, la humanizan. Más allá de la compasión y del reconocimiento, hay un acto de solidaridad: Aquiles accede, aunque sea parcialmente, al sufrimiento del otro, permite que los ritos funerarios ocurran, reconoce al rival como digno de dolor, dignidad y honor. Ese gesto, compartir la comida, detener la matanza, permitir el funeral, simboliza la solidaridad humana, más allá del bando, más allá de la guerra.

Riebling señala además algo muy sugerente: en la *Iliada*, estas epifanías empáticas –estas *empatheosis* como las llama– suelen aparecer poco después de un momento de comida o saciedad, de comer juntos tras el hambre, tras los cuerpos sometidos al desgaste y al dolor. En este canto XXIV, Aquiles sirve personalmente la comida a Príamo, sigue ese patrón ritual que Homero sitúa como puerta hacia la compasión. En este momento tan humano de compartir la comida, tienen la oportunidad además de escrutarse mutuamente. Antes habían llorado juntos. Ahora se miran uno a otro, y ambos admiran la noble figura del contrario. Y curiosamente es el verbo griego *thaumázein*, el que indica “admiración y asombro”, el que se utiliza repetidamente en este pasaje; el mismo verbo que Platón y Aristóteles usan para asegurar que la filosofía nació de la “admiración” o el “asombro” (García Gual).

Identificación múltiple

Otra aproximación igualmente relevante a la hora de analizar este encuentro del canto XXIV es la sugerida por Jonathan L. Ready, en *Immersion, Identification, and the Iliad* (2023). En ella resalta que es importante no solamente lo que sucede entre los personajes dentro del poema, sino cómo los lectores (antiguos y modernos) son llevados a identificarse, a situarse dentro de esa escena, a sentirla como propia. Ready estudia los modos en que los lectores se alinean con personajes, no necesariamente con todos los personajes, sino con aspectos particulares de ellos. En el caso de Aquiles y Príamo, podemos identificarnos con Príamo (el padre que ha perdido un hijo), o con Aquiles (como ser doblegado por la pérdida, por la memoria filial, por la posibilidad de ceder ante lo inmenso). Esa identificación no exige compartir totalmente el carácter heroico, sino reconocer ciertas emocio-

nes universales: dolor, pérdida, compasión. Ocurre lo que él llama una *inmersión* espacial, temporal y emocional: el lector se ve inmerso en la escena, gracias al poder del relato homérico que nos hace ver la tienda de Aquiles, escuchar el reproche de Príamo, sentir el silencio, oír el llanto, presenciar la acción de servir la comida. Ready señala cómo Homero alterna descripciones externas e internas, focalización emocional, y escenas que interrumpen la acción bélica para acercarnos al paisaje interior de los héroes. En el canto XXIV esto ocurre de forma culminante.

En este episodio la tensión entre lo épico y lo humano llega a su clímax. Para Ready la *Iliada* no es solo esplendor guerrero, sino también momentos donde la épica se pliega sobre sí misma, donde los héroes se sienten vulnerables, donde el poema permite al lector reconocer su propia condición mortal. Esa tensión subraya por qué el encuentro final no desdibuja la épica, sino que la enriquece. Homero diseña sus escenas de modo que quien lee “deje de ver simplemente la guerra” y viva la guerra: su brutalidad, su poesía, su horror, su ternura. El lector es arrastrado por la acción, pero también por los espacios íntimos, los silencios, los gestos, las pausas (como en este canto ocurre) que rompen el flujo habitual de la narrativa belicosa. Esta inmersión nos permite, al menos momentáneamente, sentir que estamos junto al padre llorando, o que somos el héroe que recuerda su propio padre. La *Iliada* no empuja al lector hacia un único punto de vista moral, sino que le ofrece perspectivas múltiples, tensionadas: la del heroísmo, la venganza, la compasión, la pérdida, la inevitabilidad del sufrimiento. Esa tensión hace la escena mucho más potente, porque no permite una resolución fácil; es decir, la compasión de Aquiles no es una concesión sencilla, sino trabajada, emergente, cargada de historia.

Ética. Encuentro y paz

Al combinar estas tres lecturas –la de García Gual (clásica, humanista, textual), la de Riebling (ética de la em-

patía) y la de Ready (inmersión cognitiva del lector)– emergen varias conclusiones que parecen especialmente relevantes hoy, en tiempos en los que la polarización, el dolor y la violencia nos obligan a pensar en la compasión, la memoria y la humanidad compartida.

Así, la primera de ellas es la empatía como acto literario y moral. La escena muestra que la poesía épica puede hacer más que celebrar hazañas: puede mostrar la fragilidad humana, el sufrimiento, y abrir espacios para la reconciliación, aunque sea breve. La apelación de Príamo al parentesco humano (el padre que sufre) y la respuesta de Aquiles (el héroe que reconoce en el otro su propio dolor) representan una ética antigua que sigue viva: reconocer al enemigo como otro humano.

Por otro lado, podemos resaltar el lenguaje del rito y de la ceremonia: en la *Iliada* el rito funerario, el cuidado del cadáver, el abrazar las rodillas, la mesa compartida, tienen tanta fuerza como la lanza, el combate, o la valentía heroica. García Gual lo enfatiza, Riebling lo incluye en los rituales que hacen posible la empatía, y Ready lo reconoce como medio para la inmersión: esos rituales permiten al lector entrar en el espacio sagrado del duelo.

Además, como hemos señalado al principio, está el papel central de la memoria filial: recordar al padre, recordar a un hijo, es atravesar la identidad humana con su lado más doloroso. Ese recuerdo moviliza la compasión. Para nosotros, que también venimos de familias rotas, que hemos padecido pérdidas, heridas, ese recuerdo tiene eficacia literaria y emocional enorme.

Por último, podríamos añadir que en todas estas lecturas está enfatizada lo que podríamos llamar la *temporalidad de la paz*: esa tregua que Aquiles concede para que se realicen los funerales de Héctor, aunque breve, ilumina la posibilidad de tregua entre los humanos, aunque sea en medio de la guerra. Lejos de ser un final edulcorado, es un reconocimiento de lo innegable: todos somos mortales, todos sufrimos. Esa pausa

es la que hace memorable el canto XXIV. García Gual lo llama humanismo; Riebling lo llama solidaridad y empatía heroica; Ready lo ve como uno de los momentos que nos permite identificarnos plenamente como lectores.

El gesto de Príamo –arrodillarse, pedir misericordia, cargar consigo su vejez– y la respuesta de Aquiles –llorar, servir, compartir silencio, permitir el duelo– son un itinerario simbólico de lo que podría ser una ética del encuentro. No la ética de la rendición, sino la ética del reconocimiento mutuo: reconocer que todos cargamos alguna herida, que todos fuimos hijos, que todos somos mortales. Que la restauración no requiere una victoria total, sino actos pequeños: una palabra, un gesto respetuoso, una comida compartida, un recuerdo honesto.

El canto XXIV de la *Iliada*, en el diálogo entre Aquiles y Príamo, logra algo extraordinario: conjuga lo épico –la guerra, la muerte, la cólera– con lo íntimo –el dolor de un padre, el recuerdo de otro padre, la compasión. Desde la lectura de García Gual aprendemos que Homero no termina su poema solo con el estruendo de las armas, sino con una escena que humaniza, que reconcilia al héroe con su condición mortal. Con Riebling vemos cómo ese humanismo se articula mediante empatía moral: proximidad, similitud, solidaridad. Y con Ready entendemos cómo somos in-

“otro elemento que facilita la empatía es la proximidad: física, emocional, identitaria. Príamo se arrodilla”

vitados, como lectores, a entrar en esa escena, a reconocer en ella algo propio.

Humanismo es compasión

Ese encuentro no es mera literatura antigua. Es una lección aún vigente: cuando la ira había alcanzado su punto máximo, cuando el dolor parecía insuperable, el héroe se commueve, cede, hace lugar a la dignidad del otro. Esa rendija de luz y de humanismo es la que ha permitido que la *Iliada* siga hablándonos con una actualidad sorprendente. Porque al final, cuando Príamo se atreve a decir: ha de hacerse lo que ningún humano antes se había atrevido: besar la mano del asesino de su hijo; y cuando Aquiles, recordando a su padre, recuerda también su propia fragilidad, nosotros, lectores siglos después, somos convocados también a no olvidar la nuestra.

En este canto presenciamos en definitiva el triunfo de la compasión. “Por encima del odio y la venganza jurada se impone la visión del enemigo como un ser humano, y en la imagen del otro se refleja la imagen de un ser querido” (García Gual). Esta victoria, aunque sea momentánea, del humanismo sobre la crueldad y la destrucción a partir del reconocimiento compartido del dolor, del sufrimiento y de la finitud de la condición humana, es el mayor y más moderno aporte de Homero en el final de su *Iliada*. Pero a nosotros como lectores contemporáneos nos asalta inmediatamente la pregunta: ¿Cómo leer esa compasión propuesta en el poema en tiempos en que a veces la violencia se normaliza, en que el “adversario” es habitualmente demonizado y deshumanizado a través de la burda propaganda patriótica y de la apología de la guerra? Este encuentro heroico nos propone no abandonar la capacidad de ver al otro, de llorar con el otro, de reconocer en su dolor una parte de nuestro propio ser. En estos tiempos en que proliferan los silencios ante la injusticia, en que el otro se vuelve enemigo demasiado pronto, ese canto nos pone en guardia: recordar al padre, al hijo, al dolor compartido, puede ser un acto subversivo, pero sanador. Puede ser principio de reconciliación, incluso si la reconciliación no borra el daño. Y recordarlo, leerlo, compartirlo, quizá sea uno de los actos más humanos que podamos cultivar. ☺



PRIAMO RUEGA A AQUILES EL CUERPO DE HÉCTOR – ALEXANDR IVANOV / GALERÍA TRETYAKOV

“El divino Homero heredó grandes relatos sobre gestas de héroes ilustres que combatían por motivos de lealtad y nobleza. Los héroes homéricos, unidos por casta social y moral, configuran en *Ilíada* un componente simbólico que aspira a la excelencia del guerrero”

ADOLFO J. CALERO ABADÍA

El héroe nace, no se hace. Viene por destino y su patria lo aclama y lo sufre fatalmente, como un cataclismo impredecible. El héroe es un benefactor titánico, cuyas motivaciones primarias pueden resultar inefables incluso para él mismo. El héroe entiende que su poder y misión son superiores, y que su destino, trazado por fuerzas inescrutables, se vincula íntimamente con la soledad. El héroe solo puede ser comprendido por otros héroes y, quizás, por un puñado de dioses; un hombre corriente y un dios menor se turban ante carácter semejante. El héroe tiene en la injusticia su Némesis y en la fama la luz de sus sueños. La gloria que ambiciona debe regarse por los siglos, arrullando la imaginación de niños y adultos apacibles. El héroe no posee actitud heroica: él es, esencialmente, lo heroico. Arrojo y temeridad, valor y exuberancia justiciera. El héroe sufre crisis de identidad. A menudo se pregunta quién es y quién ha de ser. En ocasiones lo tienta el confort de la mediocridad; pero rápido, con el suspiro de un dios, vuelve de pronto en sí y toca con los dedos su espada ceñida.

Al héroe, el amor le está negado. A pares, su vanidad y sentido del deber le imponen soledad de corazón. En ocasiones, se presenta ante él un ser amado que, fulminado por el rayo del destino, es apartado de su glorioso camino. Entonces, el héroe comprende, acepta y espolea el caballo. La paz no es cosa de héroes. En ella, su bazarria se marchita hasta la amargura: se torna sujeto incómodo, presencia amenazante para retóricos, políticos y mercaderes del bienestar. El héroe es acción del principio irreductible y de la causa única. Generoso hasta la ternura con el humilde, se niega a transigir con el poder que contradice o busca negociar sus creencias. El poder del héroe no radica en su fuerza o destreza bélica, sino en su terca determinación, una que no lo hace necio, sino indómito. Gustoso, ofrenda la vida, sobre todo en la juventud: se sabe que la edad proveya le resulta odiosa y, por ello, hará lo necesario para evitarla.

En la otra orilla, nos mira Héctor, el príamida.

En la antigüedad, las pasiones eran más grandes y, ciertamente, las guerras más pequeñas. El divino Homero heredó grandes relatos sobre gestas de héroes ilustres que combatían por motivos de lealtad y nobleza. Los héroes homéricos, unidos por casta social y moral, configuran en *Ilíada* un componente simbólico que aspira a la excelencia del guerrero, ideal sintetizado en la noción de *areté*. Parafraseando a Alfonso Ortega Carmona en su libro *Introducción a Homero, primer poeta de Europa*: Homero logró cantar al héroe que afirmaba su existencia en la guerra. *Areté* es un universo simbólico en sí mismo, pues compendia todas las virtudes que hacían excelente a un noble griego de la Edad del Bronce en determinado ámbito de la existencia, allanándole a su nombre el sendero de una posteridad eternamente ilustre. Homero retrata dicha excelencia en

DOSSIER >> COMENTARIOS A LA ILÍADA

Ilíada: un héroe. Un hombre



FRESCO ROMANO – TETIS A LA ESPERA DE QUE HEFESTO TERMINE EL ESCUDO PARA AQUILES, SU HIJO / MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL DE NÁPOLES

numerosos personajes de *Ilíada*. Todos son ilustres, y aunque pertenecen a la misma clase social, cada uno se erige de colorida y carismática individualidad. En los héroes homéricos no hay vesania ni maldad; en ellos, los motivos se arraigan orgánicamente, asentados en la belleza estética que el poeta imprime al siempre brutal trance de la guerra. Con Homero, los héroes se elevan por sobre la humana sangre, el humano deceso; son canto a la agonística y al filo del bronce, a la belleza del encono y a la negra muerte; poseen grandeza individual, son hermosos de cuerpo y alma, incapaces para la traición y esquivos al deceso accidental. Quizás solo uno, Odiseo, se convierte en verso suelto de tan armónico corpus para fundar un nuevo tipo de héroe, menos tozudo y más astuto, con el cual nos identificamos modernamente. Los otros, en cambio, avanzan con frontal nobleza: Diomedes, Eneas o Áyax Telamonio, icono excelente del antiguo guerrero, con su enorme y poco funcional escudo de siete piezas, sólido e inmovible como los principios de quien lo porta orgullosamente.

Y en medio de aquella *areté*, surge la figura del *superhéroe*: Aquiles, el de los pies ligeros. Joven, famoso, carismático, Aquiles hizo de la guerra y el botín su razón existencial. Eligió una vida breve y famosa, y así se lo manifestó a su madre Tetis en el Canto XVI-II, cuando llega la hora de vengar a su querido Patroclo: “así, si es de tener igual muerte, en la tumba, ya muerto, yaceré; más ahora deseo una fama gloriosa”. No obstante, su atemporalidad no se debe tan solo a sus capacidades bélicas devastadoras, sino también a las lecciones amargas que su celebrada cólera le dejó a él mismo y a la posteridad, translucidas en sus propias palabras del Canto XVIII: “Ojalá la discordia perezca entre dioses y entre hombres y, con ellos, la ira que al

hombre sensato enloquece, pues igual en dulzura a la miel se introduce en el pecho de los hombres y, en ellos, se crece lo mismo que el humo”. Aquiles y sus pasiones conforman poéticamente *Ilíada*, confiriéndole la unidad y la integridad que tanto alabó Aristóteles. Su rencor extremo hacia la mezquindad de Agamenón casi les cuesta la guerra a sus compañeros y, ciertamente, le supone pagar un precio altísimo con la muerte de su querido Patroclo. Esa insaciable sed de venganza lo lleva a cazar y humillar al príncipe Héctor vivo y muerto, aunque, finalmente, su sentido de la justicia valerosa lo conmueve frente a los ojos llorosos del padre Príamo, quien había atravesado el campamento enemigo para implorarle al asesino de su hijo que le entregara el cadáver. Aquiles encarna una versión *hardcore* de la *areté*: para él, la guerra es ciencia, oficio y mandato ético. Sus reglas y límites constituyen las únicas normas aceptables y, fuera de ellas, el mundo, la vida, carecen de sentido. Aquiles representa el héroe *total*: menos arcaico que Áyax y menos taimado que Odiseo, pero tan valiente, sagaz y hasta sensible como ellos; es el guerrero que practica las excelencias del arte bélico con sentido filosófico, y en su enfrentamiento con Agamenón, se expone hasta dónde está dispuesto para preservar la noble verdad que le supone la agonística bélica. Él es el héroe cuya espada gana la guerra y cuya ausencia tiente a la retirada deshonrosa, aserto que el propio rey atrida confirmaría en el Canto XII, al afirmar ante la ausencia del Pélida que, “aún de noche, no es vituperable el huir la desgracia, pues mejor es librarse en la huida que ser aprehendido”. Aquiles encarna el héroe imposible en tiempos de paz, cuando se convertiría en una presencia peligrosamente adolorida, proyección que emana fácilmente de su investidura suprema, descrita en el Canto XIX: “Lleno de ira

contra los troyanos, vestíase el héroe la armadura. Regalo de Hefesto, para él fabricada”. Sin embargo, la cólera de Aquiles tiene un contrapeso moral y psicológico con el cual Homero equilibra estructuralmente el poema: Héctor, príncipe de Troya y de la *sophrosyne*. *Sophrosyne* es una hermosa noción que nos habla del carácter excelente sostenido en la estabilidad psicológica. Quién ejerce la *sophrosyne*, demuestra nobleza frente a propios y extraños, moderación en sus reacciones, prudencia al hablar y templanza ante la amenaza. La *sophrosyne* nos remite a una excelencia de carácter sensiblemente distinta a la *areté*; en ánimo de simplificar, diríamos que Aquiles, colérico y beligerante, encarna la máxima *areté* del guerrero; mientras, en la otra orilla del río Escamandro y del poema, aguarda expectante la *sophrosyne* de Héctor, un guerrero que no ama la guerra, sino que cumple con ella. Héctor tiene familia propia. Amatíamente a su esposa Andrómaca y a su hijo Astianacte, por cuyos destinos padece grande pero controlada ansiedad: sabe que, si los aqueos ganan la guerra, el niño morirá y su mujer será reducida a ignominiosa esclavitud. Este miedo, genuinamente humano, se refleja con patética belleza en el famoso pasaje del Canto VI cuando, de vuelta del campo de batalla, Héctor se reencuentra con mujer e hijo. Allí, con la tragedia palpándose en el aire, los esposos se expresan amor y compasivo dolor; mientras el pequeño llora asustado ante la imagen de su padre con el yelmo calado. Ella le dice: “ten piedad de nosotros y quédate aquí en esta torre; no dejes sin padre a tu hijo y viuda a tu esposa”; y él le responde, entre otras cosas: “mas no tanto me inquieta el futuro fatal de los teucros, ni la vida de Príamo el rey, ni aún la vida de Hécuba,

ni la de mis hermanos que tantos y tan valerosos en el polvo caerán a los golpes de nuestro enemigo, como tú, cuando algún hombre aqueo vestido de bronce te lleve llorosa y de tu libertad se apodere”. Héctor habría dado todo por eternizar ese momento, pues él no quería la gloria de los siglos: él quería a Andrómaca y a Astianacte. Luego, cuando asesina a Patroclo confundiéndolo con Aquiles debido a que aquel portaba sus armas, Héctor debe afrontar la ira vengativa del Pélida. Entonces, ese joven príncipe, padre de familia, orgullo de sus padres y preceptor moral de su hermano disoluto, se ve abocado a la negra muerte. Allí, en el Canto XXII, Héctor piensa, duda. ¿Puedo zafarme de esta? ¿Hay oportunidad de negociar?: “¿Y si ahora, dejando en el suelo mi cóncavo escudo y mi casco potente, apoyando la pica en el muro, al encuentro de Aquiles ilustre saliese al momento y dijera que Helena y sus joyas y cuantas riquezas en sus cóncavas naves a Troya se trajo Paris, que al final este ha sido el motivo de nuestra discordia, les daré a los atridas y a más la mitad de las cosas de la villa daré a los aqueos, después de tomado juramento de que los troyanos no han de ocultar nada; y yo entonces formara dos lotes con todos los bienes que se encuentran guardados en esta ciudad tan hermosa?”. Él quiere vivir, y piensa ansiosamente en aquellos dos que lo aguardan allá, en el palacio de la ciudadela. Héctor sopesa la vida y la muerte mientras hacia él se abalanza un semidios herido y despiadado. El resultado de esto ya lo conocemos: muerte, humillación *post mortem*, dolor inconsolable de unos padres y una esposa. Héctor es el héroe de las circunstancias, o sea, un hombre. Es cuestionado como líder militar por Sarpedón de Licia y Glauco, tiene el coraje de no confiar su suerte a funestos presagios (suya es la hermosa frase del Canto XII: “el agüero mejor es, sin duda, luchar por la patria”), aunque le adversa la crema del Olimpo y, no menos interesante y significativo, es el único en Ilíon que trata con gentil calidez a Helena. Dicho por ella misma tras la noticia de su muerte en el Canto XXIV, donde yace para siempre ese príncipe troyano que no quería morir porque amaba a su familia. El destino de la familia de Héctor no lo relata Homero, sino Arctino de Mileto, en un poema del siglo VIII a. C. titulado *Iliupersis* (“Saqueo de Ilíon”), texto desaparecido y de cuya existencia sabemos solo gracias a fragmentos y comentarios de otros autores. Por otra parte, conocemos el infausto final de Andrómaca y Astianacte mediante la tradición de la materia sobre Troya y las tragedias *Troyanas* y *Andrómaca* de Eurípides. Respecto a Aquiles, ya sabemos: lo mató irónicamente Paris Alejandro, hermano de Héctor y perpetrador del desastre troyano, atravesando con una flecha el talón no ungido del héroe aqueo. Homero tampoco nos relató este suceso (al menos no de forma indiscutible), pues aparece en un poema titulado *Pequeña Ilíada*, también desaparecido y atribuido, entre otros, al propio Homero. Con todo el ímpetu de su *areté* semidivina, Aquiles, al igual que sus compañeros y enemigos de hermosas grebas, terminaron siendo juguetes en manos de un destino cruel, materializado alegóricamente en dioses todopoderosos pero débiles ante pasiones caprichosas; un juego que concluyó cuando la Parca, siempre puntual, hizo acto de presencia para extinguir el fuego de la grandeza heroica con sus dedos huesudos. Entonces, ni vencidos ni vencedores se salvaron: unos perecieron en el saqueo a Ilíon, mientras que los otros, irreverentes ante los sagrados altares troyanos, debieron padecer la ira de los olímpicos transitando fallidos retornos al hogar. Afortunadamente, alguna cuna de la Jonia arrulló a Homero para que, en su misteriosa adultez, nos reavivara por siempre los rescoldos de aquellas flamas antiguas. ☉

DOSSIER >> COMENTARIOS A LA ILÍADA

La “Dolonía”: una interpolación entrañable

“La primera vez que leí la *Ilíada* fue en la canónica traducción española de Luis Segalá y Estalella. Luchaba por comprender los epítetos y los patronímicos; aún no tenía claro que se trataba de una epopeya ancestral, de composición oral, pensada para la recitación y repleta de fórmulas mnemotécnicas; es decir, ignoraba que los rapsodas empleaban toda clase de trucos para ayudar a su memoria”

JUAN PABLO GÓMEZ COVA

Cuando la vida se encendía, en el deseo o en la aflicción, o incluso en la reflexión, los héroes homéricos sabían que un dios les movía.
Roberto Calasso

Dolón pierde la cabeza

El canto X de la *Ilíada* está ocupado al completo por un episodio de lo más singular: una incursión con nocturnidad y alevosía de dos agentes aqueos (Odiseo y Diomedes) que pretenden conocer las intenciones de los troyanos y la distribución de sus campamentos. Al iniciar la misión, se topan con un agente troyano (Dolón), encomendado por los suyos para hacer exactamente lo mismo, pero a la inversa. Odiseo y Diomedes lo emboscan y lo reducen; practican el arte del interrogatorio bajo presión, por medio del chantaje, hasta conseguir la información necesaria para emprender un ataque sorpresa al campamento de los recién llegados tracios (resulta insólito que el poema épico más ancestral de nuestra cultura ya contenga un interrogatorio como este, tan común y vigente en nuestras actuales formas de hacer ficción). Diomedes explica brevemente a Dolón –con vivaz ironía– por qué no tiene más opciones que quitarle la vida para evitar riesgos posteriores. Luego, lo decapita, así, sin más.

La conducta de Dolón lo condena ante la moral heroica por “venderse” con relativa facilidad y traicionar a los suyos; además, es un recurso poético para justificar la despiadada reacción de los verdugos, quienes consiguen, acto seguido, sorprender a los tracios y matar a doce de ellos, incluido su rey Reso. Regresan al campamento argivo con un botín importante: hermosísimos caballos blancos, información y armas. Todo lo ofrendan a la diosa, a quien también dedican el grandioso banquete posterior. Ambos héroes comprenden muy bien la brevedad de la vida y la inmortalidad de la gloria. En estos lances, no se andan con tonterías.

Diomedes ha sido astuto desde el principio. Al ofrecerse como voluntario –ante los suyos– para espiar a los troyanos de noche, solicitó ir acompañado de otro destacado guerrero para la misión (Menelao había dicho antes que, para ello, “había que tener un corazón muy osado”). Por supuesto, no dudó en escoger al favorito de Atenea: el *polýtropos* Odiseo, rico en ardidés y fecundo en recursos. En la ambigüedad nocturna, es Odiseo quien mejor se mueve y más lúcida visión tiene. Sabe combinar sensatez con oportunidad y no rehúye nunca la acción (ni la crueldad) cuando la situación lo amerita. Son tiempos de guerra y es preciso aniquilar al adversario, aunque a veces haya que actuar con poca honorabilidad. Si bien la diosa Atenea es la invocada por Odiseo y la salvaguarda de la misión (incluso, hace acto de presencia), las condiciones y el ambiente del pasaje parecen más propios del dios Hermes. Esta omisión homérica puede responder a muchos motivos. Acaso el episodio esté basado en fuentes orales diferentes, provenientes de lugares y tiempos –quien sabe si anteriores o posteriores al siglo VIII a. C.–, en los que la importancia del culto hermético era menor o, incluso, inexistente. De hecho, en el canto XXIV será Hermes quien propicie la llegada secreta y nocturna de Príamo ante Aquiles. ¿Por qué no escoltó entonces a Diomedes y a Odiseo en el canto X?

La primera lectura

La primera vez que leí la *Ilíada* fue en la canónica traducción española de Luis Segalá y Esta-



ÁNFORA REPRESENTA EL MOMENTO EN QUE DIOMEDES Y ODISEO CAPTURAN A DOLÓN / BRITIHS MUSEUM

lella. Luchaba por comprender los epítetos y los patronímicos; aún no tenía claro que se trataba de una epopeya ancestral, de composición oral, pensada para la recitación y repleta de fórmulas mnemotécnicas; es decir, ignoraba que los rapsodas empleaban toda clase de trucos para ayudar a su memoria. Así podían recitar miles de versos, casi sin esfuerzo. Tampoco sabía que, en realidad, los rapsodas escogían pasajes específicos porque a veces no había suficiente tiempo para recitar entera una epopeya de estas dimensiones. Entre los pasajes más populares destacaban el catálogo de las naves, la muerte de Héctor, los juegos funerarios en honor a Patroclo y el conmovedor encuentro final entre Aquiles y Príamo. La *Ilíada* es episódica, como toda gran epopeya, y quizás por eso mismo, para alguien, fue muy tentadora la idea de adicionar con picardía algún episodio más.

Mi primera lectura del canto X fue ingenua (como lo es siempre toda primera lectura). No noté nada raro en ese pasaje. Me pareció natural que Agamenón sufriera un ataque de insomnio, que Néstor recomendara un espionaje nocturno en el campamento enemigo (y aprovechara para reprender, una vez más, aunque injustamente, a Menelao) y que Diomedes y Odiseo ejecutaran el plan. ¿Por qué iba a dudar de la autenticidad de este episodio en particular y no de otros? Años después, llegó a mí la pasión filológica y se instaló la más fascinante de las obsesiones: la llamada “cuestión homérica”. Entonces, la malicia y la sospecha se incorporaron a las relecturas y empecé a desarrollar, muy poco a poco, mis propias hipótesis que, por irremediable pudor, mantengo en silencio. Me dediqué a leer, de forma desordenada y fragmentaria, a algunos de esos estudiosos sajones (casi siempre germanos y británicos): Wolf, Leaf, Parry, Auerbach, Murray, Jaeger, Lesky, Steiner. Estos me persuadieron: el canto X, conocido desde la Antigüedad como la “Dolonía”, era una interpolación posterior, muy discordante con el resto del conjunto.

El inicio del canto X no es congruente con el cierre del canto anterior. El pasaje no tiene vinculación expresa con el tema del resto de la *Ilíada* y, además, no hay referencias a lo sucedido con Dolón en el resto del poema. Extrañamente, los magníficos caballos obtenidos como botín en esta misión no son mencionados en los juegos funerarios en homenaje a Patroclo. Por si no fuese suficiente, hay elementos filológicos –de lenguaje y tono– con matices diferenciales. En fin, la hipótesis de la interpolación es muy potente. Steiner en particular resiente –por culpa del canto X– la ruptura de la fluidez de alternancias entre tensión y descanso, tan presente en la estructura general y el ritmo del poema completo.

Sin embargo, hablar de una *interpolación posterior* implica que esta epopeya ya había alcanzado una importante homogeneidad temática y una clara unidad estructural. La “Dolonía” sería un cuerpo ajeno, extraño, agregado, intrusivo. La tradición nos ha legado la idea de que, durante el siglo VI, el hábil Pisistrato –famoso tirano ateniense que no tenía un pelo de tonto– había ordenado a un importante grupo de “gramáticos” reunir, organizar y transcribir todo el material oral que conformaban la *Ilíada* y la *Odisea*. Así, se cree, se fijó una primera versión escrita, dos siglos después de la supuesta composición homérica. Unos trescientos años después, Aristarco y otros gramáticos alejandrinos llevaron a cabo un segundo trabajo colaborativo de refinamiento “editorial” final, organizando el material, corrigiendo detalles y distribuyendo el material poético en veinticuatro cantos, correspondientes a las letras del alfabeto griego. Esta última versión es la que llegó hasta nosotros. Pero, ¿en qué momen-

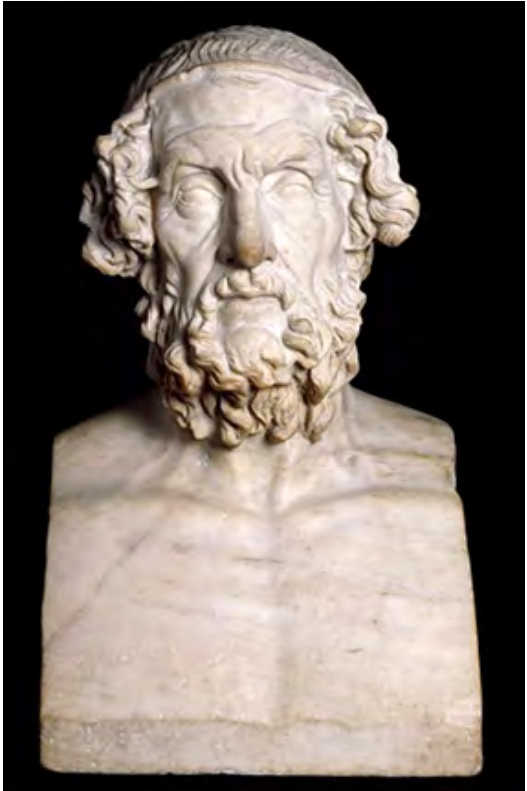
to se filtró la “Dolonía” en el corpus del poema?

La poesía se convierte en escritura

Cuando Pisistrato convocó su reunión de gramáticos y les encargó llevar la *Ilíada* y la *Odisea* a la escritura, quería promulgar la idea de unas versiones definitivas, consagradas y robustas que, a su vez, sirvieran para fortalecer los valores atenienses y el sentido de pertenencia. Desde la Grecia arcaica no había mayor poder pedagógico y fuente de ejemplaridad ética que los poemas homéricos. Pero ese material era inmenso, complejo, disperso, grandioso y desigual. ¿Cómo podrían seleccionarse unos pasajes en detrimento de otros? ¿Quién se tomaría la abusiva atribución de desechar versos provenientes de una tradición oral tan venerable? ¿Cómo se organizaría el poema en una secuencia estructural sólida? ¿Quién tomaría la decisión final? Estas interrogantes son tan relevantes como preguntarse por la existencia de Homero o si la *Ilíada* y la *Odisea* provienen de la misma mente creadora.

Me gusta imaginar que los gramáticos de Pisistrato tuvieron que convocar, a su vez, a un im-

“la *Ilíada* no es (...) el inicio de la tradición poética en Occidente, sino el acabamiento más pulido de toda la tradición oral anterior”



BUSTO DE MÁRMOL DE HOMERO. COPIA ROMANA DEL ORIGINAL HELÉNICO, SIGLO II A. C. / BRITISH MUSUM

portante grupo de rapsodas, conocedores del ciclo troyano y provenientes de muchas regiones de la Hélade. Fue un buen momento para ellos, se les ofreció empleo y retribución durante un tiempo. La primera etapa fue de monstruosa e incesante transcripción. Hubo meses de dictados: decenas de rapsodas cantaban y decenas de escribanos trasladaban los versos a los pergaminos. Después de la compilación masiva en forma de texto (y que incluía muchísimos más pasajes que perdimos para siempre), daba inicio la segunda etapa: recortar y organizar. Cuando los griegos hablaban de “componer”, no se referían propiamente a crear, sino a algo más difícil: pegar y enlazar los fragmentos y los retazos, pero de manera que adquiriesen un sentido unitario, una congruencia estructural y una fluidez narrativa. La *Ilíada* pasó así a una siguiente dimensión: adquirió una existencia más tangible, pero al mismo tiempo más rígida e inamovible. Abandonaba las libertades –y modificaciones– de la transmisión oral y se erigía en objeto sólido. Hubo que ejecutar muchas dolorosas amputaciones (resulta fácil imaginar el insomnio posterior de quienes lo hicieron). Por otra parte, los rapsodas perdieron su poder de recrear, versionar e introducir variantes a su antojo, basados en sus trucos formularios. Llegaba un desafío menos creativo: debían memorizar de manera unívoca todo el poema, tal como había sido fijado.

Por esto, la *Ilíada* no es, como suele decirse, el inicio de la tradición poética en Occidente, sino el acabamiento más pulido de toda la tradición oral anterior. La poesía es una de las actividades más ancestrales y atávicas de la humanidad; antes de la escritura, subsistía como música verbal, creada para deleite del oído. Se transmitía rítmicamente de boca en boca. En algún momento (¿siglo VII o siglo VI a. C.?), se afianzó como texto escrito. Y lo que para nosotros es visto como un prodigio de la humanidad (la escritura), para los griegos de aquellos tiempos fue casi un apocalipsis: poco a poco fueron perdiendo poder de retención. Antes, sus cerebros tenían una capacidad de asimilación y de memoria mucho mayor por una razón muy simple: eran analfabetos.

¿Fue la “Dolonía” una artificiosa incorporación de alguno de estos gramáticos? ¿Simuló, por medio de la escritura, el estilo de la poesía oral y las fórmulas mnemotécnicas para crear el efecto de un fragmento genuino que correspondiese a la época de composición del resto del poema? La “Dolonía” es un gran ejemplo para comprender algo que se nos olvida: muchos de los grandes textos, que hoy veneramos como clásicos y canónicos, en realidad tienen orígenes oscuros, plurales, complejos y heterogéneos. Mucho de lo que ahora consideramos “genuino” y hasta “sagrado”, no lo fue del todo en sus orígenes.

La ausencia de Dolón como presagio

Hay que imaginar a los troyanos esperando en vano el regreso de Dolón y comprendiendo que la misión ha fracasado. Lo han capturado, le han extraído información sensible y lo han ejecutado. Pensándolo bien, el pasaje anticipa no solo la posterior caída de Troya (que hasta ese momento parece impensable), sino la necesidad de artimañas y nocturnidades para que la voluntad de Zeus finalmente se manifieste en su dimensión completa. Aún falta mucho para que Aquiles deponga la cólera, pero el destino va preparando el terreno con discreción y sutileza. Otro acierto de la interpolación es la bella noción de que una guerra tan cruenta, larga y compleja como esta, no puede ganarse sin incursiones así. A Dolón *lo agarró el sereno y de noche todos los gatos son pardos*. Una guerra tiene desiguales niveles y campos de operaciones muy distintos; al final, todos resultan fundamentales para imponerse al enemigo. El valor más luminoso también debe complementarse con estrategias engañosas, disuasorias y hasta viles. Homero sabía que la tensión narrativa se hallaba oculta en sus retenciones; sabía que el oyente (y el posterior lector) necesita ser preparado progresivamente para que los acontecimientos acaben calando y puedan ser mejor asimilados. Siempre tiene presente a su público y el relato responde a esa capacidad de efectismo poético.

Hay algo en la guerra que atrae mucho al ser humano: llevar la vida hasta los límites para extraer la savia emocional hasta que brote y se haga audible en forma de poesía. Los dioses y el destino hacen con nosotros lo que quieren, pero también nos permiten un mínimo margen de maniobra; por ejemplo, nos dejan elegir cómo afrontar cada una de las adversidades que nos reservan. Al final, madurar supone aceptar la derrota vital definitiva: estamos condenados a un paso fugaz por el mundo. Pero esa certeza hace que ironía y ternura acaben confluyendo en el poema y sea difícil separarlas. Por lo demás, Zeus necesita aligerar el peso del mundo y para ello nada más idóneo que una gran guerra, que dará origen a muchas desventuras. Una vez más, estas desventuras inspirarán el material para el canto poético de las generaciones venideras. ☉

“Desterrado y ávido de recuperar el poder, el primer acto político de Agamenón es matar al primer esposo y al hijo recién nacido de Clitemnestra para arreglar un matrimonio con ella, asegurando una alianza con su padre, Tindáreo, rey de Esparta”

RODRIGO MARCANO

El “rey de hombres” o *ánax*, Agamenón, encarna una de las figuras más conflictivas que encontramos en la *Iliada*. Desde que le arrebató la recompensa que le corresponde a Aquiles, causando su cólera y retiro de la batalla, nos vemos forzados a dudar de él y de sus cualidades como líder. La respuesta del atrida con respecto a la aparente ligereza con la que Aquiles lo trata en el momento de mayor frustración no mide las consecuencias. Al apoderarse de la esclava Briseida, Agamenón actúa en contra de los intereses de la expedición a su cargo.

Aunque Homero deja claro que su intención es cantar la gloria de los héroes, debemos fijar la mirada en Agamenón desde una visión política. No hay que ignorar que la primera contradicción en la obra se produce entre el personaje que encarna el máximo ideal heroico versus el que encarna el supremo poder político. Esta pugna nos deja con muchos interrogantes sobre la visión del poder que Homero y la tradición nos han legado tras el perfil de Agamenón.

Los orígenes

La *Iliada* muestra a Agamenón moviéndose en el consejo y entre las tropas portando el cetro de su padre, Atreo. Esta evocación no resulta vana. Aunque el relato homérico deja de lado o precede a muchos de los mitos propios de Agamenón, la tradición los ha ido completando, ofreciendo una imagen que, a pesar de las ambigüedades, deja una clara impronta de lo que es la ambición de poder.

Cuando hablamos de Agamenón, hay aspectos de su mito que suelen mantenerse y otros que varían dentro de la tradición. Por ejemplo, siempre se asume que su madre fue la princesa cretense Aérope, y se suele mencionar a Atreo como su padre. Otras versiones complican el relato cuando dicen que su verdadero padre fue Plístenes, un hijo de Atreo que murió cuando Agamenón y Menelao eran pequeños, permitiendo que Atreo tomara a Aérope por esposa. Lo que sí es incuestionable es que Agamenón nace en una de las familias más violentas, sanguinarias y enfocadas en la conquista del poder de todo el mundo griego.

Padre o abuelo, la avidez de Atreo lo llevará a cometer una serie de crímenes intrafamiliares para hacerse del poder en su ciudad. Pierre Grimal nos habla de cada uno de ellos. Primero, Atreo y su hermano Tiestes se confabulan con su madre Hipodamia para dar muerte a su otro hermano, Crisipo. Más tarde, cuando Tiestes y Atreo se disputan el trono de Micenas, se revela la traición de Aérope a su marido para favorecer a Tiestes. Atreo retiene el poder gracias a la intervención de los dioses y destierra a su hermano para llamarlo de regreso muchos años después, fingiendo una reconciliación, y matar a tres de sus hijos pequeños y dárselos a comer en un banquete. Finalmente, Tiestes consigue vengarse al engendrar un descendiente en su propia hija Pelopia, a la que entrega a Atreo para que la despose, infiltrando en su vientre al futuro vengador dentro del palacio. De esta forma, Tiestes se vio restituído en el poder por Egisto, el hijo nacido de ese incesto.

Mientras Áyax crece bajo la tutela del inflexible Telamón en Salamina y Odiseo hereda el ingenio de su abuelo Autólico (según otras versiones, de su verdadero padre, Sísifo), Agamenón se forma dentro de esta configuración familiar que le daría la inclinación y necesidad de ser, a toda costa, un hombre de Estado.

Desterrado y ávido de recuperar el poder, el primer acto político de Agamenón es matar al primer esposo y al hijo recién nacido de Clitemnestra para arreglar un matrimonio con ella, asegurando una alianza con su padre, Tindáreo, rey de Esparta. Con su apoyo consigue expulsar a Egisto y recuperar la ciudad.

Si bien Grimal reconoce que es posible que Homero haya precedido o decidido obviar estos aspectos de la familia de Agamenón, aceptamos que la tradición griega no los deja a oscuras al darnos la posibilidad de imaginar qué hay detrás del hombre que lidera la expedición para recuperar a Helena, y pone nueve años de fatigoso asedio en juego.

DOSSIER >> COMENTARIOS A LA ILÍADA

Agamenón, hombre de Estado



MÁSCARA DE AGAMENÓN HALLADA EN MICENAS / MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, ATENAS

La falla trágica

Hay más detalles en Agamenón que no dejan claros los mitos y poemas. En la propia *Iliada* es mencionado como rey de Micenas unas veces, de Argos otras. Dos ciudades distintas que fueron importantes en momentos diferentes. Sobre cómo se hizo con el mando por encima de los demás reyes, ni el propio Grimal está seguro. Menciona que pudo haber sido por su “valía personal” o por “efecto de una campaña electoral”. Incluso, un misterio podría determinar el otro. En el contexto de la era micénica, bien se pudiera esperar que el rey de la ciudad más prominente de la Hélade fuera la cabeza de cualquier coalición a la que perteneciera. Así, el rey de Micenas sería el jefe indiscutido.

En todo caso, es para pensar. ¿Qué determina el liderazgo de Agamenón? Consideremos que se trata de una figura capaz de cometer errores estratégicos. Ya hemos mencionado cómo ofende al mejor héroe de los aqueos. Podemos agregar a esto el episodio ocurrido en el segundo canto de la *Iliada*. Justo después de recibir el pernicioso sueño de Zeus, que tiene como propósito enviar a los aqueos al combate sin Aquiles. Agamenón hace algo que confunde: comunica a las tropas el mensaje de abandonar la campaña para poner a prueba su compromiso. Según indica el comentarista Geoffrey Stephen Kirk, este mensaje fallido, que pone en desorden a las tropas, no está ordenado en el sueño que le mandó Zeus, sino que nace *motu proprio* de Agamenón. Estas muestras ponen en cuestionamiento la eficacia con la que se ejerce el mando y hacen patentes las contradicciones del poder político con el ideal heroico. Pareciera que Agamenón es más hábil para obtener el poder que para conservarlo.

Sin embargo, tenemos que ser cautos antes de pensar que las muchas fallas y oscuridades del jefe de los aqueos corresponden a los de una figura cómica, destinada a expresar la pequeñez del ideal político frente al heroico. Si observamos con atención, encontraremos que, en la composición del personaje, están los elementos que le hacen, no sin cierta controversia, el escogido de los dioses para ser el vencedor en la contienda de Troya.

Si hacemos una breve comparación de las decisiones que destruyeron a ambos reyes enemigos, Príamo y Agamenón, tenemos que remontarnos al momento en que el piadoso rey troyano reconoce a su hijo perdido, el adolescente Paris, en unos juegos en su ciudad. En ese momento, desoyendo la profecía y contradiciendo la decisión de expulsarlo del palacio cuando era un recién nacido, Príamo reinserta a su hijo en el núcleo familiar. De manera inversa, Agamenón opta por el sacrificio de Ifigenia, su hija, para no perder estatus cuando están varados en las costas de Áulide. Esta parte del mito está bien representada por Eurípides, pero quizás sea Esquilo, cuya voz es más cercana a Homero en sus ideales, quien nos hable con más claridad de dicho evento en el coro de su *Agamenón*: “Y entonces el caudillo mayor de las naves aqueas, sin hacerle reproches al adivino, cedió a los golpes de la mala suerte, cuando las

tropas sufrían el agobio de no poder hacerse a la mar...” (Esq. vv 185-190).

En este coro, Esquilo repasa la máxima demanda hecha por Artemisa, quien odia la máquina de muerte que representa la empresa de Agamenón y lo retiene. Al mismo tiempo, detalla aquellas cosas que solo pueden dolerle a un burócrata: el consumo excesivo de víveres, la dispersión de dotaciones, la fatiga y el desgaste producidos por la dilación de la partida: “Pero después un remedio más grave para los jefes que la dureza del temporal gritó el adivino apoyándose en Ártemis, hasta el punto de que los atridas con sus cetros golpearon la tierra sin poder contener el llanto” (Esq. vv 200-205).

Es en este punto cuando Agamenón se pronuncia sobre la que será la decisión que sella su destino. La misma que tomaron varias veces su padre Atreo, su tío Tiestes y su abuela Hipodamia, una generación atrás:

“Entonces el mayor de los reyes habló y dijo así: ‘Grave destino lleva consigo el no obedecer, pero grave también si doy muerte a mi hija – la alegría de mi casa– y mancho mis manos de padre con el chorro de sangre al degollar a la doncella junto al altar. ¿Qué alternativa está libre de males? ¿Cómo voy yo a abandonar la escuadra y traicionar con ello a mis aliados? Sí, lícito es desear con intensa vehemencia el sacrificio de la sangre de una doncella para conseguir aquietar los vientos. ¡Qué sea para bien!’” (Esq. 205-215).

Aquí vemos una clara oposición entre los líderes de ambos bandos. Mientras Príamo apuesta por su familia, Agamenón no pondrá nada por encima de su persona pública, optando por el poder a cualquier costo.

Tal vez sea este el pasaje necesario para entender por qué Agamenón ostenta el poder por encima de todos. Se puede decir que pagó el precio, pero a un costo incommensurable. Esta decisión condenará a su familia y a sí mismo, haciendo que su esposa Clitemnestra se decida a traicionarlo y a actuar en contra de los hijos sobrevivientes que tuvo con él.

Agamenón, hombre de Estado

En la *Iliada* podemos distinguir muchos temas y niveles de afirmaciones sin necesidad de que entren en conflicto. Por un lado, vemos cómo la

“
En la propia *Iliada* es mencionado como rey de Micenas unas veces, de Argos otras”

cólera de Aquiles abre paso a su tragedia. Por otro, constatamos cómo Agamenón, con todo su poder, es incapaz de devolver a Aquiles a la razón, antes de que sea demasiado tarde.

No son las promesas de fortuna y poder político las que mueven a Aquiles a la reconciliación. Es un dolor más hondo que el del orgullo herido lo que disuelve su encono hacia Agamenón. Por fin, en el canto XIX se produce el anhelado reencuentro. Es un episodio que requeriría un pausado tratamiento. Sin embargo, basta con anotar que las partes previamente enfrentadas están prontas a reconciliarse y que Odiseo oficia como mediador, haciendo patente ante todo el campamento que la crisis de la cólera ha quedado atrás.

De este acto ritual, que también es un acto político (y público), nos interesa lo que dice Agamenón, cuyo discurso evade toda responsabilidad sobre sus actos. En una asombrosa demostración de demagogia, declara que la confiscación de Briseida ha sido obra de la diosa Até y de los demás dioses, quienes “hicieron padecer a su alma” (Hom. XIX, vv 78 y ss.) para actuar de ese modo. Momentos más tarde, presta juramento ante los dioses:

“Sean testigos Zeus, el más excelso y poderoso de todos los dioses, y luego la Tierra, el Sol y las Erinias que debajo de la tierra castigan a los muertos que fueron perjuros, de que jamás he puesto la mano sobre la joven Briseida para yacer con ella ni para otra cosa alguna; sino que en mi tienda ha permanecido intacta. Y si en algo perjurare, envíenme los dioses muchísimos males que castigan al que, jurando, contra ellos peca” (Hom. XIX, vv 258-266).

Aunque no deberíamos especular sobre lo que pudo o no haber ocurrido en la tienda del atrida con la esclava Briseida, vale recordar otros rasgos del carácter de Agamenón. Sabemos que no era el mejor ejemplo de moderación. En el primer canto reconoce en alta voz que deseaba llevar a su esclava Criseida a casa, donde trabajaría en el telar y ocuparía su lecho. Además, la compara físicamente con su esposa Clitemnestra. También sabemos que, una vez ganada la guerra, hizo lo mismo con Casandra, la hija de Príamo, a quien convirtió en esclava y muere al llegar junto con él a su ciudad.

Sabemos que, a diferencia de Laertes y Anticlea, padres de Odiseo, Agamenón no siente amor ni respeto por Clitemnestra. Por el contrario, parece estar fuertemente inclinado a buscar cualquier felicidad o goce fuera de la unión conyugal. Por estas razones y por el fatídico regreso a su hogar, nos imaginamos que aquí puede haber un guiño para comprender el destino trágico que lo aguarda. De ser así, Agamenón recae en una nueva transgresión. Con el propósito de reconciliarse con Aquiles y continuar la guerra, jura ante los dioses y el ejército no haber tocado a Briseida. Después de todos los crímenes cometidos, el de perjurio, mentir a los dioses, sella su destino.

Homero nunca planteó una lucha entre el bien y el mal, sino una expresión de humanidad. Estos actos, torcidos y amargos, son parte del liderazgo que conduce a los aqueos a la victoria. 🗝

"La *areté* homérica es esencialmente bélica. Así pues, el hombre virtuoso es aquel que más hazañas ha acumulado y, por ende, el que merece recibir el *κλέος* (*kleos*, 'fama'). Cuando Héctor decide enfrentar al Périda, lo hace seguro de que no perecerá 'sin esfuerzo y sin gloria'"

JERÓNIMO ALAYÓN

1. Homero y los orígenes del pensamiento occidental

La *Iliada* suele concitar tanto la fascinación literaria de sus lectores como el entusiasmo por las cuestiones filosóficas que aborda. Si bien no se trata de una obra filosófica, tópicos como el destino, el libre albedrío, la *ἀρετή* (*areté*, “excelencia”), lo trágico, el sufrimiento, la mortalidad, la condición humana y la búsqueda de un sentido existencial perfilan –desde la cosmovisión homérica– una concepción tanto de la propia existencia como del lugar del hombre en el cosmos, cuya influencia ha configurado parte de la identidad del pensamiento filosófico occidental desde Platón y Aristóteles hasta los grandes pensadores contemporáneos.

2. Lógica antinómica de la *Iliada*

La prerrogativa del pensamiento iliádico que más ha impactado la historia de la filosofía occidental es la *lógica antinómica*: una marcada tendencia a organizar categorialmente el mundo en opuestos. En este sentido, el influjo de la *Iliada* cristaliza primeramente en los presocráticos. Bajo la influencia homérica, Heráclito desarrolla la noción de los *opuestos* y su evolución a la *ἐναντιοδρομία* (*enantiodromía*, “tendencia hacia lo opuesto”): “Lo opuesto es concorde y de las cosas discordes surge la más bella armonía”¹. Este fragmento es casi un epitome del encuentro entre Príamo y Aquiles en el canto XXIV.

3. El destino como arquetipo filosófico de Occidente

De las antinomias iliádicas, la que más ha marcado el pensamiento de Occidente es la oposición *destino/libertad*. En la *Iliada*, todos, incluso los dioses, están bajo la regencia de la *μοῖρα* (*moira*, “destino, *fatum*”). Aquiles es la excepción. En el canto IX, el Périda narra que su madre Tetis le ha revelado que puede elegir entre *dos destinos*: la muerte temprana y gloriosa en Troya o la longevidad sin honor en su patria”². Puede, por tanto, ejercer plenamente la *προαίρεσις* (*prohairesis*, “libre albedrío, capacidad de elegir”). En este sentido, Aquiles es un *héroe enantiodrómico*: pasa de decidir retirarse sin honor a asumir la muerte honorable en el combate³.

Héctor, en cambio, tiene un solo destino: morir a manos de Aquiles⁴, destino que ni el propio Zeus consigue cambiar⁵, y la única *prohairesis* posible para él es afrontar con honor su *fatum*. La antinomia *moira/prohairesis* se resuelve en Aquiles y en Héctor de manera divergente, pues el primero la agencia en la *prohairesis exterior*, en tanto que el segundo lo hace en la *interior*.

El impacto de la *prohairesis* homérica en Aristóteles será relevante, pues introduce el término en *Ética a Nicómaco*⁶, pero la *prohairesis interior* de Héctor será liminar en el estoicismo, doctrina que copa la escena filosófica grecolatina desde el siglo III a. C. hasta el siglo III d. C.

Zenón de Citio, padre de esta corriente, hace suya la noción iliádica de la *aceptación virtuosa del destino*: dado que este es inexorable, la libertad consiste en aceptarlo honorablemente. Lo mismo que Héctor, el estoico admite su destino con entereza, ejerciendo la *prohairesis* sobre sus reacciones⁷. Cuando Héctor, enfrentándose a Aquiles, reconoce próxima la muerte, exclama: “¡Ay! Sin duda los dioses ya me llaman a la muerte (...); pero ahora el destino me ha llegado. ¡Que al menos no perezca sin esfuerzo y sin gloria, sino tras una proeza cuya fama llegue a los hombres futuros!”⁸. Cinco siglos después de Zenón, Epicteto (s. II d. C.) rescata explícitamente el término *prohairesis* como una *facultad de la razón* que no puede esclavizarse ni subordinars⁹, y que es esencial para alcanzar la virtud estoica. Esta es la vía por la que la *prohairesis* homérica entra a la cristiandad.

Durante la Edad Media, la *Iliada* fue un texto de élit¹⁰, y se la conoció más por sus adaptaciones latinas. La antinomia *moira/prohairesis* se complica en este período al entrar en relación con la noción de *Divina Providencia*. Esta, según san Agustín, no solo ha creado el cosmos, sino que cuida de él y “lo rige conforme a un plan perfecto” (resonancia de la *moira* iliádica)¹¹, en el que los seres humanos deben cumplir su voluntad, sin que ello signifique necesariamente una anulación de la libertad humana. Para santo Tomás

DOSSIER >> COMENTARIOS A LA ILÍADA

La *Iliada* en clave filosófica



AQUILES DA MUERTE A HÉCTOR / PETER PAUL RUBBENS

de Aquino (lo mismo que para san Agustín), la libertad humana es una propiedad de la voluntad que, fundada en el libre albedrío, capacita para elegir, perfeccionándose en la medida en que se oriente a la verdad y el bien¹¹.

Tanto la patrística (ss. II-VIII) como la escolástica (ss. IX-XIII) consiguieron armonizar la *moira* y la *prohairesis* en la noción de *historia de la salvación*. La centralidad categorial de Jesús de Nazareth, al respecto, resignifica al héroe homérico: la gloria homérica, capitalizada por la fama, ahora deviene en gloria celestial, ganada por hacer la voluntad de Dios en el marco de las virtudes teologales y cardinales.

Con el advenimiento del Renacimiento y la modernidad, la antinomia *moira/prohairesis* se cargó de diversos significados, siempre con mayor o menor resonancia homérica. En 1781, Kant publica en su *Crítica de la razón pura* sus célebres antinomias, de las que la tercera (*espontaneidad/determinismo causal*) aborda el conflicto *moira/prohairesis*. Kant zanja el asunto en una perspectiva moderna muy próxima a la de Héctor: el mundo de la experiencia (exterior) está regido por leyes inexorables, pero en el mundo inteligible (interior) hay la libertad necesaria para realizar el ser moral¹².

El dilema filosófico *moira/prohairesis* ha mantenido una vigencia esencial durante veintiocho siglos, y sigue siendo actual. Spinoza, Descartes, Nietzsche, Poincaré, Bergson, Russell, Sartre, Camus, Laplace, Feigenbaum, Ruelle, Prigogine, Mandelbrot, Haken, Einstein, etc., se han ocupado del determinismo de tantas maneras como se pueda imaginar. La angustia determinista de la *Iliada* parece haber sido resuelta, de momento, por el indeterminismo intrínseco de la física cuántica...

4. La excelencia no es un acto, sino un hábito

La *ἀρετή* (*areté*, “excelencia”) es una virtud principalísima en la *Iliada* y, por extensión, en la filosofía y la cultura de la Grecia Antigua, conforme fue evolucionando. También ha tenido un significativo impacto en la historia del pensamiento occidental.

La *areté* homérica es esencialmente bélica. Así pues, el hombre virtuoso es aquel que más hazañas ha acumulado y, por ende, el que merece recibir el *κλέος* (*kleos*, “fama”). Cuando Héctor decide enfrentar al Périda, lo hace seguro de que no perecerá “sin esfuerzo y sin gloria”¹³. Un rato antes, tras los ruegos de su madre, Héctor ha respondido: “En ese caso, para mí habría sido mucho mejor enfrentarme contra Aquiles y regresar después de matarlo o perecer yo mismo con gloria delante de la ciudad”¹⁴. La *areté* homérica es, no pocas veces, el gatillo que acciona el desenlace trágico.

Aquiles, por su parte, renuncia a la *areté* y se re-

tira a su tienda, encolerizado por el rapto de Bri-seida y los desmanes de Agamenón, cierto, pero lo hace porque se siente “deshonrado”¹⁵. Le ha sido arrebatado su *kleos*, de modo que su *areté* pierde sentido, en cuyo caso no considera justo defender la causa de quien lo ha despojado de su honor. Solo cuando Patroclo muere y el duelo eclipsa su ira, se opera en él la *enantiodromía* y opta por recuperar su *areté* y su *kleos* asumiendo su destino fatal. La ética homérica, como se echará de ver, es bastante básica, anclada a la fuerza física, el coraje, la destreza y el honor.

Aristóteles le da un giro de tuerca a esta concepción homérica en la *Ética a Nicómaco* haciendo devenir la *areté* como virtud heroica en otra ética y racional. En este sentido, deben concitarse tanto las virtudes éticas (valentía, justicia, templanza, prudencia) como las intelectuales (sabiduría, conocimiento). Esta *areté* homérica formidablemente remozada por Aristóteles será la que fungirá de soporte a la *areté* caballeresca del Medievo y a la *areté* prusianista del s. XVIII. Hay, no obstante, reminiscencias muy actuales de aquella primigenia *areté* homérica en, por ejemplo, el *kleos* que los buques de guerra presumen al ostentar el palmarés de batallas ganadas y premios obtenidos. Debe recordarse que los objetos también eran susceptibles de la *areté* homérica.

Tanto en la *areté* aristotélica como en la platónica hay una antinomia de origen iliádico que es esencial al héroe virtuoso, incluso actualmente: la *σωφροσύνη* (*sophrosyne*, “moderación, templanza”), considerada una virtud cardinal, en oposición a la *ὑβρις* (*hybris*, “soberbia, desmesura”). El canto I con que inicia la *Iliada* representa la *hybris* de Agamenón y Aquiles. El primero arrebató al segundo su parte del botín que le corresponde, mientras que el segundo reacciona con soberbia. Valga recordar que la *hybris* es tanto la falta por la cual alguien arrebató a otro su trozo de *moira* como el desafío en las emociones, especialmente el orgullo. En consecuencia, a toda *hybris* corresponde una *némesis*.

Estos rasgos de la *areté* homérica, perfilados éticamente por Platón y Aristóteles, tendrán también notable influencia en el estoicismo, primero, y en el cristianismo, más tarde, configurando la arquitectura nociónal de la teología del pecado y la vida en gracia y virtud.

5. Conclusión: la *Iliada* y el sentido existencial

La *Iliada* es, por antonomasia, el poema del sufrimiento humano. Simonne Weil, en “La *Iliada* o el poema de la fuerza”, medita sobre el poder destructivo de la violencia: “El verdadero héroe, el verdadero tema, el centro de la *Iliada* es la fuerza. La fuerza manejada por los hombres, la fuerza

que somete a los hombres, la fuerza ante la cual la carne de los hombres se crispa (...). Cuando se ejerce hasta el fin, hace del hombre una cosa en el sentido más literal, pues hace de él un cadáver”¹⁶. Ciertamente, la *Iliada* es una vitrina de la violencia humana, pero también concita el sentido existencial en medio de la barbarie.

Se podría decir que el héroe absurdo no es Sísifo, sino Príamo. Cuando Príamo consulta con Hécula la proposición de la mensajera de Zeus, ella admite que él ya ha cruzado al dominio del absurdo: “¿A dónde se te ha ido el juicio que antes te hizo famoso?”¹⁷. Él también reconoce su absurdidad: “He osado hacer lo que ningún mortal hasta ahora”¹⁸, dice ante Aquiles. El absurdo no es inherente al universo, nace de la fuerza que “hace del hombre una cosa”. Príamo no tiene alternativa digna, y asume su responsabilidad ejerciendo su *prohairesis*, incluso a costa de su vida. La libertad de Príamo es hermosa porque es infinitamente interior al invocar la universalidad de la dignidad humana en medio del horror, y en ello radica su propio sentido existencial. ☯

1 Heráclito, *Los fragmentos de Heráclito*, trad. y ed. de Ángel Cappelletti (Caracas: Nuevo tiempo, 1972), 67, § 8.
2 Homero, *Iliada*, trad. y ed. de Emilio Crespo (Madrid: Gredos, 1991), IX, 410-416.
3 *Iliada*, IX, 356-367 y 68-71.
4 *Iliada*, VI, 407-413.
5 *Iliada*, XXII, 168-185.
6 Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 11.ª ed., trad. y ed. de María Araujo y Julián Marías (Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2018), III, 2.
7 Hans von Arnim, *Los estoicos antiguos*, trad. y ed. de Ángel Cappelletti (Madrid: Gredos, 1996), 116.
8 *Iliada*, XXII, 297-305.
9 Epicteto, *Disertaciones por Arriano*, trad. y ed. de Paloma Ortiz (Madrid: Gredos, 1993), 185, X, 1-2.
10 San Agustín, “Del orden”, en *Obras de san Agustín*, 4.ª ed., trad. de Victorino Capánaga, vol. I (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1969), I, 1, 2.
11 Santo Tomás de Aquino, *Cuestiones disputadas sobre la verdad*, trad. de Jesús García et al., vol. I (Pamplona: Ediciones de la Universidad de Navarra, 2016), XXIV, 1-15.
12 Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, trad. de Pedro Ribas (Barcelona: Taurus, 2005), 299 y ss.

13 *Iliada*, XXII, 304.
14 *Iliada*, XXII, 108-110.
15 *Iliada*, I, 171.
16 Simone Weil, “La *Iliada* o el poema de la fuerza”, en *La fuente griega*, trad. de Agustín López et al. (Madrid: Trotta, 2005), 9.
17 *Iliada*, XXIV, 201-202.
18 *Iliada*, XXIV, 478-479 y 505.

PUBLICACIÓN >> LA MÁS RECIENTE NOVELA DE ANA TERESA TORRES

Exilio y reescritura de la historia: una aproximación a *Desterrados*

"La dedicatoria, los agradecimientos, el epígrafe de Luis Cernuda, configuran ya un conjunto de paratextos que van sugiriendo un sentido, una línea de significación que desde el título (*Desterrados*), nos habla de fracturas, de quiebres, de separaciones violentas, algunas inesperadas o abiertamente impuestas"

FLORENCE MONTERO NOUEL

Nuevamente la escritura de Ana Teresa Torres hace un acercamiento a procesos históricos para construir un universo ficcional. Como en algunas de sus narraciones anteriores la escritora recurre a la investigación, al registro historiográfico, para recrear sucesos en el espacio literario, que le brinda la opción de modelar historias alternativas, aproximaciones libres a acontecimientos relevantes. En este sentido, la noción de intrahistoria, que ha servido a algunos críticos para desarrollar estudios sobre su obra, vuelve a ser pertinente.

La novela, que en gran parte apoya su estructura en la representación del éxodo judío, de las migraciones, del exilio que surge de la persecución y la expulsión del lugar propio, abandonado de manera abrupta para alcanzar una posibilidad de supervivencia, plantea no solo la discriminación y el prejuicio racial que llega al crimen, sino también la condena política, justificada por los complejos mecanismos del poder.

La dedicatoria, los agradecimientos, el epígrafe de Luis Cernuda, configuran ya un conjunto de paratextos que van sugiriendo un sentido, una línea de significación que desde el título (*Desterrados*), nos habla de fracturas, de quiebres, de separaciones violentas, algunas inesperadas o abiertamente impuestas. Es relevante la solidez del discurso histórico que acompaña la narración, revelador de una investigación minuciosa y organizada. Pero es justamente en este punto donde consideramos esencial destacar el vínculo que se establece entre los datos históricos, la investigación documental y las nociones sobre teoría literaria que constituyen un sustrato importante en la construcción de lo narrado y que se anuncian con claridad en la cita extraída de la entrevista a Almudena Grandes:

“La historia respeta la verdad. La ficción histórica la verosimilitud. Un historiador tiene que contar la verdad, aunque parezca mentira. Un novelista construye un relato que tiene que parecer verdad y es mentira”. Del mismo modo, el epígrafe de Walter Benjamin, que introduce el Capítulo I, es clave para leer esa intención de “armar” el pasado, de reconstruirlo desde la libertad que brinda el ejercicio de la memoria:

“Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘tal como verdaderamente fue’. Significa apoderarse de un recuerdo tal como este relumbra en un instante de peligro”.

La conciencia de la producción ficcional, de que se están creando entidades, figuras, situaciones ficticias que obedecen a la lógica interna de un espacio imaginario, pero aluden a lo real de manera convincente, manteniendo su apariencia de verdad, subyace en varias novelas de Ana Teresa Torres y, en algunos casos, se hace evidente, como ocurre, sobre todo, en *Doña Inés contra el olvido* (1992) y *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* (1999), textos en los que la reflexión sobre la construcción de universos ficcionales se revela como uno de los asuntos centrales de la historia narrativa.

El nexo entre la prosa de ficción y lo histórico abre la posibilidad de estructurar nuevas vías de comprensión del pasado y su incidencia en el mundo actual. Pero, quizá lo más cautivador de este tipo de novelas sea la libertad de construir una reescritura de la historia, que se muestra como alternativa para descubrir, desde situaciones cotidianas, domésticas, desde la vida íntima y, en ocasiones, aparentemente intrascendente de los personajes, nuevas perspectivas para “leer” ese pasado.

En *Desterrados* entramos en contacto con hechos claves para el desarrollo del siglo XX (la Primera Guerra Mundial, la Revolución rusa de 1917, la Guerra Civil española, la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo). Del mismo modo, el texto muestra, a partir de episodios referidos al ámbito privado, a las vivencias íntimas de los personajes, acontecimientos centrales de la historia venezolana de los siglos XX y XXI, hasta llegar a 2025. En este sentido vale la pena señalar que el diseño de la urbe caraqueña, de su ambiente; las costumbres que la han caracterizado en distintas épocas; la significativa presencia de inmigrantes en ella, constituyen parte de esa escritura de Torres que busca trazar un perfil de la ciudad revelador



ANA TERESA TORRES / ©DAVID RABANALES

de sus contradicciones, del sueño modernizador –que largo tiempo marcó sus expectativas de “progreso”– y de la decadencia que hoy la atraviesa.

El lenguaje de la novela es eficaz para integrar en su construcción narrativa el acontecer del espacio público, los cambios sociopolíticos que desestabilizaron territorios enteros y convulsionaron a la población hasta penetrar en su más profunda intimidad. Porque el drama del exilio, las rupturas que implica, trascienden en el texto los conflictos bélicos internacionales, la persecución política y el crimen de odio, para penetrar en la incidencia que todo esto tiene en la estructura del “yo”, en la identidad

individual, en la subjetividad de los personajes, en la fundación de sus relaciones interpersonales, en su mundo afectivo. De allí que destaquemos la importancia de tener en cuenta el título, porque *Desterrados* nos lleva de manera inmediata no solo al desalojo, a la huida desesperada, sino también al sentirse arrancado y lanzado desde el lugar de las raíces hacia el vacío, hacia la incertidumbre y, en ocasiones, hacia la muerte. La pérdida del territorio no solamente se refiere a lo geográfico, sino al espacio del origen, donde ha ocurrido la fundación de la vida.

(Continúa en la página 9)

Ana Teresa Torres en la poética de la transterración

"En *Desterrados* hay una reflexión sobre la dificultad de regresar al pasado y el peso de las pérdidas personales y familiares. A través de relatos cruzados, la autora muestra el destierro –y el exilio o ambos– como una experiencia tanto física como psíquica, cuyas cicatrices buscan fondo en la melancolía, los silencios y una insistencia en preservar la memoria"

JACQUELINE GOLDBERG

El 15 de abril de este 2025, recibí un mensaje de WhatsApp de Blanca Elena Pantin. En nombre de su editorial y de Ana Teresa Torres, me invitaban a presentar *Desterrados*.

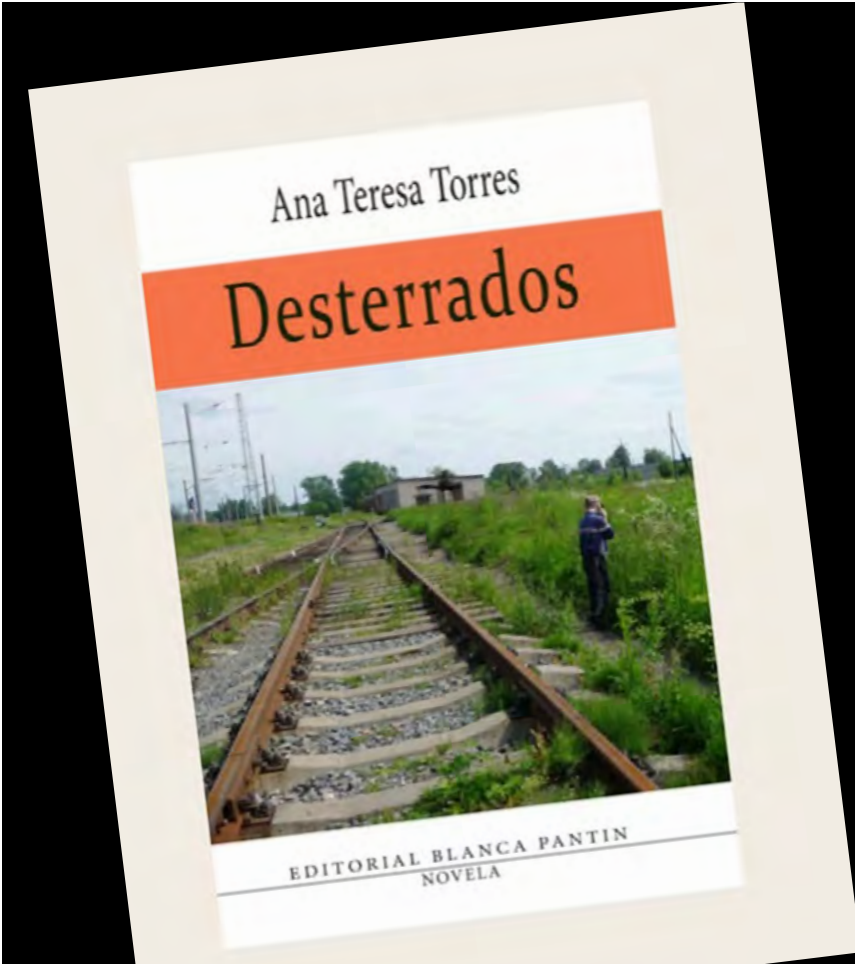
Aquel mediodía de martes de Semana Santa, salté de alegría como si me hubiera ganado un premio y respondí de inmediato que, por supuesto que sí, que qué emoción y qué honor. No sabía en qué lío me estaba metiendo.

Acepté de inmediato porque me mataba la curiosidad tener en mi pantalla una nueva novela de Ana Teresa Torres, a quien he admirado desde siempre. Un manuscrito recién horneado, aún en proceso de corrección; un privilegio con delicioso carácter de secreto. Pero también una responsabilidad y un susto tan punzante que debí decirme: Calmate mijita, faltan cinco meses y quién sabe cuántos ceros al dólar, eso queda en un futuro

lejanísimo en un país donde no sabes qué pasará esta misma noche.

Pero el futuro llegó y aquí estamos. Miércoles 24 de septiembre.

Comencé a leer *Desterrados* preguntándome por qué carajo me habían escogido a mí y por qué acepté, habiendo tantos académicos, narradores y gente seria que no tartamudea. ¿Será porque uno de los personajes se llama Luba, como mi abuela materna? ¿Será porque se habla del mismo exilio y desarraigo que experimentaron mis cuatro abuelos polacos? ¿Será porque en 1939 unos personajes de la novela se hacen en París las mismas preguntas que debieron hacerse allí mis abuelos sobre si huir, quedarse y cómo hacerlo? Por supuesto, los personajes de la novela fueron más visionarios que mis abuelos, y dejaron la guerra atrás para ir a Argentina. Me preguntaba si la elección, que todavía me tiene nerviosa, sería porque la psicoanalista que es Ana Teresa Torres ha visto en mis ojos que



no hay un solo día de mi vida en el que no me batukee la diatriba sobre si irme o quedarme, si hago bien en quedarme, si acaso tiene sentido este quedarme yéndome, este irme a diario desde la quedadera y la escritura. La señora realidad –como suele nombrarla Lili, uno de los personajes– es que la migración forzada es un lugar común que mi familia no sacó de un sombrero ni se inventó en este país maltrecho de la última década. Y esa es, precisamente, una de las grietas que más me interesan de esta novela: la constatación de que la migración es el oficio más antiguo del mundo, y no aquel otro.

Una vez que mi ego se aquietó y pu-

de plantarme frente a la novela, subí a otra montaña rusa. Y digo, literalmente, una montaña rusa. La cantidad de personajes me resultó, en un principio, abrumadora, igual que me ocurrió cuando leía a Tolstói o Dostoiévski y *Cien años de soledad*. Soñé con una última página con un árbol genealógico. Debí decirme de nuevo: Calmate mijita, ya irán calzando los ramajes, la escritora te recordará quién es quién y sus relaciones. Y, efectivamente, así fue.

En *Desterrados* hay una reflexión sobre la dificultad de regresar al pasado y el peso de las pérdidas personales y familiares. A través de relatos cruzados, la autora muestra el destie-

rrero –y el exilio o ambos– como una experiencia tanto física como psíquica, cuyas cicatrices buscan fondo en la melancolía, los silencios y una insistencia en preservar la memoria. El viaje es el asidero de la introspección y la reconstrucción de identidades. Los personajes destejen sus vínculos mientras buscan comprender las consecuencias emocionales de acontecimientos de los siglos XX y XXI.

A mí, más que seguir hablándoles, me interesa que Ana Teresa Torres nos cuente cómo tejíó este libro de trama tan compleja, con personajes que atraviesan varias generaciones y husos horarios. Hay, al menos, treinta personajes con nombre propio y un papel relevante.

Me encantaría saber sobre la investigación que emprendió. Me gustaría saber sobre sus anotaciones para no perder el hilo o, mejor dicho, los muchos hilos que aquí se bifurcan.

Haciendo un juego que hoy permiten las versiones digitales de los libros –y recordando cuánto gustaba eso a Julio Miranda–, busco palabras, las contabilizo: *migración* se menciona una sola vez, *diáspora* también una sola, *exilio* dieciocho veces, *inmigración* dos, *emigrado* diez, *emigrante* siete, *exiliado* catorce.

Destierro aparece tres veces, una de ellas en el rotundo epígrafe de Luis Cernuda que abre el libro:

*Ellos, los vencedores
Caínes sempiternos,
De todo me arrancaron.
Me dejan el destierro.*

El vocablo *desterrado* aparece cuatro veces: en el título, en los créditos, en una línea sobre una salida de Polonia y en el siguiente párrafo, que creo la conexión entre la historia universal y nuestros recientes acontecimientos:

(Continúa en la página 9)

HOMENAJE >> MARÍA LUISA OCAMPO, MÉXICO, (1899-1974)

María Luisa Ocampo:

la arquitecta silenciosa de la modernidad literaria mexicana

"Su aporte al canon no solo reside en la solidez de su obra, sino en su capacidad para insertar preocupaciones modernas en formas tradicionales, adaptándose a diversos formatos con una solvencia técnica admirable. El desafío de la crítica actual, al revisitar su legado, es devolver a Ocampo al lugar que le corresponde"

LUIS FERNANDO CASTILLO HERRERA



MARÍA LUISA OCAMPO HEREDIA / INBAL, MÉXICO

En el crisol efervescente de la literatura mexicana del siglo XX, donde los ecos de la Revolución aún resonaban junto a los aires de la vanguardia, emerge la figura de María Luisa Ocampo (1899-1974). Su nombre, aunque fundamental para los estudiosos del teatro y la prosa de la primera mitad del siglo, a menudo ha quedado injustamente eclipsado por las figuras masculinas que dominaron el relato cultural posrevolucionario. Ocampo fue más que una escritora; fue una polímata de la palabra, una dramaturga, narradora de pulso fino, guionista y promotora cultural que actuó como una bisagra vital entre el romanticismo tardío y el realismo psicológico que definiría las décadas siguientes.

Su aporte al canon no solo reside en la solidez de su obra, sino en su capacidad para insertar preocupaciones modernas en formas tradicionales, adaptándose a diversos formatos con una solvencia técnica admirable. El desafío de la crítica actual, al revisitar su legado, es devolver a Ocampo al lugar que le corresponde: el de una fundadora estética que abordó el trauma social y la complejidad psíquica con una lucidez adelantada a su tiempo.

Para comprender la trascendencia de María Luisa Ocampo, es esencial situarla en el México posterior a 1920. El país se debatía entre la búsqueda de una identidad nacional

posrevolucionaria y la fascinación por las tendencias artísticas europeas. Los círculos intelectuales estaban dominados por figuras como los *Contemporáneos*, pero Ocampo, con una formación rigurosa y un intelecto agudo, logró labrarse un espacio propio.

Su activismo cultural se manifestaba en la colaboración con revistas y en su participación en iniciativas que buscaban democratizar el arte. En una época donde la expresión pública y profesional de la mujer aún enfrentaba barreras estructurales, Ocampo utilizó la literatura, y especialmente el teatro, como una trinchera para la reflexión. Su estilo, lejos de la estridencia política directa, se centró en la microsociedad familiar y las instituciones como reflejos de las grandes crisis nacionales, demostrando que la modernidad no solo se gestaba en los murales, sino en la sutil indagación de la conciencia individual.

El valor académico más palpable de Ocampo reside en su labor como dramaturga. Fue una de las figuras clave en la profesionalización del teatro mexicano, un género que luchaba por liberarse del melodrama decimonónico. Sus obras exhiben una técnica depurada y una predilección por el conflicto psicológico y la tensión dramática que se desarrolla en espacios cerrados y simbólicos.

Ocampo fue una pionera en el tea-

tro para niños. En lugar de ofrecer piezas didácticas y simplistas, ella concibió el teatro infantil como un espacio de formación estética y emocional. Su trabajo en la fundación del Teatro para Niños del Palacio de Bellas Artes fue crucial, elevando el estándar del género y demostrando que la infancia merecía una dramaturgia de calidad, capaz de estimular la imaginación sin caer en la condescendencia.

En su teatro para adultos, como en la aclamada *El Portal* (1930) o *La casa en la tierra* (1942), la autora abordó sin tapujos las relaciones de poder, la hipocresía social y las dinámicas de género. Sus personajes femeninos, a menudo atrapados entre el deber social y el deseo individual, son retratados con una profundidad que contrasta con los arquetipos de la época. Ocampo utilizó la estructura dramática para diseccionar la moralidad burguesa, haciendo que el espectador se enfrentara a las grietas de la fachada social. Este uso del escenario como laboratorio psicológico es un gesto de plena modernidad teatral.

Si bien su obra teatral es canónica, su incursión en la prosa revela su versatilidad y agudeza intelectual. Sus novelas y colecciones de cuentos están imbuidas de un realismo psicológico que la conecta con las tendencias narrativas europeas. Ocam-

po no se interesó tanto en la acción épica (que era la moda posrevolucionaria) como en el *por qué* de las acciones humanas.

En cuentos como los recogidos en *El libro de las catástrofes* (1941), la autora se sumerge en la fragilidad de la mente humana ante la adversidad. Sus narraciones son a menudo oscuras, melancólicas, y exhiben una maestría en la creación de atmósferas opresivas. A través de la introspección de sus personajes, Ocampo realiza una crítica oblicua pero incisiva a las secuelas emocionales de la convulsión social y la pervivencia de estructuras patriarcales. Ella fue una de las primeras en mostrar cómo el cambio político no implicaba automáticamente la liberación personal, especialmente para las mujeres.

Otro aspecto fundamental de su legado, fue su papel como traductora cultural. María Luisa Ocampo entendió el poder de los nuevos medios de comunicación. Fue una figura activa en la radio y el cine mexicano, adaptando obras literarias y escribiendo guiones. Esta incursión en la cultura de masas no debe verse como un desvío, sino como una extensión de su vocación pedagógica y narrativa. Su dominio del guion demuestra una comprensión profunda de cómo el relato se traduce y se consume a través de diferentes plataformas, una lección que resuena con la multiplataforma que apreciamos en la actualidad.

Su participación en los diferentes foros intelectuales la estableció como una figura respetada en el debate cultural de su tiempo. Ocampo no era una escritora solitaria; era un *no-do* en la red intelectual, conectando la tradición con la inminente llegada de la vanguardia.

El eclipse histórico de María Luisa Ocampo es un caso de estudio sobre cómo la historiografía literaria, dominada por criterios de género y formalismos canónicos, puede relegar a figuras cruciales. Su versatilidad hizo que su obra no se ajustara a una única categoría, dificultando su ubicación en los grandes relatos históricos. Sin embargo, al revisitar su obra y su prosa introspectiva, se revela como una de las arquitectas silenciosas de la modernidad literaria mexicana. Su compromiso con la calidad artística, su profundo entendimiento del drama humano y su valentía al abordar temas sociales desde una perspectiva poco habitual la convierten en una figura imprescindible. Rescatar la obra de María Luisa Ocampo no es solo un acto de justicia académica, sino una necesidad para comprender cabalmente la riqueza y complejidad de la literatura hispanoamericana del siglo XX. 🌟

Ana Teresa Torres en la poética de la transterración

(Viene de la página 8)

“Buenos Aires le resultaba una ciudad tan extraña como lo había sido Caracas cuando aterrizó en el aeropuerto de Maiquetía al amanecer del 18 de junio de 1976. Los emigrantes nunca borran la fecha, decía cuando la gente se sorprendía de su memoria. Es un día que queda grabado para siempre, no hay Alzheimer que pueda con eso, añadía, para darle un tono de humor en un país en donde por entonces las palabras emigrante, exiliado, desterrado, no tenían mucho sentido. Ahora sí, ahora cualquiera sabe de qué se trata eso, todo el mundo está al tanto de la diáspora, si las cifras han subido o si es verdad que se han producido retornos, y en cuáles países les ha ido mejor o peor a los transterrados venezolanos”.

Me gusta y me interpela ese término: “transterrados venezolanos”. Es una manera brillante y poética de referirse a los desterrados y de resaltarla frente al uso de exilio. No lo sabía hasta hace poquísimo, pero aparece en el diccionario. Transterrado viene del verbo transterrar, que es “expulsar a alguien de un territorio, generalmente por motivos políticos”. Fue acuñado por el filósofo español exiliado en México, José Gaos, en su discurso “Confesiones de transterrado”. Gaos sostenía que los exiliados españoles no eran simplemente expatriados o desterrados, sino que habían sido “transterrados”. Eso implicaba una profunda transformación tanto para ellos como para el país que los acogía. Y pienso que, en cierto modo, todos los venezolanos –aquí, allá y acullá– somos unos transterrados.

En estos tiempos, resulta inevitable pensar: otra novela venezolana sobre el exilio. Pero, como leerán cuando lean, aquí hay mucho más. Ana Teresa Torres indaga en las migraciones primigenias, esas que obedecen a una urgencia animal de escapar de la persecución y la violencia política. Esa migración universal que se hace oficio en el alma, aunque el costo sea recomenzar mil veces.

Así pues, esta nueva novela de Ana Teresa Torres nos reitera lo que ya decía Violeta Rojo en 2013 sobre *La escribana del viento*: “es una muestra de oficio, investigación, buena narrativa y profundización en la vida, circunstancia y psique de personajes tan novelescos como suelen ser los que vivieron en realidad”.

Creo que, en el futuro, cuando se haga la necesaria depuración del listín de obras venezolanas que han buscado tarima fácil o han hablado lúcida y dolidamente sobre la migración, esta novela de Ana Teresa Torres será la madre de casi todas.

Antes de cerrar, termino de contarles mi humilde experiencia lectora. Luego de superar la montaña rusa, la novela corre por explanadas magistralmente narradas.

Les cuento más. Mi Kindle está fallando y no marca el porcentaje de lectura. Así que, por pura curiosidad –y porque no quería que el libro acabara– me fui a la pantalla principal y constaté con desconuelo que llevaba el 97% de la novela leída y que, como dice la canción, “todo tiene su final, nada dura para siempre”. Habría podido seguir leyendo muchas páginas más, se los aseguro. Y Ana Teresa me confesó hace unas semanas –aunque ella pueda negarlo hoy aquí– que ella misma habría podido continuar escribiendo.

Coda tras la presentación: Ana Teresa Torres no lo negó. Pudo seguir escribiendo cientos de cuartillas más. 🌟

Exilio y reescritura de la historia: una aproximación a *Desterrados*

(Viene de la página 8)

En la novela es significativo observar cómo la mayoría opta por la adaptación al sitio que le abre sus puertas y le ofrece alguna posibilidad de subsistencia, de estabilidad, aun cuando inicialmente esta sea precaria. Otros se oponen con mayor fuerza a la pérdida, la sufren como herida irreparable, como ruptura. Y a alguno se le ocurre ir al rescate de lo que fue e inicia la búsqueda infructuosa del padre desaparecido, símbolo doloroso de la violencia implícita en la diáspora, figura que en el contexto permite la representación de la melancolía del desterrado, esa vaga tristeza que, aunque sosegada, lo asedia con frecuencia, impulsándolo a rescatar y rememorar sus vínculos originales y a impedirle el ejercicio del olvido.

Otro aspecto que me gustaría señalar es la representación del intel-

tual, del escritor, del artista, como personajes activos de la fábula y el hecho de que en esa representación también sea importante la referencialidad histórica. Se nombran figuras que nos son familiares, representativas del arte y la literatura, como Benjamín Péret, Remedios Varo, Breton, Marc Chagall, Marcel Duchamp, Hannah Arendt, Max Ernst, por solo mencionar algunos. La violencia política que genera la censura y la insistente persecución, conduce a la huida, a renunciar a lo propio, a los derechos civiles, a las más mínimas pertenencias personales. Pero quizá lo más aplastante y devastador sea renunciar a las creencias, a expresar el pensamiento, a la posibilidad de crear en libertad, a la propia ideología, situación que viven con angustia estos grupos que buscaban asilo y vías de escape.

Aunque como ya hemos dicho la no-

vela se apoya, básicamente, en el registro de acontecimientos que tienen alta incidencia internacional, trabaja también otros sucesos importantes para revisar el desarrollo político venezolano y para aproximarnos a la instauración de las dictaduras militares de América del Sur que se extienden principalmente en la década del setenta, cuando Venezuela era el destino de muchos refugiados.

Para nosotros, venezolanos de hoy, *Desterrados* abre una interesante posibilidad de lectura que nos permite revisar la situación que ha generado la intensa migración venezolana ocurrida durante este siglo. El devenir de nuestro país también forma parte de los múltiples nexos que se tejen en la novela a partir del tránsito de los desterrados, de sus diversas trayectorias en distintas épocas. Nuestra vida política, las confrontaciones que en ella se generan, nos sitúan en la sociedad

actual, con sus fracturas y desgarramientos. El texto nos impulsa a repensarnos como nación marcada por las separaciones, por la desestabilización surgida de los cambios que la migración implica.

Ana Teresa Torres toma la palabra en este momento para mostrarnos las complejidades del destierro, muchas de sus derivaciones, los desaciertos del hombre, del poder ejercido con abuso y desmedida violencia, el dolor por lo perdido, por lo que sabemos inalcanzable.

Al mismo tiempo nos ofrece un interesante ejercicio escritural, una nueva exploración de la palabra escrita, un renovado regreso a la posibilidad de construir ficciones desde la indagación histórica, teniendo presente que a través de la invención, de la elaboración de narraciones imaginarias, podemos estructurar un agudo conocimiento de lo real. 🌟

NARRATIVA >> COMBUSTIÓN Y OTROS RELATOS

Entrevista a Cristina Raffalli

Cristina Raffalli es periodista, traductora, profesora universitaria y escritora venezolana radicada en Francia. La edición de *Combustión y otros relatos* (Editorial Eclepsidra, Venezuela, 2025), ofrece el prólogo de Antonio López Ortega

NELSON RIVERA

Luego de muchos años ejerciendo el periodismo y la docencia, ha dado el paso hacia la ficción. ¿Qué impulsó su decisión?

Pese a que he sido, sobre todo, lectora de novela y cuento, la escritura de ficción nunca me había tentado y creo que la razón fue que siempre pude escribir con gran libertad creativa desde la no ficción. He tenido la suerte de publicar mis trabajos periodísticos en medios muy inclinados hacia el cuidado de la escritura, y el ejemplo más reciente fue *Prodavinci*. Pero ocurrió que, al mudarme a París, mi primer trabajo fue el de intérprete. Me llamaban, sobre todo, para asistir a personas que se encontraban en la policía en calidad de detenidos, testigos o víctimas. Yo estaba recién llegada y la experiencia me marcó. Por una parte, tenía la posibilidad de conocer, casi desde adentro, la institución policial de un país donde las instituciones son fuertes y estructuradas, aunque tengan sus sombras, como todo. Por otra parte, y esto fue lo más importante, enseguida fui consciente de que estaba presenciando situaciones extraordinarias en la vida de esas personas. No se trataba de grandes crímenes, atentados terroristas o estafas millonarias, pero esas historias cotidianas, que nada tenían a gran escala, dejaban ver circunstancias, carencias, apetencias, vicios, de un enorme contenido humano. En los minutos o las horas que duraba el interrogatorio o la denuncia, un mundo que yo intuía vastísimo se me insinuaba. Pero ese asomo no era suficiente: me iba de la policía sin saber más de ellos, sin haberles hecho, yo, las preguntas, la entrevista. No era mi rol ni me estaba permitido, es impensable hacer algo semejante. Entonces, todo lo que no podía saber de ellos, comencé a imaginarlo. Esa mujer secuestrada por su amante, o esa trabajadora del sexo a quien molieron a golpes en la zona de tolerancia de París, ¿quién era antes, en qué cree, a quién le importa su suerte? ¿Quién la espera, dónde se torció su vida, por qué está aquí...? Solo la ficción me permitía crear un espacio entre ellos y yo, para escucharlos, aunque fuera en voces imaginarias.

Así como existe un código para ejercer el periodismo, ¿se propuso cumplir con algunas directrices en sus relatos?

En periodismo, si a un texto le falta algo, lo más posible es que se trate de información, o de algún vínculo que permita revelar ideas clave. Entonces, uno sale a buscarlo, con todas las dificultades, trampas, riesgos y agudezas que eso implica. Pero el mundo, allá afuera, es tangible. La ficción, en cambio, es un salto al vacío. Nada ni nadie te está ocultando o facilitando datos. No hay instancias a las que puedas acudir, ni verificación posible. Es



CRISTINA RAFFALLI / ©ANDREÍNA FLORES

andar en la oscuridad y darse golpe tras golpe porque de lo que se trata es de crear verdades, no de reportarlas, ni de analizarlas. En la ficción lo que contamos debe sostenerse, probarse a sí mismo dentro de sí mismo todo el tiempo. La palabra “verosimilitud” ni siquiera es suficiente. Por si fuera poco, el cuento como género tiene unas exigencias altísimas, casi tiránicas. Yo sabía que quería escribir relatos, pero me sentía perdida. Entonces, tuve la suerte de integrar el taller literario de Antonio López Ortega, donde pude, gracias a él y a los compañeros, hacer un trabajo de escritura más consciente. El profundo conocimiento que tiene Antonio del proceso creativo, de lo estructural, de la técnica y del género del cuento en específico, me ayudaron a deshacerme de cargas inútiles y apropiarme de otros recursos. La empatía constructiva que circula en nuestro grupo de talleristas es un regalo. Y por si fuera poco, en este proceso hemos descubierto que no solo todos estamos escribiendo mejor, sino que nos hemos convertido en lectores más agudos. Junto a ellos logré salir del mundo narrativo de la crónica y encontrar las soluciones propias de la ficción. De las historias que yo conocí en la policía no quedó prácticamente nada: la ficción las reinventó, las trastocó de punta a punta. Cuando ya comenzaba a sentirme en confianza, me permití meter en los cuentos personajes de mi propia realidad, que nunca, en ningún momento, participaron de las historias relatadas. Lo hice como una afirmación de libertad y también por algo lúdico que la literatura permite. Ahora sé que, aunque siga haciendo periodismo, nunca voy a dejar de escribir ficción.

Una prosa notablemente clara y eficaz que, por momentos ofrece, como dosificadas, frases e imágenes bellamente logradas. ¿Esa combinación de fluidez y brillo es una búsqueda estilística o es el modo “natural” de su prosa?

Es apasionante buscar la palabra justa para decir algo que es, apenas, sensación, abstracción, un anhelo esquivo, una sospecha. Y de pronto tenerlo bien atrapado entre las manos, palparlo porque al fin puedes nombrarlo. En ocasiones, el juego cambia: ya no se trata de encontrar las palabras para lograr una imagen, sino de verla aparecer en el mismo momento en que la escribes. Yo no vivo la escritura con tormento alguno. Si en lo que escribo hay alguna belleza, creo

que viene de ahí: de la euforia secreta que sentimos cuando encontramos la palabra exacta o cuando ella tiene la bondad de venir a nosotros sin que la hayamos invitado.

Su libro está estructurado en dos partes: una, conformada por cuentos que ocurren en París; otra, que se escenifican en Venezuela. En los parisinos la narradora es una intérprete cuyo mundo laboral se concentra en comisarías de policía. Hace su trabajo durante denuncias o interrogatorios, pero hay en ella una fuerza empática, una agudeza en la observación de los hechos, un interés manifiesto en la historia personal de cada inmigrante que no domina la lengua francesa, incluso una resistencia a juzgar a los demás. ¿La intérprete podría ser protagonista de otros cuentos y hasta de una novela?

Sin duda, porque creo que es un narrador o un personaje que no lo ha visto todo, y que sigue existiendo en el asombro y la curiosidad por el otro. Yo sé que volveremos a encontrarnos.

Me simpatiza esa señora porque no juzga, como bien has dicho, y también porque tiene una vida de familia muy rica y armónica, sin que esto le impida hacer contacto con circunstancias duras o sórdidas. Soy una lectora compulsiva de novela negra y de policial, pero no me siento motivada a crear un personaje oscuro o disfuncional. Creo que otra aproximación al drama humano es posible, como creo también que estas historias, que podrían pasar por domésticas, tienen mucho que decirnos del mundo en que vivimos y de los individuos que somos.

Su libro me puso ante una cuestión que, me parece, poco se debate: la indefensión, el miedo que afecta a los inmigrantes cuando no dominan la lengua del país al que han llegado. ¿Podría comentar al respecto?

No hablar el idioma del país donde se vive es una forma de mutilación. Es como montar caballo con un solo brazo, o bailar con medio cuerpo paralizado. Es como si te cortaran la lengua, y no es casual que lengua e idio-

ma sean sinónimos. Algo muy cruel sucede cuando, además de no poder comunicarte, alguien te ha convertido en su víctima. Algunas de estas historias tienen que ver con esta doble vulnerabilidad. Nunca falta quien quiera ser fuerte con el débil.

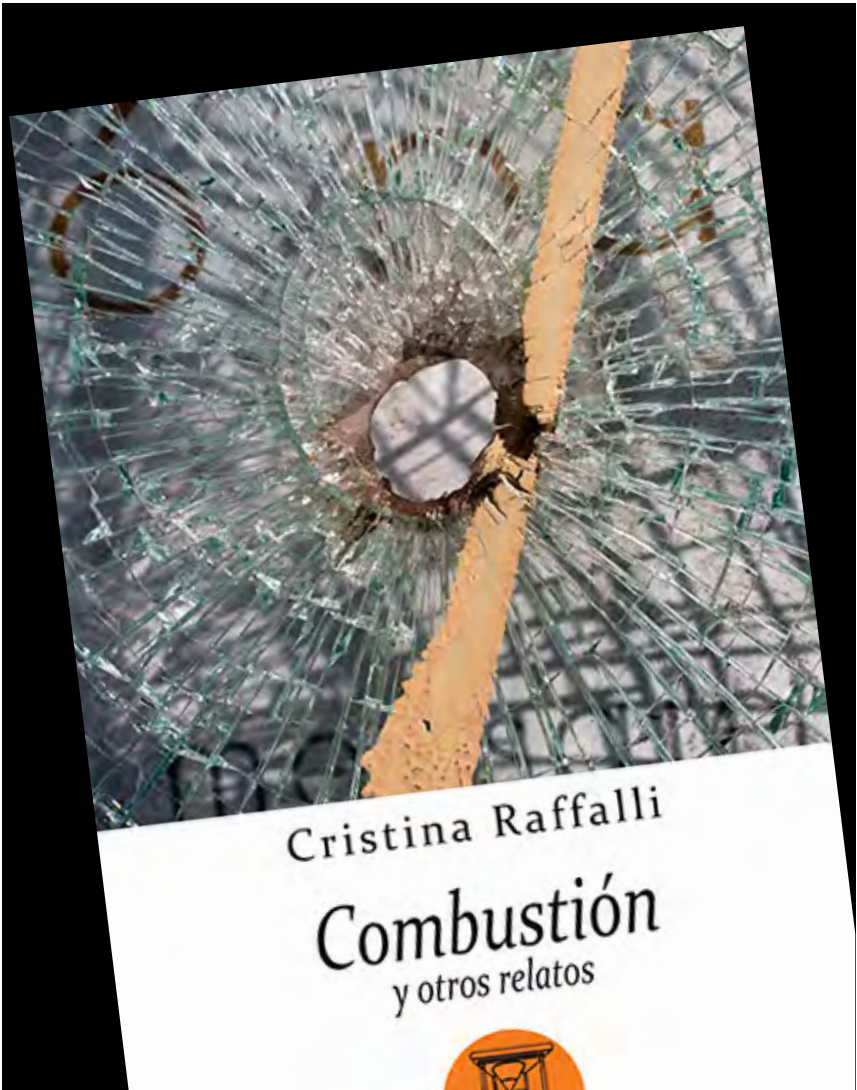
Entre los cuentos ‘parisinos’ y los ‘venezolanos’ sentí una diferencia: en los segundos habita, evidente o soterrado, un aire nostálgico. ¿Hay tal nostalgia?

Vivir en Francia es un privilegio inmenso. Amo a este país, son míos sus problemas como lo son sus alegrías. El ser docente universitaria me ha permitido integrarme a Francia a través de lo mejor que, en mi opinión, tiene cualquier sociedad: sus jóvenes. Mis estudiantes han hecho de mí una persona de aquí y son el mejor mirador desde el cual diviso a Francia. Dicho esto, que debo decir porque es el otro lado de la respuesta, mi relación con Venezuela, más que de nostalgia, es de inmenso y permanente dolor. Junto a eso, siento una gran admiración y respeto por los que están en el país. Aunque tantos amigos se han ido y mi familia está dispersa en siete ciudades del mundo, aún quedan muchos allá. Todos los días pienso en ellos y me sombro al ver las estrategias de todo tipo que despliegan para hacerse una vida posible y en muchos casos, bonita, satisfactoria, superando escollos a diario. La migración venezolana ha generado una narrativa que toca lo épico y en la inmensa mayoría de los casos lo es. Pero muy poco se habla de los que se quedaron. Para mí, son ellos los verdaderos héroes. Por eso, que mi libro salga en Venezuela y sea publicado por Eclepsidra es una gran alegría. Me honra mucho ser una de las autoras de esta editorial, formada por gente que se niega a vivir en un país donde no se hacen libros. Gente que sigue empeñada en darle a Venezuela lo mejor de ellos, de su visión, de su poética vital, de su experiencia de más de 30 años, de su compromiso con la literatura.

Quiero pedirle que hable de sus intereses como lectora de narrativa, particularmente de cuentos. ¿Autores, libros, relatos por los que siente especial interés?

Es una pregunta difícil, porque soy una lectora caótica y sin método. Como todo el que quiere escribir cuentos, he aprendido y seguiré siempre aprendiendo de Borges, Cortázar, Chéjov, Francis Scott Fitzgerald, Poe... Creo haber leído toda la obra de Maupassant y fue por esa época cuando comencé a escribir ficción. Me maravilla la forma en que logra un contrapunto constante entre lo íntimo y lo público, y cómo estas voces van armando la historia en total equilibrio. Se puede leer un mismo relato de cualquiera de estos maestros (y de tantos otros) muchísimas veces, y seguir cosechando hallazgos y sorpresas. Luego hay otros autores de cuento y de novela a los que siempre vuelvo: José Donoso, Clarice Lispector, Nabokov, Buzzati, Marsé, Marias... Y hablando de otra generación, siempre estoy a la espera de lo que puedan publicar Javier Cercas, Sergio Ramírez, Juan Gabriel Vásquez, Juan Villoro, Fernando Aramburu, Padura, Ian McEwan, De Lillo, Denis Lehane, Mircea Cartarescu...

La tradición venezolana ha sido un redescubrimiento desde que estoy aquí. Hay cuentos de Silda Cordoliani que me maravillan. Es una escritora que no deja de asombrarme. También leo mucha literatura francesa, contemporánea y clásica. A nadie le he contado que, en el libro, casi todos los personajes parisinos llevan nombres de personajes de Dumas, como guiños al primer escritor francés por el cual me apasioné y que me hizo descubrir la cultura francesa cuando tenía unos quince años. Por último, como todo lector de novela negra y de policial, leo mucho a los nórdicos y he descubierto a magníficos escritores de Europa del Este. ☺



CRÓNICA >> A PROPÓSITO DE LA VIDA INTERRUMPIDA

Entrevista a Pedro Plaza Salvati

Cronista, novelista y articulista venezolano residenciado en España, Pedro Plaza Salvati ha publicado *La vida interrumpida. Crónicas de un regreso a Caracas* (Los Libros de la Catarata, España, 2025), con prólogo de Antonio Muñoz Molina

NELSON RIVERA

Me interesa el método a partir del cual construyó *La vida interrumpida*: hacer largas caminatas por Caracas, tomar algunas fotografías y luego narrar lo observado. ¿Persiste la subjetividad en su técnica?

Entendí la singularidad del acontecimiento mundial y la oportunidad de dejar mi testimonio desde Caracas. A medida que las autoridades levantaban algunas restricciones de desplazamiento en la ciudad comencé a recorrerla a pie en promedio unos diez a doce kilómetros diarios. Me sentía como un contador Geiger andante tratando de medir la radioactividad de la realidad caraqueña. Fue entonces habitual encontrarme en soledad por las calles vacías a lo largo de los cuatro puntos cardinales de la capital. Salía cada mañana y regresaba al mediodía o en la tarde. Tomaba fotos y anotaba ideas en el pequeño celular sin línea telefónica que me llevaba. Iba a la buena de Dios: si me pasaba algo no tenía forma de comunicarme. Recogía o fotografiaba papeles singulares que encontraba en la calle. Intentaba retener en mi mente la mayor cantidad posible de información. Luego, en la tarde, vertía en la computadora la información e impresiones recopiladas, todavía con la memoria fresca. Verificaba datos a través de búsquedas de Google para complementar lo observado con, al menos, tres fuentes fiables. “¿En qué año fueron construidas las Residencias Monterrey; quiénes ocupan ese edificio tan derruido y decrepito, declarado bien de interés cultural, ubicado en San Bernardino, entre las avenidas Caracas y Vollmer?”, por ejemplo. Las caminatas en torno a una zona de Caracas se enlazaban con un eje temático que se me iba revelando. Me dejaba llevar por la realidad percibida. Los códigos de interpretación emergían para pintar un cuadro lo más fidedigno posible. Procuré evadir la subjetividad, aunque claro está, lo que llama la atención a un observador puede no ser así para otro: ¿quién mira lo correcto? Un precepto sagrado es no inventar nada para rellenar esos arduos vacíos que surgen en la narrativa de no ficción. Hay que ceñirse siempre a la realidad, a pesar de que la memoria a veces reconstruye a su antojo y hace jugarretas. Por eso las fotografías sirven de *fact-checking*. A la mañana siguiente, desde muy temprano, me proponía darle forma a lo anotado la tarde del día anterior para progresivamente construir la crónica y convertirla en una pieza narrativa; como esculpir una estatua a partir de un bloque de arcilla.

¿Es *La vida interrumpida* un libro de periodismo? ¿Hay noticias en su recorrido?

La vida interrumpida tiene que ver con el periodismo literario, que emplea recursos propios del cuento, la novela, el ensayo o la prosa poética. Aunque cada crónica es una pieza autónoma, me propuse que hubiese hilos conectores entre estas, algunos visibles, otros no tanto, de forma tal que, incluso, la trama central (lo que vive una pareja que viaja por tres semanas a una ciudad y se ve forzada a permanecer trece meses a causa de la pandemia) puede parecer novelada. En ese sentido, no tiene la urgencia de la nota periodística e incluso se desliza en partes hacia la memoria personal. Si alguna noticia servía para una crónica específica podía incluirla, como la devastadora imagen del pobre hombre que encontraron colgado en las adyacencias del mercado de Quinta Crespo con su tapabocas puesto, mientras la gente, indiferente, hacía cola encima de ese puente para hacer sus compras.

Antes de salir a sus caminatas, ¿prepara un itinerario? ¿Sabe lo que quiere encontrar?

No, no preparaba un itinerario. Evitaba prejuzgar el recorrido pero sí podía tener una idea de hacia qué dirección de Caracas dirigirme. Nunca



PEDRO PLAZA SALVATI / CORTESÍA

con una ruta precisa pero tal vez con un objetivo: llegar caminando desde la casa hasta el centro de Caracas o a Petare, por ejemplo. Los caminos se definían de manera espontánea según lo que iba observando, casi como una improvisación en una sesión de jazz. Si sentía peligro hacía caso a mi instinto y me apartaba o desviaba. Muchas veces empezaba en una urbanización que me llevaba a otra de manera inesperada. Siempre me dejaba sorprender. De manera que para que la caminata fuese genuina nunca sabía con qué me iba a encontrar; material que me podía servir o no para construir una crónica determinada. Dejaba que la ciudad me hablara y yo, como intérprete, llevaba al papel aquello que podía ser una historia de lo real que mereciera la pena ser contada.

De las once crónicas, ocho son construidas a partir de las caminatas propiamente dichas y constituyen el grueso del cuerpo narrativo. Tres capítulos son la excepción. En “Limbo” narro la salida de España y la llegada a Caracas durante los primeros días hasta el cierre de las fronteras: era como un regreso para no poder volver desde donde había partido. “Apuntes de un encierro” es la mirada en confinamiento del mundo de afuera desde adentro pero también un viaje hacia el yo interior y una exploración sentimental. Intenté reflejar los estados anímicos y la belleza de ciertos acontecimientos en medio del horror, como el de que unos pajaritos entraran a diario en la casa y se quedaran un buen rato, picoteando migas o frutas sin temor, para luego irse y perderse por los aires. En “Mi salida de Maiquetía” relato cómo fue el proceso para salir del país, que asemejo a avanzar niveles en un videojuego que podría llamarse *Venezuelan Inferno*.

Hábleme de realidades que no esperaba encontrar. ¿Qué lo ha sorprendido?

Me sorprendía cada día. Ese era el común denominador. Y ello ocurría en varios planos: en las situaciones humanas; en los cambios de la ciudad en sí misma; o incluso en lo que encontraba en la calle o cerca de un recipiente de basura. Scott Ferguson, un mendigo artista que vive dentro de un túnel del metro de Nueva York, uno de los personajes de mi novela *Broadway-Lafayette*. *El último andén*, tenía como lema de vida: “Todo lo que necesitas lo puedes conseguir en la basura”. Esta premisa se aplicaba a una Caracas rica en hallazgos impresionantes; prueba de su propia entropía. Por ejemplo, me encontré con una invitación a la boda de Leopoldo López y Lilian Tintori celebrada en 2007; una papeleta electoral de las elecciones legislativas de 2015 con restos de excrementos de perro; una invitación a un club de lectura en Nueva York de 1974; una tarjeta postal, a pocos días de finalmente regresar a Barcelona, de un tal Pedro (como yo) escrita en 1944; un cuadro de Alfonso XIII que colgaba de una cuerda desde lo alto de un poste de luz; una caja llena de libros justo cuando no

tenía libros de papel (mi biblioteca caraqueña estaba guardada en un depósito). Todo en Caracas sorprende: más bien, lo raro es que uno no se sorprenda.

Muchos lectores tenemos años sin posibilidad de viajar a Caracas. ¿Cuáles son en su mirada los cambios más perceptibles en la ciudad?

Entre 2010 y 2017 Ana –mi esposa– y yo, vivimos en Nueva York y luego en San José, Costa Rica. Durante ese tiempo viajábamos una vez al año en promedio a Caracas, pero al mudarnos a Barcelona en 2018 los regresos se han espaciado por razones comprensibles. Lo que puedo asegurar es que el país se siente distinto en cada regreso. Venezuela es un animal mutante a velocidad acelerada. Cada vez que volvía encontraba a la ciudad distinta o algo había ocasionado que la cotidianidad se viera alterada, que todo fuera más difícil, engorroso y surrealista. Para el que no ha venido al país en mucho tiempo, yo diría, *grosso modo*, que notará las abismales diferencias de clases medidas por el dinero: una minoría enriquecida dantescamente y una mayoría casi absoluta en niveles de subsistencia. Ir a Venezuela es como viajar a Dubai y Somalia al mismo tiempo. Sin embargo, el espíritu del venezolano, aunque golpeadisimo, se mantiene y es ello el gancho afectivo y el por qué uno se siente tan bien al llegar al país.

Se refiere al imaginario de la revolución chavista, muy presente en el centro de la ciudad. ¿Podría describirlo?

Desde el puente de la avenida Fuerzas Armadas, entre los puestos de libreros, aparecen las menciones al ideal revolucionario. Al ver una oficina llamada “Atención a la víctima” supe de

inmediato que sería el título para la crónica del recorrido por el centro de Caracas. Lo que no supe, luego mi inconsciente lo ordenó, era que me serviría para ampliar la narrativa del asesinato de mi hermano y mi primo ocurrido en 2015 en Guárico. Ello, a su vez, en “La pelea y el pasado”, me llevó a ampliar la memoria personal al recorrer lugares de mi infancia. (El pasado parecía el único lugar sólido durante la pandemia). Al ir al centro de Caracas los ojos de Chávez te persiguen, como un espía, en pequeña y gran escala. La épica de Bolívar, Chávez y Jesucristo se entrelazan en una distorsionada apropiación de su sentido. En el centro pude ver a militares dando instrucciones a civiles. En la avenida Urdaneta vi apostadas las tanquetas de color Moby Dick. Abundaban los uniformes de distintas fuerzas. A la altura de la esquina Conde está la sede del colectivo “Catedral Combativa”, que tiene en sus muros pinturas de Negro Primero, Manuelita Sáenz y algunos líderes, vivos o fallecidos, de la Revolución. La Librería del Sur y el Techo de la Ballena tenían títulos solo afines a autores simpatizantes o protagónicos de la Revolución. El foso de una plaza, detrás de la Santa Capilla, honra la memoria de Lina Ron. Son solo algunos ejemplos. El mundo de hoy en el centro de Caracas es un parque temático o, más bien, una distopía bosquiana.

¿Conserva Caracas secretos, realidades que se ocultan más allá de la superficie?

Creo que una de las características del venezolano es su franqueza. Esa franqueza se ve reflejada en una ciudad caótica pero abierta, que no tiene nada que ver con aquellas ciudades herméticas o enigmáticas. No obstante, un visitante primerizo, al mirar los canales nacionales de televisión, notará la narrativa oficial como una dimensión paralela o fabricada. Lo que significa que muchas realidades no salen a la superficie en los medios de comunicación. La autocensura es la norma para sobrevivir en distintos planos. Algunos cambios, no tan visibles, son encomiables, como el surgimiento de muchos negocios de pequeños tostadores de café de alta calidad. Paradójicamente las penurias han conducido a una mejoría en la atención al cliente en los negocios y servicios. Es admirable cómo el venezolano mantiene la creatividad en medio de todas las dificultades posibles.

¿Se relaciona de alguna manera este libro con sus novelas y cuentos?

La vida interrumpida. *Crónicas de un regreso a Caracas* y *Lo que me dijo Joan Didion*. *Crónicas de Nueva York* son libros de narrativa de no ficción en torno a una ciudad. Digamos que, aunque muy distintas, son primas hermanas (tengo bien avanzado un tercer libro de crónicas de Barcelona, centrado en los percances inmobiliarios y problemas de vivienda en la ciudad, así como en perfiles de personas y lugares). De los libros de ficción que he publicado teniendo a Caracas como escenario, completo o parcial, se relaciona, en primer lugar, con *Decepción de altura*. Caracas es el epicentro de quince relatos que conforman un cuentario en el que un personaje secundario de un cuento se convierte en el principal del siguiente relato. Inventé a un tal doctor Antonio Vanderlinden, quien escribió un libro llamado *Desórdenes ciudadanos*. Los personajes de los cuentos sufren de muchos de esos males propios de la vida en Caracas, tales como el “Mal de la Abundancia Superflua” o la propia “Decepción de altura”. En *El hombre azul* Marco Perdomo es el personaje principal de la novela. Tanto Marco Perdomo como Gaby Wang se ven imposibilitados de trabajar en las profesiones que habían estudiado. Entonces deciden irse de Caracas, vender todo lo que tienen y comprar una casita en Miami, que luego es ejecutada en *foreclosure* por un error del banco. Marco se coloca al borde del abismo mental y financiero. En medio de la desesperación, como tenía talento para la percusión, participa en una audición para ser parte del Blue Man Group. En la novela *Broadway-Lafayette* Cristina Mendoza y Andrés Carvajal, tras vivir cinco años en Nueva York, deben regresar a Caracas. Andrés viaja antes para hacer arreglos en un apartamento en Playa Grande que, mientras tanto, le presta un hermano. Pero ella no regresa en el vuelo reservado y Andrés se queda plantado en Maiquetía. Viaja de emergencia a Nueva York pero su búsqueda frenética es infructuosa. Andrés regresa a Caracas derrotado, tiene que adaptarse a su nueva vida venezolana y se le ocurre la idea de fundar la Iglesia del Peligro de los Días Adversos, con el fin de enseñar a la gente a aceptar convivir con el peligro como única manera de lograr la felicidad en la turbulenta Caracas. Creo que esta idea, a partir de la ficción, la de aceptar el peligro, me ayudó en las solitarias y largas caminatas de *La vida interrumpida*. ☼



ENTREVISTA >> ANA CLAVEL (MÉXICO, 1961)

Ana Clavel: “Somos siempre cuerpos que buscan el bienestar y el placer”

Ana Clavel (México, 1961) es novelista, cuentista y ensayista, cuya obra ha obtenido reconocimientos como el Premio Nacional de Cuento Gilberto Owen (1991), el Premio de Novela Corta Juan Rulfo (2005), y el Premio Iberoamericano de Novela Elena Poniatowska (2013), entre otros

CLAUDIA CAVALLIN

Desde la suavidad innumbrada de las caricias, la *Autobiografía de la piel* (Alfaguara, 2025), de Ana Clavel, relata el descubrimiento de los cuerpos móviles que terminan dibujando el camino de la memoria hacia los deseos más profundos, expresados a través de la escritura. Como una secretaria de lo invisible, según Coetzee, cada rasgo lineal del libro gira sobre las palabras que dejan huella en una arena movediza, donde la piel y los sentidos hurgan el órgano de las pasiones. Deambular por el bosque de la vida experimentando sensaciones, cosquilleos o desasosiego, es uno de los quiebres sensuales que se inserta en cada una de sus páginas para llevarnos luego a las lecciones prohibidas o históricamente censuradas.

Para los lectores, siempre los orígenes se abren en las portadas. En *Autobiografía de la piel*, los surcos de la arena parecieran que se expanden en un cuerpo desértico y natural, donde el ombligo como orificio podría llevarnos a ese otro mundo que seduce, atrae. Luego, una cita de Valéry nos cuestiona la profundidad debajo de la piel, mientras el índice es un péndulo entre un *antes* y un *siempre*. ¿Cómo crees que gira el tiempo en tu libro y hacia dónde nos dirige?

Es muy cierto que el primer anzuelo de un libro que se lanza al lector es la portada y el título. Por eso propuse una imagen del Sahara cuyas dunas sugieren un cuerpo tendido, el vientre, el ombligo. No es piel lo que vemos, pero los pliegues de la arena la evocan en una metáfora visual que se complementa con el título: *Autobiografía de la piel*. Una invitación a la exploración y a la caricia. Luego viene una ambigüedad con la cita de Valéry que sirve de epígrafe y gobierna todo el libro: “No hay nada más profundo que la piel”, dualidad, oposición aparente, inherente a la piel: adentro/afuera, lejos/cerca, tocar/ser tocado. Un antes que en realidad es siempre, como el tiempo de las pulsiones y los deseos basales. El tiempo de esta novela híbrida es el de lo perenne, lo que perdura a pesar de las experiencias, las heridas, los goces, los aprendizajes, las iluminaciones. Un tiempo sin tiempo basado en el principio del placer como fuerza fundacional.

Desde ese principio del placer, me encantaría girar ahora al “tú”, “ella”, “nosotras”; a esa perspectiva plural que se expande en tu



ANA CLAVEL – BARRY DOMÍNGUEZ / ARCHIVO DE LA AUTORA



memoria oceánica, que prefiere algunas veces los acantilados. “Se puede vivir de muchas muertes”, mencionas, pues “no hay belleza sin herida”, y como una pequeña Norman Jeane, luego de la ausencia del padre, es el cuerpo el que se impone. “Dejarse tocar. Traspasar. Penetrar” es la trilogía de una genitalidad palpitante. ¿Cómo se abren los sentidos de manera edénica ante esta encarnación de los deseos? ¿Es el tacto el fluir de la conciencia a nuestro propio cuerpo y al cuerpo de los otros?

La piel como horizonte abarca voces que se desplazan en un coro: la de la propia piel como un yo indiscutible, cuya memoria es oceánica, la de una ella que es una de las voces que habitan la piel y está tocada con el don de la escritura, una voz en segunda persona que las interpela y confronta, un nosotras que asume la pluralidad inmanente en toda persona. Es muy cierto que uno de los hilos conductores del relato es la ausencia del padre desde temprana edad, la búsqueda del placer como imperativo del ser libidinal, incluso más allá de la conciencia o del supuesto destino de una vocación. Una conciencia que se hace plena a través del cuerpo, pues no en balde el cerebro y la piel se conforman de la misma capa embrionaria: el ectodermo. Lo que percibimos a través de los sentidos se abre paso a través de la red neuronal hasta convertirnos en conciencia encarnada. No hay que olvidar que el cerebro también es cuerpo. Por eso, al hablar de la piel como personaje, me percaté de las dualidades que la constituyen, ambigüedades que se resuelven en metáforas: las formas con que pensamos con nuestros cuerpos. Pero no cabe todo en la genitalidad, la piel es mucho más extensa y... densa. Hacer que la piel reflexione sobre sí misma y su relación con las palabras, se convierte muy pronto en una erótica del pensar, que es propia del ensayo que verdaderamente nos seduce y nos toca –y trastoca–. Por eso los decursos hacia la prosa ensayística y la poesía, en medio de la trama narrativa.

Recuerdo cuando conversamos sobre una historia de seducción con un lobo *sui generis*, cerca del personaje de la Caperucita que habita el bosque, donde se fragan los deseos más poderosos, cuya capa –otro objeto fetiche que podría competir con los sombreros– esconde el cosquilleo del deseo y las pulsiones de los sentidos. Si “los nombres son como la piel de las cosas”, partiendo de la llamada Caperucita contemporánea, ¿cuáles serían tus otros nombres que nunca se borran y que recubren el arte de la seducción en tu memoria? Piel, lucidez, atrevimiento, borde, escritura...

Entonces podemos mudarnos ahora a los sentidos. La primera novela que escribiste hablaba de una mujer que se tornaba invisible en plena Ciudad de México. El deseo de desaparecer, el desasosiego de lo inhabitable o el valor de las ausencias fueron en su momento una forma de rebeldía. No obstante, en *Autobiografía de la piel*, giras al placer y la presencia de los cuerpos. Allí, el tacto, ese sentido carnal y etéreo, como el órgano de la visión de Alicia en el Mundo del Espejo, nos lleva a las certezas de haber sido tocados, heridos, sostenidos por el deseo de otro. ¿Cuál es tu exterocepción táctil que va definiendo estas identidades femeninas?

Has trazado un ciclo que no había vislumbrado con la claridad que mencionas: de lo incorpóreo fantasmal de la primera novela, a la plenitud de una piel hecha lucidez encarnada de la última. Ha sido un trayecto en manos de las sombras, una pulsión que se ha ido abriendo paso entre la niebla para descubrir su inmanencia como punto de partida, transcurso y llegada. Esa exterocepción es en gran medida una proiocepción reconcentrada de mí misma, aun en las temáticas más fantasiosas o imaginarias. Antes creía que no, que podían ser ajenas y que mi capacidad creativa hacía el trabajo en esos casos. Ahora descubro que siempre son percepciones que hablan o remiten o ficcionalizan una huella corpórea de la memoria personal. Creo que siempre estamos hablando desde

el paraíso y el destierro que fuimos, que somos, que seremos.

El tiempo y la memoria también son palabras clave en una biografía. Hablas de tu infancia, te trasladas al Yo-Piel invulnerable, vuelves a la potestad del padre, a esos recuerdos del porvenir como los de Elena Garro. En nuestra *era háptica*, ¿la memoria de tu piel se representa como el único camino de regreso?

Insisto en que es un recurso literario para dar a la piel su dimensión de personaje por derecho propio. Pero en el urdido, investigación y reflexión, descubrí que la piel tiene un papel protagónico en nuestras vidas. Me encanta que hayas usado el término “háptico” para hablar de todo lo que incluye la experiencia táctil, nuestro “sentido olvidado”, dice Pablo Maurette. Olvidado, obviado, porque siempre está presente. Pero la piel es memoria sináptica que conecta el “antes” con el “siempre”, donde rige la perenne búsqueda del placer como una necesidad vital, aun cuando no nos demos cuenta.

En tus relatos cercanos, mencionas cómo la violación empieza por la mirada, y “los piropos, como las flores, los poemas y las canciones, son una forma de sublimarla”. Luego señalas que, desde que tenemos una memoria corporal, la escalada del acoso y el “no-deseo” ha intentado fortalecerse para superar la indefensión. ¿Cómo se enfrenta una naturaleza dual en un lugar donde todo puede llegar a ser imborrable? ¿Hacia dónde debemos dirigirnos las mujeres para transgredir nuestros destinos impuestos y soñar, desear, palpar, bajo la libertad de nuestros cuerpos?

Me parece fundamental darle cabida al placer como un derecho, como una fuerza constitucional. Reconocerlo, atreverse a asumirlo sin causar daño al derecho al placer de los otros y otras, y cuando no es posible realizarlo, entonces sublimarlo, ritualizarlo, verbalizarlo. Por supuesto, no hablo solo del placer sexual, sino de esas otras funciones que cumple la piel física y la piel psíquica: contención, refugio, acompañamiento, confianza. Por eso me fue tan importante el concepto del Yo-Piel del psicoanalista Didier Anzieu para construir al personaje de la Piel, no solo la piel de la autora, y de las otras y otros que la habitan, sino de otras pieles ignoradas, censuradas, reprimidas. Somos siempre cuerpos que buscan el bienestar y el placer, aunque sea en pequeñas dosis: del tacto a la sensación, de los sentidos a la conciencia: al respirar, al comer, al leer, al ver una serie, al contacto con un ser amado, el camino va de la piel a la red neurológica en un trayecto de ida y vuelta que busca la plenitud.

Por último, quisiera partir de que “el amor es un fantasma que arropamos en la piel”. Esa movilidad amorosa, que se traslada en los espacios, aparece en muchas fotografías que incluye en el libro. Deseos de Caperucita como pareja del Lobo, textos del grafiti que señala que “antes de ser digital, el mundo era táctil”, o una imagen infantil que celebra tu existencia. Desde las palabras a las imágenes, desde el arte a la literatura, desde la realidad a la ficción, ¿hasta dónde se extiende la epidermis que te cubre?

Es tan incommensurable como el deseo que late en el interior y nos lanza a la aventura de la vida –y por supuesto, de la muerte. A la frase de –otra vez– Valéry: “Es lo desconocido que llevo en mí, lo que me hace ser yo”, precisaría: Es lo desconocido que llevo en mi piel, lo que me hace ser yo. ☯

HOMENAJE >> ALLAN BREWER-CARÍAS (1939)

Allan Brewer-Carías: una vida consagrada al pensamiento jurídico y a la República

“Es difícil encontrar en nuestro medio una obra comparable. Brewer-Carías ha escrito centenares de libros y artículos y dictado innumerables conferencias, cursos y seminarios. Esa productividad sostenida es fruto de una vocación intelectual arraigada en la lectura, la reflexión crítica y el estudio del pensamiento jurídico universal”

ENRIQUE URDANETA FONTIVEROS

En la vida intelectual de un país surgen, de tiempo en tiempo, figuras cuya presencia trasciende su propia disciplina y termina por convertirse en una referencia ineludible. Entre esos venezolanos excepcionales que, durante más de seis décadas, han sabido integrar pensamiento, magisterio, creación institucional y una dedicación constante al estudio, destaca de manera singular Allan Randolph



ALLAN BREWER-CARÍAS / ARCHIVO FAMILIAR

Brewer-Carías. Su trayectoria y la proyección de su obra constituyen uno de los aportes más fecundos al derecho público contemporáneo y a la institucionalidad republicana.

Recientemente, el *Papel Literario* de

El Nacional dedicó un amplio homenaje a su figura que ofrece una mirada lúcida a la magnitud de su obra y permite comprender por qué su aporte desborda los límites del derecho administrativo y constitucional para

ubicarse en una dimensión mayor: la de la cultura jurídica y la tradición republicana del país. Lo que allí se recoge es, en esencia, el reconocimiento de una vida guiada por el rigor, la disciplina y un incesante afán de comprender las instituciones y el devenir nacional.

Es difícil encontrar en nuestro medio una obra comparable. Brewer-Carías ha escrito centenares de libros y artículos y dictado innumerables conferencias, cursos y seminarios. Esa productividad sostenida es fruto de una vocación intelectual arraigada en la lectura, la reflexión crítica y el estudio del pensamiento jurídico universal. En cada una de sus publicaciones, conferencias y clases se entrecruzan la teoría constitucional, la organización del Estado, el papel de la justicia, la historia de las instituciones y la defensa del Estado de derecho. A ello se suma una labor de seguimiento y registro. Sus crónicas constitucionales constituyen un testimonio elocuente de los desvaríos que han marcado nuestra accidentada vida republicana.

A lo largo de su carrera, Brewer-Carías ha construido una visión amplia del constitucionalismo y de sus implicaciones en la vida política, social y cultural. Su pensamiento no se limita a describir instituciones. Las interroga, las contrasta con modelos comparados, las reconstruye históricamente y las mide frente a los principios de libertad, legalidad y dignidad humana. Esta perspectiva, que combina técnica, erudición y conciencia histórica, explica la influencia que ha ejercido más allá de nuestras fronteras y la proyección de su obra en el ámbito académico y jurídico internacional.

La edición especial publicada en **El Nacional** retine textos de juristas, profesores y estudiosos de varias generaciones. Todos coinciden en subrayar la densidad de su obra y la huella que ha dejado en la formación de

estudiosos. Esa coincidencia es un testimonio de la calidad de su pensamiento y de la autoridad intelectual que irradia su figura. Brewer-Carías pertenece a esa estirpe de maestros que logran convertir la enseñanza en una tarea de renovación permanente. No en vano Pedro Nikken lo calificó como “un fenómeno cultural dentro de la historia del derecho” y Román José Duque Corredor como “el jurista de la reinstitucionalización democrática”, expresiones que retratan con exactitud la magnitud de su obra.

La vastedad de su trayectoria, al servicio del país, invita a una reflexión de más hondo calado. En tiempos en que la vida pública suele verse reducida a la inmediatez, la estridencia o el cálculo coyuntural, ejercitar la gratitud intelectual hacia quienes han defendido a capa y espada la institucionalidad democrática es un acto de afirmación cívica. Es reconocer que la excelencia, cuando es fruto de una vida dedicada al estudio y a la defensa de las instituciones, constituye un patrimonio que compromete a todos.

Rendir homenaje a Brewer-Carías es, por tanto, algo más que celebrar una trayectoria ejemplar. Es recordar que la República necesita de la reflexión seria, del cultivo del derecho y de la afirmación de los valores que hacen posible la convivencia civilizada. Celebrar su obra es un acto de justicia intelectual y, al mismo tiempo, un ejercicio de responsabilidad ciudadana.

Reconocer su figura constituye un recordatorio de aquello que nos corresponde preservar. Es reafirmar la fe en las instituciones, la lucha por el derecho y el empeño en sostener, aun en circunstancias adversas, la dignidad del pensamiento. En ese horizonte, la figura de Allan Brewer-Carías se alza como una de las más altas expresiones de nuestra tradición jurídica y republicana. ☪

Allan Brewer-Carías, municipalista

“El gobierno local es una responsabilidad de sus ciudadanos, por ello el órgano político que lo ejerce tiene que ser colectivo, un cuerpo pluri-personal que sanciona las ordenanzas y decide en última instancia sobre las materias que debe atender”

FORTUNATO GONZÁLEZ CRUZ

Cuando leo la obra del Dr. Allan Brewer-Carías con el ánimo de captar la naturaleza de sus ideas sobre el municipio, apelo al método weberiano para comprenderla y compartir con el que el municipio es la forma natural de autogobierno local, a despecho de los estructuralistas. No es una creación del derecho sino una manifestación que surge de la comunidad para administrar su vida y ordenarla en función de sus necesidades y aspiraciones. No es un poder que domina, sino una organización que sirve y atiende los asuntos propios de la vida local. La Constitución lo integrará al Estado y tomará su particularidad más servicial que de jefatura, más horizontal que jerárquica, a riesgo de desnaturalizarlo.

Para el jurista Brewer-Carías, el municipio es la expresión política de cualquier comunidad que habita un territorio determinado y con un centro

poblado, sin que lo cuantitativo pese más que lo cualitativo. El municipio gobierna el lugar propio donde moras y satisfaces tus necesidades existenciales y espirituales, que identifica y distingue. La consecuencia de este carácter tan particular es su diversidad, como las personas humanas. No existen ciudades iguales. En lo político, la consecuencia es el reconocimiento a su diversidad. No existe un espacio más importante que tu lugar. La polis, en el más puro sentido aristotélico.

Como institución política local tiene que ser autónomo para tomar decisiones sobre los asuntos propios de la vida local, sin sujeción a otra autoridad. La autonomía es política, porque solo sus habitantes están habilitados para ser munícipes y elegirlos. Comprende la potestad de establecer reglas jurídicas locales que aseguren la convivencia, la tranquilidad, el bienestar y la prosperidad de sus habitantes con arreglo a sus propios intereses tanto individuales como colectivos. El gobierno local es una responsabilidad de sus ciudadanos, por ello el órgano político que lo ejerce tiene que ser colectivo, un cuerpo pluri-personal que sanciona las ordenanzas y decide en última instancia sobre las materias que debe atender, los ingresos propios y en que se deben gastar, y sobre cualquier otro asunto de interés local. Este ente se denomina concejo municipal, cabildo o ayuntamiento, palabras equivalentes, aunque puedan significar pequeñas diferencias. En un municipio bien organizado el concejo debe asumir tanto el gobierno como la legislación y el control, si es pequeño puede también encargarse de la administración, pero lo recomendable es que la asuma un órgano unipersonal como el alcalde, que puede asumir o no la presidencia del concejo según la

complejidad de la localidad. La autonomía se administra dentro de los principios de responsabilidad, cooperación, coordinación y solidaridad dentro del derecho, que lo organiza todo.

La diversidad de las comunidades es un hecho indiscutible y el derecho tiene que reconocer la pluralidad de regímenes municipales, distintas formas de establecer su organización política. Existe un modelo histórico y mundial de municipio que admite su acomodo a las realidades locales y es esa una de las razones de su permanencia en el tiempo y también de su eficacia. El concejo municipal es el órgano insustituible porque solo la representación de los vecinos elegidos democráticamente puede gobernarlo. No es una unidad administrativa sino representativa, de allí que los concejales deben ser personas con su modo de vida y sus ingresos personales, el servicio al municipio debe ser *ad honorem* con una dieta que recompense en el tiempo de las sesiones el gasto en que puedan incurrir si es el caso. Luego puede haber otros órganos como alcalde, síndico, secretario, administrador y cronista. No es lo mismo gobernar a Caracas, a San Rafael de Mucuchíes, ni a Nueva York que son los lugares de Allan Brewer-Carías. Él ha estudiado la organización política de la capital de Venezuela como de los municipios pequeños y sabe que tanto a Caracas como a San Rafael de Mucuchíes la legislación venezolana le han negado el gobierno autonómico, propio y racional que demanda. En la primera se ha establecido un caos y en la segunda se le niega su derecho al gobierno propio.

La brevedad solo me deja espacio para agradecer sus lecciones y su ejemplo. ☪

Descentralización: camino al desarrollo integral

FRANCISCO GONZÁLEZ CRUZ

La descentralización para Allan Brewer-Carías es parte sustantiva de la lucha cultural por volver a lo propio, en lo que se refiere a la organización territorial de la República. La concentración del poder en un centro hegemónico no es compatible ni con la democracia, ni con la tradición indígena ni con la hispánica. No conocieron nuestras tierras imperios centralizados como los Aztecas o los Incas, ni ricos y autoritarios virreinos como en México o Perú; en cambio la tradición municipalista encontró un marco natural en las organizaciones tribales, que al fin y al cabo son las instituciones que emergen del sentido común.

La lucha por la descentralización parte del convencimiento de que es más conveniente el gobierno local a los fines del respeto a la dignidad de la persona humana y la procura del bien común. Que mientras más cerca de los habitantes de un lugar se tomen las decisiones, más adecuadas serán a los fines del bienestar social y ambiental. El verdadero desarrollo humano integral se construye con una sabia convergencia de lo global, lo nacional y lo local, partiendo desde la base del lugar.

Provincias y municipios en Venezuela emergieron en las anchas regiones lejanas de la metrópoli, también de los virreinos que se establecieron en América Hispana, y así la vida cotidiana se organizó conforme a la tradición castellana-leonesa, a la que los habitantes primigenios se amoldaron de forma natural.

La designación del caraqueño Allan Brewer-Carías como ministro de Estado para la Descentralización fue una

luminosa idea del tachirense Ramón J. Velázquez cuando se encargó de la Presidencia de la República, luego de la salida de Carlos Andrés Pérez, quien fue el que dio el paso político inicial del proceso de descentralización con la elección popular de gobernadores y alcaldes.

Tocó a la persona mejor dotada del país para estos menesteres, darle piso político, administrativo y financiero a la descentralización, mediante una formidable y fecunda labor en apenas ocho meses en su despacho de Miraflores lidiando con el poder central, y en una febril actividad a lo largo y ancho del país, acompañando a gobernadores, alcaldes y a la sociedad civil organizada.

Doble tarea ciclópea en un país que se había acostumbrado al centralismo luego de la guerra de Independencia, que creó una cultura de suficiencia en los poderes centrales y de minusvalía en regiones y provincias, y alimentada por caudillos militares, o de civiles vestidos con charreteras. La capital y el interior, como paradigma, y no las provincias unidas como emergió el largo proceso de integración nacional.

La primavera democrática que se inició en 1958 alimentaba el proceso de rescate de lo propio, pero los partidos de ADN centralista fueron lentos y torpes para entender las nuevas realidades. Y le tocó a ese gobierno provisional entre el 4 de junio de 1993 y el 2 de febrero de 2024, adelantar con audacia ese proceso, con la entusiasta participación de la mayoría de los gobernantes provinciales y locales, y con la indiferencia de los dos grandes partidos: Acción Democrática y COPEI. En seguida se inició el retroceso. ☪