HOMERO*

*Cornelius Castoriadis***

Ya lo vimos, Homero es un sujeto infinitamente complejo. Las interpretaciones contradictorias en torno a él abundan, desde la Antigüedad, desde Jenófanes y Platón, a veces sostenidas por grandes ingenuidades como la ‘evidencia retrospectiva’ para el intérprete de tal época y el rechazo a ver la diferencia e incluso la alteridad de lo que esos poemas encierran. Es una ingenuidad, como se los decía en nuestro primer seminario, de la que no podemos deshacernos por completo: se habla siempre a partir de algo, a partir de su época, de la sociedad en la que vivimos. Ciertamente uno puede criticar sus propios prejuicios, preconcepciones, etc., pero... ¿cómo pretender abandonarlas por completo?

Existe una ingenuidad simétrica, también de peso, propia de los modernos, que aborda los poemas –e incluso todo el mundo griego– partiendo de prejuicios de tipo positivista, a los que me siento tentado a llamar ‘etnologizantes’. Por una suerte de variante del prejuicio etnocentrista uno termina uniendo toda diferencia entre ese mundo homérico y los otros mundos pasados que conocemos –esto lo han hecho autores importantes–, y se le aborda como un mundo primitivo en el sentido más ingenuo del término, yo diría en el más estúpido, un mundo que se encontraba casi en las primeras etapas de la hominización.

Si piensan que exagero les pido que consulten un libro relativamente reciente, bastante serio, cuya reputación es enorme: *La Découverte de*

* Seminario del 1° de diciembre de 1982 en *Ce qui fait la Grèce*, marzo de 2004, París, Editions du Seuil, trad. María Virginia Jaua y Agnès Merat.

** Filósofo francés de origen griego (1922-97).

CORNELIUS CASTORIADIS

l'esprit de Bruno Snell. En él hay dos o tres capítulos sobre Homero, en los que uno encuentra esta afirmación inverosímil –que se quiere basada en datos filológicos e incluso de artes plásticas– según la cual el mundo homérico aún no ha alcanzado a concebir la unidad del ser humano ni sus poderes psíquicos. Como evidentemente Homero utiliza varios términos, *phrèn*, *thumos*, *kradie*, que representan sin duda las localizaciones metafóricas, Snell ve en ellos órganos correspondientes a diferentes facultades psíquicas e incluso llega a decir que en Homero no existe la concepción de una unidad del ser humano. Es necesario comprender las enormes implicaciones de lo que ahí señala: la visión del ser humano en los textos homéricos sería no sólo inferior a la de la tribu más primitiva que pueda concebirse, sino prácticamente una visión psicótica. (La constitución de lo que en psicoanálisis o en psiquiatría se llama unidad de la imagen del cuerpo, y que por ende constituye la imagen de las facultades del ser humano, es adquirida por cualquier niño entre los cuatro y cinco años; y no encontramos ninguna cultura que no posea esta unidad de la imagen corporal del ser humano como sede de acciones, facultades, afectos, etc.)

90

Ahora me referiré a los problemas históricos y filológicos que plantean los poemas. Y antes que nada a la pregunta –planteada al menos desde los gramáticos alejandrinos– de las interpolaciones y adiciones a los poemas homéricos. Ya Aristarco, que dirigió la biblioteca de Alejandría en el siglo II a. C., practicaba lo que se llama *atésis*, es decir, condenaba como no auténticos ciertos versos del texto transmitido. La discusión se retomará en el siglo XVIII, pero sobre todo un gran filólogo alemán, padre de la escuela analítica, Friedrich August Wolf, en sus *Prolegomena ad Homerum* relanzó el debate.

Los ‘analistas’ consideran que los poemas tal como los conocemos son esencialmente la unión de fragmentos tomados de la tradición épica griega, hecha tardíamente, a más tardar en el siglo VI. Por lo que se afanan por mostrar que tal pasaje no concuerda con el estilo de los otros o rompe el hilo de la acción, que tal otro presenta inverosimilitudes demasiado contundentes, y así sucesivamente. Pero también siempre ha habido una escuela opuesta, la de los ‘unitarios’ o ‘unitaristas’,

HOMERO

que, de hecho, goza de una nueva influencia entre los filólogos homerizantes. Los unitaristas piensan que, en lo esencial, los poemas fueron si no compuestos de principio a fin, reunidos, reelaborados y unificados por uno o dos ‘compositores monumentales’, retomando la expresión de Kirk en la obra que mencioné la vez pasada,* una de las mejores que conozco sobre el asunto en la literatura reciente. No vamos a tomar partido en esta discusión, que nos concierne sólo en dos aspectos: el problema del modo de composición y de la datación aproximada de los poemas, y el del mundo al que se refieren los poemas.

Acerca del primero diré simplemente que, por mi parte, estoy bastante convencido de los argumentos de los unitaristas moderados, como Kirk e incluso Finley o Vidal-Naquet, en cuanto a la existencia de uno o probablemente dos compositores monumentales que dieron al material épico, presente y reproducido durante siglos de transmisión oral, una unidad de estructura y significación. Acerca de la datación, como les decía la vez pasada, hoy casi de manera unánime se adopta la segunda mitad del siglo VIII, el baricentro de las probabilidades da el año 720. Pero la postura que desarrollaré en este seminario sobre el contenido de los poemas y su significación es compatible con cualquier datación entre el siglo VIII y principios del VII. Incluso afirmo que la postura que voy a desarrollar es correcta y confirma esas fechas.

Les recuerdo que nuestro interés en el texto gira sobre dos ejes: por un lado, el de significaciones imaginarias nucleares que, puesto que fueron depositadas en él, estaban presentes ya en el o los autores, sin importar cuántos hayan sido; y, luego, el texto como fuente de las mismas significaciones, para sus escuchas primero y después para sus lectores. Dicho de otra manera, lo que nos importa es Homero como educador o ‘maestro’ de Grecia, siguiendo la famosa expresión de Platón citada en la *República*, criticándola, por supuesto. Lo que nos importa entonces, es esta formación que a través de él recibían escuchas y lectores, y que no era forzosamente consciente.

* *The songs of Homer.*

CORNELIUS CASTORIADIS

Hagamos aquí un paréntesis sobre la función de los poemas en el mundo griego. Primero existieron los aedas, poetas recitadores que se remontan a un pasado remoto, probablemente ambulantes a partir de cierto momento, que se acompañaban de un instrumento e improvisaban sobre un tema dado, a partir de una fórmula de composición oral. Luego, a partir del siglo VII, los rapsodas, que recorrieron Grecia recitando poemas o declamándolos, acompañados de la cítara en las usuales fiestas públicas o en otras ocasiones.

92

Los poemas homéricos se recitaban de manera regular en Atenas, en la fiesta de las Panateneas (Atenas juega un papel importante ya que probablemente fue ahí donde el texto se fijó por escrito), a la que asiste toda la población, y las que siguieron: las representaciones de las tragedias en el siglo V, que incluían mujeres, niños y esclavos, pues no había ninguna discriminación al respecto. A partir del momento en que esos poemas fueron escritos, con ellos se aprende a leer y se alfabetiza. Se les conoce de memoria, constantemente se les cita, adquieren forma de proverbios. Así Jenofonte cuenta que Nicías, el estratega ateniense a finales del siglo V, hizo aprender de memoria la *Iliada* y la *Odisea* a su hijo. Dicho de otra manera, no se trata de un texto 'literario'. Si se quiere, la relación de Homero con la cultura griega no es equivalente a la de Balzac con la cultura francesa contemporánea, no es una obra reservada a una parte de la sociedad, es algo que las personas beben literalmente junto con la leche de sus madres, y que regresa regularmente en numerosas ocasiones. El único caso análogo sería, por ejemplo en la civilización cristiana –y claro, en la hebraica también– el papel formador de la Biblia en una población muy creyente que no se limita a acudir a la iglesia distraídamente sino que sigue la misa y lee la Biblia regularmente, como en la cultura protestante.

Desde el momento en que no se les puede dar una fecha de composición más reciente, porque se tienen fechas tope bastante sólidas (en todo caso los poemas no pueden considerarse posteriores a Hesíodo, es decir hacia el 680), el resto –el modo de composición, la pluralidad de autores e incluso la realidad de los hechos descritos, como por

HOMERO

ejemplo la guerra de Troya o las características de la época que, se supone, describe Homero— es relativamente intrascendente. Como en el caso de un público inglés culto formado por Shakespeare, la cuestión de saber si aquello que se describe en *Macbeth* o incluso en *Ricardo III* es estrictamente histórico no posee ningún interés. Lo que importa es la formación del espíritu proporcionada por los textos. Incluso, más o menos lo mismo sucede con la Biblia para los cristianos, o el Antiguo Testamento para los hebreos y con el Corán para los musulmanes. Claro, con una diferencia importante, éstos son textos sagrados, que establecen su propio carácter sagrado al referirse a un acontecimiento como la revelación. La creencia en la realidad de ese acontecimiento y, en consecuencia, en la realidad de todo lo que ahí se dice es absolutamente esencial en el tipo de relación con el texto, mientras que de ninguna manera es el caso en lo que concierne a los textos homéricos. De hecho la mayoría de los griegos creía en la realidad del contenido de los relatos homéricos, pero no obstante la intensidad de la creencia, no importa, lo importante es el sentido y las significaciones de esos textos.

El episodio de los cíclopes en la *Odisea* quizá sea de ayuda para explicarme mejor. ¿Qué es lo que nos importa en ese episodio? Ciertamente no es saber si los cíclopes existieron y en qué isla, sino descubrir el hecho real que permitió al creador, al *diascevaste* de los analistas, tejer su historia. Si esta apreciación les parece superflua, o incluso ridícula, recordemos que un sabio francés, Victor Bérard, que realizó la edición Budé de la *Odisea* —que de hecho despedazó, pues no dudó en cambiar de lugar numerosos pasajes— creía firmemente poder encontrar en 1930 toda la geografía de los viajes de Ulises. La ilusión geográfica se repite constantemente en la interpretación de la *Odisea*: se va en busca de la isla de Circe y de la isla de los cíclopes... lo cual, confesémoslo, no tiene ningún interés desde el punto de vista en el que estamos situados.

Lo esencial es que en el episodio de los cíclopes simplemente está la postura, la definición de lo que distingue a los seres humanos, una colectividad humana, de lo monstruoso, inhumano —o sobrehumano,

CORNELIUS CASTORIADIS

pero no exactamente divino. He ahí lo que encontramos en el episodio de los cíclopes –y que, permítanme repetirme, los niños griegos bebieron junto con la leche de sus madres. Eso queda demostrado en pocas palabras: en primer lugar los cíclopes no poseen *themistes*, es decir, leyes; y tampoco tienen *agorai boulephoroi*, asambleas de deliberación. Estos términos se refieren a una definición implícita de lo que es una comunidad humana: posee leyes, asambleas, donde se tratan los asuntos y se toman decisiones. Una colectividad que no posee estas cosas es monstruosa. Evidentemente, si alguien, por imposible, probara que el pasaje de los cíclopes es posterior a Clístenes –un compilador de finales del siglo VI o principios del V habría reintroducido en la *Odisea* elementos correspondientes a las significaciones imaginarias sociales de su época– estaríamos bastante confundidos. Ahora bien, no es el caso: el episodio se confirma desde el siglo VII y ofrece una definición de la sociedad humana como sociedad política –el *zôon politikon* ya aparece ahí, en esas *agorai boulephoroi*– como comunidad sumisa a las leyes, las *themistes*.

94

Ahora algunas palabras acerca del modo de composición de los poemas. Hoy pensamos que en la base de los poemas hay una larga tradición oral, difundida quizás a lo largo de siglos, creada y perpetuada por los aedas, cantantes que no sólo repiten sino incorporan variaciones y añadidos, pero siempre dentro de un marco y con elementos relativamente fijos. Éstos comportan tres elementos. Por un lado, las *fórmulas* épicas, esas expresiones que aparecen continuamente en Homero: Zeus, el que agolpa las nubes; Aquiles, el de los pies ligeros, etc. Estas expresiones no son sólo puestas en práctica por una necesidad interna (dar siempre el mismo calificativo a los personajes), aunque puedan cumplir con esa función, sino que nacen simplemente de una necesidad métrica. Son versos, semi versos e incluso menos, que el aeda utiliza como células rítmicas. También encontramos temas recurrentes; por ejemplo el de la batalla de los dos héroes, que se presenta de forma bastante estereotipada en la *Ilíada*. De cada bando, un héroe sale de la multitud de combatientes, provoca al otro, habla de sus ancestros y de su gloria, a veces se burla de su adversario. Éste responde

HOMERO

casi siempre: ‘No, mis ancestros son más ilustres que los tuyos’; y en ese momento la lanza de uno alcanza o no al otro, que replica. Quizás un dios intervenga para desviar la lanza. El duelo tipo aparece a menudo con elementos que comportan variaciones. La asamblea de los dioses y la deliberación que se da en ella es otro tema recurrente en la *Iliada* y en la *Odisea*, puesto que existe un *ágora* de dioses y Zeus, aunque su poder sea eminente y predominante, no ignora las opiniones de los otros. El tercer elemento, claro, es la leyenda como tal, es decir, el ciclo troyano, el conjunto de sus aventuras, peripecias y acontecimientos.

La recurrencia a las fórmulas en Homero siempre había sido notada, pero no es sino hacia 1930 cuando se le comenzó a dar un papel importante. El norteamericano Milman Parry constató las similitudes entre ciertos rasgos esenciales de esta poesía ‘formularia’ y los de otras poesías orales no escritas. Lo no escrito es absolutamente fundamental, porque lo escrito destruye la memoria del aeda y del cantante popular y es la razón de ser del ‘formulismo’. Cuando ustedes escriben, regresan sobre lo que han hecho, se dicen a sí mismos: ya dije esto de esta manera, y cambian una u otra palabra. Cuando ustedes improvisan poesía oral trabajan bajo un mandato exactamente opuesto, se apoyan en fórmulas ya hechas. La comparación más idónea dentro de la cultura contemporánea sería evidentemente la de las interpretaciones de los grandes músicos y cantantes de jazz: en ellos uno encuentra por ejemplo el tema de *Saint Louis Blues*, que correspondería a lo que he llamado la ‘leyenda’ en los poemas homéricos, pero también fórmulas, acordes tipo, que son retomados y modificados por el músico.

Parry constata que entre los esclavos del sur todavía en su época —él exploró el terreno entre 1933 y 1935— existía una poesía oral y cantantes populares que trabajaban como los aedas, con un mandato rítmico, es decir con un equivalente del hexámetro dactílico homérico (versos de seis pies en el que la métrica básica es una sílaba larga y dos breves) o un decasílabo, con cesura después de la cuarta sílaba. Esta limitación facilita el trabajo de los poetas orales, que se acompañan con una suerte de violín pequeño, la *guzla*. Las fórmulas, que ahí describen a los guerreros serbios o turcos, se retoman constantemente, y de la misma

CORNELIUS CASTORIADIS

manera encontramos temas equivalentes. En cuanto a la leyenda, que juega el papel del ciclo troyano, esencialmente es 'la batalla de Kosovo' (1389) y lo que sucedió después, como las hazañas de Marko Kraljevic. Todo un ciclo épico en torno a la batalla de Kosovo existía aún en 1933, cuando Parry fue al sitio y comenzó a grabar. Ahí tenemos una tradición oral de nuestros días, cuyo estudio permite resolver hasta cierto punto el enigma de la composición y de la transmisión oral de poemas de dieciséis y doce mil versos como la *Ilíada* y la *Odisea*. Claro, esto no se hizo de un golpe, hubo creación en el seno de la tradición, la de los aedas, acumulación sucesiva, al mismo tiempo estabilidad y una lenta evolución, como en las expresiones más vivas de todo arte verdaderamente popular, de todo folklore. Ahora tenemos la prueba de que un aeda de ese tipo pudo al mismo tiempo componer un poema muy largo y, sobre todo, memorizarlo. Uno de ellos, a solicitud de Parry, compuso durante varios días al ritmo de dos horas en la mañana y dos horas en la tarde, un poema de doce mil versos, que Parry grabó y que en verdad era improvisado. (Es cierto que esas improvisaciones trataban sobre todo de episodios añadidos que representaban variaciones con respecto a la leyenda, y que esencialmente se basaban en la utilización de fórmulas, hemistiquios o versos completos que se hallan en la poesía popular.)

96

Se trata entonces de una larga tradición, que probablemente comienza al final de la época micénica, o incluso antes. Recordemos de pasada que podemos fechar ese fin con certeza: coincide con la destrucción casi simultánea de una serie de ciudades micénicas alrededor de 1200 (Pilos es la última en ser destruida, en 1190) así como la del imperio Hitita. En fin, a partir de ahí y hasta el siglo IX, incluso quizás hasta el siglo VIII, se desarrolla esta tradición poética oral; probablemente luego uno o dos autores monumentales retoman ese material hacia el año 720 y lo organizan en dos grandes poemas. Si en la *Ilíada* casi no hay eso que alguien moderno llamaría quizá tontamente defectos de composición, en la *Odisea* hay cosas que parecen un poco raras, y el carácter orgánico de la composición ciertamente plantea un problema. De todas

HOMERO

formas, a partir de ese momento tenemos derecho a suponer que el texto ha quedado más o menos igual, salvo algunos elementos menores.

Otro punto importante concierne a la época que invocan los poemas, que no es necesariamente a la que se refiere la leyenda. Los poemas narran un episodio, bastante breve de hecho, la guerra de Troya, luego las aventuras de Ulises y su regreso a Ítaca, el asesinato de los pretendientes, etc. ¿Esta guerra tuvo lugar? No, con toda probabilidad, a pesar de la insistencia obstinada de ciertos arqueólogos que aludí la vez pasada. Pero la pregunta que nos interesa no es ésta. Incluso si la guerra de Troya no es sino una leyenda, ésta no se sitúa donde sea, el sitio de Troya no es el sitio de Estalingrado, quiero decir con ello que los poemas nos hablan de personas armadas, organizadas de cierta manera. Lo que nos interesa es el mundo real descrito en los poemas. ¿De qué época se trata? En lo abstracto existen tres posibilidades. La primera es que los poemas describen el mundo real de su época: el poeta –pensemos en un romanero actual que escribiera sobre las guerras de la Revolución y del Imperio, pero cuyos personajes actuaran en el marco de las instituciones que parecieran las de la V República, llevaran chamarras de cuero y audífonos– habla de hecho de lo que ve a su alrededor.

Es una hipótesis a desechar si admitimos que los poemas fueron compuestos en el siglo VIII o principios del VII a más tardar, puesto que la sociedad griega de esa época es muy diferente de la que está descrita en los poemas. Para dar sólo un ejemplo: es una sociedad donde las armas son de hierro, mientras que en Homero todavía son de bronce. En esta sociedad hay urbes poseedoras de una organización particular –y eso independientemente de la cuestión de la emergencia o no de la democracia, o de elementos democráticos en esa época– que no es la que encontramos en Homero, o de hecho están descritas de manera bastante esquemática. Se pueden esgrimir mil argumentos para demostrar que en la época en que los poemas debieron ser compuestos no encontramos las estructuras políticas y sociales implicadas en la sociedad heroica descrita por Homero. La batalla, por ejemplo, ya no es un duelo entre héroes sino un enfrentamiento entre falanges armadas. Ahora bien, ese tipo de duelo no tiene nada de anecdótico, repre-

97

CORNELIUS CASTORIADIS

senta la totalidad de la organización social, una sociedad en la que los héroes, los príncipes, los nobles ocupan las primeras filas de la escena, rodeados por una multitud anónima que participa en el combate, pero de la que se habla muy poco; todo el énfasis en Homero está puesto en el héroe.

Segunda posibilidad: la sociedad descrita en los poemas es precisamente el mundo al que se refiere la leyenda. ¿Se trata de un mundo micénico? Nos volvemos a encontrar con la cuestión de la historicidad de la guerra de Troya –pero no vamos a abordarla– y, sobre todo, la semejanza de la sociedad que describen los poemas y la sociedad micénica tal como la conocemos. Asunto cuestionado desde hace mucho tiempo, al que Finley respondió que el mundo de los poemas no es el micénico, por primera vez con argumentos no arqueológicos sino basados –y esto es muy importante desde el punto de vista metodológico– en el análisis social, así como, en cierta medida, en el de los significados.

98

La primera edición de *El mundo de Ulises* es de 1954, y el desciframiento del linear B lo confirmó claramente: el mundo micénico, independientemente incluso de los argumentos basados en datos materiales, arqueológicos, etc., aparece muy alejado del mundo de Homero. Se pueden emitir diferentes argumentos. En primer lugar decir que los micenos poseían una escritura –la linear B, precisamente– y que Homero, de hecho, ignora la escritura: sólo dos versos hacen una vaga alusión a signos, que forzosamente no son escritura. Además, la geografía del mundo homérico no es la del micénico; no es que las islas hayan cambiado de lugar, sino las regiones descritas como importantes en los poemas no son aquellas que las excavaciones muestran. Asimismo, la estructura social no es la del mundo micénico. Este último, tal como aparece en las tablillas –y eso corresponde por completo a datos arqueológicos– es una civilización palaciega, con una monarquía burocrática y de escribas que registran lo que deben dar y recibir los diferentes estratos de la población. Además, aspecto muy importante, en Homero la cremación sustituye la práctica micénica de la inhumación.

Tercera posibilidad, la que Finley demostró, con argumentos sólidos y a mi parecer convincentes: A partir de una leyenda heredada de la que queda la trama los poemas, sucesivamente modificados, describen la sociedad real de la época de los aedas, *Dark Age*, años sombríos de Grecia entre el siglo XI y el IX-VIII. Varios episodios en los que se mueven Agamenón o Aquiles reflejan la realidad de esos años sombríos posteriores, lo cual es un fenómeno común: en *La canción de Rolando*, por ejemplo, la leyenda se refiere a la época de Carlomagno, pero lo que ahí se describe corresponde a una época intermedia, lo que traiciona la constitución del poema por el añadido en la tradición oral. Lo mismo vale para los *Nibelungen* en Alemania, etc.

Sumemos a esto que sin duda hacia finales de aquel período, y en todo caso en el momento de la composición definitiva por parte del o de los compositores monumentales, se constituyeron o al menos aparecieron por primera vez ciertos significados imaginarios sociales nucleares que luego desempeñarán un papel fundamental, formador, en el universo griego. Y tiendo a considerar que la constitución de esos significados, esa nueva manera de ver el mundo probablemente comienza tempranamente en este asunto. Es como si para esas tribus griegas luego de la destrucción del mundo micénico hubiera habido un nuevo comienzo, puesto que se producen cambios muy importantes en numerosos ámbitos, sobre todo en el ámbito religioso, que traducen un entendimiento diferente del mundo.

Para comprobar ese punto sólo hay que describir un elemento central: el significado atribuido a la muerte y el efecto de esa atribución en las demás significaciones. Este significado, y toda la materia prima que se organiza alrededor y a partir de él, no está dado por tal o cual verso que habría podido ser añadido o interpolado por un rapsoda, por un escriba, por Pisístrato o por quien ustedes quieran. Este significado de la muerte está dado en la organización misma del conjunto de la *Ilíada*. Supriman dos mil versos y la *Ilíada* seguirá ahí. Esto en mi opinión muestra que un enorme cambio en la comprensión del mundo intervino, quizá desde el inicio de la composición de los poemas, y que la creación de la que es testimonio continuó hasta la época de la compo-

CORNELIUS CASTORIADIS

sición definitiva. No sólo el episodio de los cíclopes parece característico de un período tardío en ese proceso, sino que los enunciados sobre la justicia al final de la *Odisea* introducen un elemento bastante nuevo en relación con el resto del poema –volveremos más tarde a esto. Aquí, sin estar en desacuerdo con Finley, vamos en otra dirección, él se interesa sobre todo en el mundo real al que se refieren los poemas. Es necesario que lean *El mundo de Ulises*, es un libro hermoso, y a mi parecer muy cierto. Nos alejamos de él en la medida en que lo que nos interesa es sobre todo la última manifestación de esos significados que encontramos en los poemas, y que anuncian –incluso más que eso, son el origen– todo lo que será la constitución del mundo griego clásico. Eso ya aparece esbozado al final del libro de Finley, pero en un sentido que no comparto del todo.

100

Volvamos ahora a eso que se ha dicho tantas veces de Homero educador de Grecia: que él es el origen de todo lo que encontramos después. Es el clásico lugar común, y estrictamente es verdad. Eso lo constatamos incluso antes de comenzar el análisis del contenido de los poemas, al ver lo que son esos textos, su estatuto. En pocas palabras se puede decir: el texto ‘sagrado’ de Grecia no es un texto sagrado. Ya esto marca una diferencia fundamental con respecto a casi todas las culturas históricas que conocemos. Ese texto no es religioso ni profético, es poético; el autor no es un profeta, es un poeta, es *el* poeta. O si prefieren: el profeta de Grecia es un poeta que tampoco es un profeta. Y, en un sentido, cuando decimos eso todo está dicho. Él es el *poeta*, el que hace ser. Y ese poeta no prohíbe nada, no impone nada, no da órdenes, no hace promesas; dice. Y al hacerlo no revela –no hay revelación–; recuerda. Recuerda lo que fue y al mismo tiempo da los lineamientos de lo que es, de lo que puede ser. Eso lo trae a la memoria de los hombres con la ayuda de las hijas de la Memoria, de Mnemósine, que son las Musas.

Ahora una breve digresión acerca de Mnemósine, voy a decir algo que les va a parecer desmesurado. Evidentemente, las mitologías de todos los pueblos son significativas, y casi siempre hermosas, e incluso muy hermosas. Lo que distingue a la mitología griega –hermosa o no,

HOMERO

ésa no es la cuestión— es que es verdad. Los mitos griegos son verdaderos, el mito de Urano-Cronos-Zeus es verdad, el mito de Edipo es verdad, el mito de Narciso es verdad, está ahí —quiero decir: mírense en un espejo...

Las musas presiden la poesía en el sentido más poderoso, más elevado: la creación de lo bello. Ahora bien, son hijas de Mnemósine, no son artefactos de Memoria ni tampoco copias idénticas de Mnemósine, son sus hijas. Una hija se parece a su madre, pero es también diferente a su madre. La creación de lo bello ¿de qué surge? De la imaginación creadora. Y esta imaginación creadora mueve todas las fuerzas del ser humano y de la imaginación, sea radical, constituyente o constituida. Implica entonces la memoria, pero no se reduce a ella. Musas y Mnemósine están profundamente emparentadas, pero no son una sola y misma cosa. Esa verdad que reivindico hoy, en 1982, como *la verdad* de la existencia humana acerca de la imaginación, es decir acerca de todo, esa verdad reside ahí desde el origen. Reside desde la primera hora en esa pequeña fábula, mito, leyenda, llámenla como quieran. Las Musas son hijas de Mnemósine.

En cierta forma hay más filosofía en esa pequeña fábula que en todo lo que los filósofos han podido decir acerca de la imaginación. Por ejemplo, como ya lo saben (se ha hablado de ello durante tres años), la relación imaginación/memoria ha sido considerada la mayoría de las veces en la filosofía como una derivación, salvo algunas excepciones, entre ellas Aristóteles y Kant. Lo mismo ocurre de cierta manera con la teoría de la *mímesis*, la imitación. ¿Qué significa, si regresamos al lenguaje mítico? Que las musas no son consideradas como las hijas de Mnemósine, sino como un pequeño producto fabricado por ella. ¿De qué se trata en realidad? Es evidente que la imaginación en su práctica efectiva presupone la memoria: siempre tiene que lidiar con un magma de figuras ya presentes y que, por supuesto, son otra cosa que una materia inerte por reorganizar. Pero ¿de dónde vienen esas figuras? Para que haya un depósito de figuras, que la imaginación podrá utilizar gracias a la memoria, tuvo que haber primero una actividad figurante, es decir una creación de imágenes, formación de lo informe o formación

101

CORNELIUS CASTORIADIS

a partir de nada, es decir imaginación radical. Así podemos completar de cierta manera el mito: las Musas son hijas de Mnemósine, pero al mismo tiempo esas hijas son, círculo o paradoja, el alimento que nutre a su madre y que la nutría antes de su nacimiento, el agua que bebía y el aire que respiraba. Esas hijas son las madres de su madre. Ahí rebasamos el mito. Pero sigue siendo el mito el que a la vez establece el lazo fundamental entre imaginación creadora y memoria, y lo hace no como una derivación sino como un parentesco profundo y al mismo tiempo una alteridad.

He aquí el carácter del texto: no es un texto sagrado, es un texto poético. El destino mismo de los poemas homéricos permite ver la inversión de la relación. Si se convierten en ‘sagrados’ no es en absoluto en el sentido religioso del término sino por formar ese gran texto al cual todos se refieren, y que incluso a partir del siglo VI la ley de Atenas prohíbe modificar, porque los rapsodas lo trataron con una libertad exagerada. Es el texto poético que, una vez más, se vuelve ‘sagrado’ por ser fundamental, no al contrario.

102

Y ahora: ¿qué encontramos al centro de los significados del poema? Simplemente lo esencial de las representaciones imaginarias griegas, es decir la visión trágica del mundo. Por lo explícitamente dicho, los elementos de esa visión trágica ya están presentes en dos poemas. En cuanto a la acción, la *praxis* como dirá Aristóteles en su definición de la tragedia, esa visión trágica se da, como se los precisaba hace un rato, con la materialidad misma y la organización de lo narrado en la *Iliada*: no es un comentario que vendría a agregarse a una historia, es la estructura misma de esa historia que resulta trágica. La *Iliada* es práctica y literalmente una tragedia, y Platón lo vio cuando calificó a Homero en el *Teeteto* (152d) de poeta trágico. Ya se había dicho, no es nada nuevo. Pero tenemos que ir más allá: es, si se puede decir, una metatragedia o una hipertragedia. Y esto por lo menos en dos sentidos. Primero, al contrario de lo que ocurrirá después con los héroes trágicos, Aquiles, como Héctor, sabe lo que le espera desde el principio. Hay una frase hermosa en la *Antígona* de Anouilh. Cuando el coro anuncia a los espectadores lo que va a pasar (cito de memoria, son viejos recuerdos, no he vuelto

HOMERO

a leer la obra) distingue muy claramente la tragedia del drama, es decir del melodrama. El coro dice: en el drama, hay suspenso, y luego toda una serie de accidentes que podrían influir la acción. ¡Ay, hubiera venido más temprano el policía! ¡Ay, hubiera tomado otra ruta el coche! Las cosas habrían pasado de otra manera.

La tragedia no depende de esas bifurcaciones. Es lo inexorable. En la tragedia clásica los espectadores (como luego los escuchas y los lectores de la *Ilíada*) son cómplices. Nadie va a ver *Edipo Rey* para conocer la historia. Uno conoce la historia. En general, hasta conocemos algunas variantes. Quizás a veces haya un poco de curiosidad. Uno se pregunta qué variante utilizará Sófocles, qué cambio menor introducirá. Pero uno sabe. Mientras el héroe trágico, a diferencia nuestra, se le presenta como ignorante de lo que va a pasar. Ya que el progreso de la tragedia consiste precisamente en revelar la verdad al héroe por medio del horror, por medio de la ceguera o del asesinato, y no en la clara iluminación del ser. El héroe no sabe. En la *Ilíada* Aquiles sabe, desde el inicio. Y Héctor también sabe desde el inicio. Claro, eso no impide nada, incluso sus propios actos; y eso tampoco imposibilita, un punto muy importante, la sorprendente coexistencia de ese conocimiento anticipado con la autenticidad de las decisiones libremente tomadas y vueltas a tomar en el curso de la acción. Aquiles, que sabe de antemano, se sumerge cada vez en un mundo en el que ha de escoger entre hacer y no hacer. Él es, como lo dirá luego Aristóteles, *arkhe ton esomenon*, el principio de lo que sucederá, y el destino, la *moira*, el *aisa*, se realiza a través de las decisiones libres de Aquiles, cada vez tomadas libremente pero sin alterar en nada lo inexorable.

La segunda razón por la cual podemos hablar de metatragedia o de hipertragedia es que, al contrario de las tragedias clásicas del siglo V, tenemos aquí un fragmento de historia de cierta manera autónomo o, si quieren, autárquico, pero, por otro lado, se trata de un fragmento de una acción que comenzó mucho antes y que continuará mucho después. Que la acción haya iniciado mucho antes es verdadero también para la tragedia clásica. Pero ninguna comienza tanto en *media res*, como dirán luego los romanos. Los antecedentes de la acción trágica de la

CORNELIUS CASTORIADIS

Ilíada están ahí desde hace mucho. La hostilidad de Poseidón hacía los troyanos, por ejemplo, empieza, quizá lo recuerdan, con el asunto confuso de un salario prometido y no pagado a Apolo y a Poseidón por Laomedo rey de Troya, por la construcción de los muros de la ciudad. A partir de ese día, Poseidón, el gran dios del mar, profesa un odio inmenso hacía los troyanos, y ese elemento jugará un papel permanente en la acción. Y la historia entera, de hecho, tiene que ver con otra (muy pequeña) historia, la de la elección de Paris, que designa a Afrodita, y no a Hera o Atenea, como la más hermosa y le regala una manzana (otra vez una manzana...). Desde entonces, Hera y Atenea juran la perdición de París y de su ciudad. A final de cuentas toda esa historia, todos esos miles de muertos son consecuencia de un acto fútil. Todo se desarrolla de cierta manera sin una razón verdadera. Ese fragmento de acción es retomado en una hipertragedia que se extiende antes y después del relato del poema: algunos elementos anteriores a la acción contada son mencionados en el texto, y lo que ocurrirá luego, que todos los escuchas y espectadores conocen, en parte será retomado en la *Odisea*. No encontraremos en todo esto la *praxis spoudaia kai teleia* que menciona Aristóteles, la acción importante y completada que define la tragedia. No se cierra con una catarsis, pero refiere y se confunde con esta hipertragedia que es la historia completa de los hombres y del mundo.

104

Quizás habría que añadir alguna que otra palabra. Ya lo vimos: no hay ni incertidumbre ni espera en la *Ilíada*; es, al contrario, la muestra de lo inexorable y la impotencia humana, el carácter ineluctable de la realización del destino, de la *moira*. En otras palabras, si el lector moderno de Homero no experimenta ningún suspenso no significa que el poeta no haya podido o querido introducirlo. Esa ausencia es homogénea, consubstancial a la ontología subyacente de los poemas. No puede haber incertidumbre. He ahí el fundamento no sólo de la tragedia sino también de toda la visión griega del mundo. Cabe notar desde este punto de vista que en la *Ilíada* y hasta en la *Odisea* (pero hoy me concentro en la *Ilíada*) la secuela de la acción, la realización de la *moira*, del destino, está siempre condicionado por la trasgresión, por rebasar los límites, por el *hubris*. Ese elemento está presente des-

de el inicio. Agamenón ofende al sirviente de Apolo y éste manda la peste por el campo griego. Cuando Agamenón está obligado de restituir a Criseida hace algo que no debe: toma a Briseida, una mujer que es parte del botín de Aquiles. Éste estalla en cólera de una manera que podemos calificar de 'hubrística'. Cuando los troyanos entran finalmente en el campo griego Aquiles manda contra ellos a Patroclo con la orden de no atacar sino sólo de rechazarlos. Patroclo se extralimita y lo matan. Constantemente el *hubris* causa una nueva catástrofe y desencadena la acción.

Otro elemento importante: el final de la *Ilíada* no es en una catarsis en el sentido aristotélico, ese admirable canto XXIV es, como lo saben, una reconciliación: Aquiles acepta devolver el cadáver de Héctor a Príamo. Un movimiento de empatía o de simpatía muy profunda lleva a los dos personajes a encararse. No se trata de un enfrentamiento. En esta escena ambos lloran por el destino de los hombres, uno piensa en su hijo Héctor, el otro en Patroclo y en su viejo padre. Aquí hay una permutación, o para ser más exacto una comunicación a la vez de significados y afectos entre dos individuos que establece esta *Versöhnung*, como se dice en alemán (el francés no posee una palabra que convenga exactamente). Esa reconciliación no es la propia de personas que se pelean y luego se contentan sino es como una reunificación de elementos hasta ahora antagónicos, y es con lo que finaliza el poema.

Una nota final acerca de un punto que puede ser un efecto de la división histórica de la creación de los poemas, pero nos importa poco ya que nuestra perspectiva del texto es sincrónica o estructural, una perspectiva del contenido tal y como lo recibió un griego del 600 a.C. Se trata de un aspecto recién descubierto y que no ha sido subrayado lo suficiente ni analizado en toda su profundidad: esos poemas que pintan un mundo heroico contienen a la vez la crítica a ese mundo. Tomemos las palabras de Aquiles en el canto IX de la *Ilíada*, y ahora regreso a ese punto.

Aquiles rechaza la propuesta de Agamenón de retomar el combate a cambio de suntuosos regalos, y dice más o menos: esta guerra no tiene sentido, y nada vale más que la vida. Esto en la boca de Aquiles

CORNELIUS CASTORIADIS

dentro de un contexto heroico parece literalmente impensable. Decir que nada vale la vida es impensable en el mundo heroico, pero decir que esta guerra no tiene sentido lo es aún más, ya que el sentido de la existencia heroica es la guerra. Hay ahí una crítica inmanente del mundo descrito, en la cual creo que debemos ver el fruto de sucesivas adiciones. En todo caso, el resultado final para el que lee o escucha el poema, que leía o escuchaba el poema, no puede ser sino una postura trágica, una *impostazione*, en italiano, una *einstellung*, en alemán. Ése es, lo vamos a ver de inmediato a propósito del aspecto más importante de los poemas, el de la muerte.

En el corazón de los poemas, en particular de la *Ilíada*, existe la experiencia de un elemento inevitable, como la muerte. Ese elemento se encuentra ahí sin término medio, sin consuelo, sin ajuste, sin adulteración, sin edulcoración. Aquiles dice en este canto IX (versos 400-409): para mí nada vale la vida, nada es *psukhēs antaxion*. Y añade: se pueden apresar los bueyes y las ovejas gordas, se pueden adquirir los trípodes y los caballos, pero la vida de un hombre jamás regresa una vez que ha cruzado la barrera de los dientes.

106

Ustedes conocen, también en la *Odisea*, el famoso encuentro entre Ulises y Aquiles en los infiernos, ya se los conté muchas veces. En él Ulises evoca la gloria de Aquiles, que como los demás muertos es sólo una sombra sin *noos*, sin espíritu ni sentido. Sólo el adivino Tiresias, por una gracia especial de Perséfone, conserva en los infiernos todo su espíritu, sus capacidades intelectuales; todas las demás psiques son sombras que vuelan, que no saben, que no recuerdan, a las que se les debe dar a beber sangre para que puedan pronunciar ‘discursos verídicos’ (XI, 148-9). Y Aquiles le contesta a Ulises: “No hagas que mi muerte sea más dulce, preferiría ser, vivo, el jornalero de un muy pobre campesino que reinar en medio de los muertos.” He aquí la verdad sobre la existencia en los poemas: hay una sobrevivencia, pero esa sobrevivencia es aún más miserable que la vida terrenal. Aún más miserable: es todo lo que hay a manera de promesa. Podría recordar y comentar otros pasajes, como lo que dice Aquiles a Licaon en la *Ilíada* en el canto XXI cuando éste le suplica dejarlo con vida a cambio

HOMERO

de un rescate. Y Aquiles le contesta, en resumen, lo siguiente: “¿Por qué llorar de esa manera? Patroclo está muerto, y era por mucho mejor que tú. Tal como me ves a mí, hermoso y alto, hijo de una diosa, también un día, al amanecer o en el crepúsculo, o quizás a mediodía, Ares se llevará toda la fuerza de mi cuerpo y moriré. Muere tu también.” Y lo mata.

Esta visión de la muerte puede parecer extraña en su banalidad misma. Me pueden decir: es aburrido, eso todos lo sabemos, etc. No sólo Homero y los griegos: todos. Claro esto es totalmente falso. Nadie sabe. La humanidad se pasó el tiempo contándose historias sobre la no muerte en sus diferentes formas; la brutalidad del hecho, claro, siempre estuvo oculta en la institución imaginaria de cada sociedad. Podemos preguntarnos: ¿de dónde proviene esta idea expresada en Homero? Aparentemente no es de los egipcios, quienes poseían un círculo de metempsicosis, etc. Ni de los babilonios, ni de los micénicos. Quizá simplemente corresponde a la realidad. Es curioso, pero es así: los griegos descubrieron el hecho de una muerte final, definitiva, *telos thanatoio* se dice y repite en la *Ilíada*; y no puede decirse nada al respecto, no puede dársele otro significado, como tampoco transubstanciarla ni embellecerla.

Paréntesis. Se encuentran otros pueblos, por ejemplo los hebreos antes de Isaías, que no parecen creer en la inmortalidad del alma. Pero dos elementos cuentan para ellos y contribuyen de cierta manera a matizar el rigor de las cosas. Primero, el hombre piadoso y amado por Dios gozará de una vejez feliz, como Abraham. Morirá contento y saciado de días, son los términos mismos del Antiguo Testamento. Esto es inconcebible para los griegos: no existen héroes que mueran felices y viejos. Incluso Heracles tiene un final atroz (la túnica de Nesos). Segundo, al igual que la maldición de Dios alcanza a las generaciones sucesivas, la bendición divina, para el hombre piadoso y amado por Dios, se traduce en la bendición de los que engendra. Eso tampoco tiene sentido para los griegos: en cuanto a la descendencia no hay nada garantizado.

107

CORNELIUS CASTORIADIS

108

Pero tenemos que ir más lejos y distinguir entre muerte súbita y muerte escogida. Limitarse a afirmar que los griegos, cosa sorprendente, fueron los primeros en descubrir que el hombre es mortal en un sentido final y definitivo es muy interesante, pero nos quedamos con el simple conocimiento de un aspecto de la animalidad del hombre. Los bueyes mueren, los caballos mueren, los hombres mueren también. Podríamos hasta alcanzar el punto más avanzado sobre este sujeto de la filosofía moderna, por ejemplo con Heidegger, para quien el hombre es el único animal que sabe que debe morir. Evidentemente, lo esencial en el mundo griego se encuentra más allá. Existe un conocimiento no del hecho de morir sino de que uno escoge su muerte. Los dos personajes quizá más notables de todas las representaciones imaginarias griegas, el uno en su origen, Aquiles, héroe ficticio, el otro de cierta manera en su fin, Sócrates, personaje real, histórico, escogen ambos la muerte. Aquiles sabe que nada vale la vida, y sin embargo escoge la muerte. No regresa a Ftía, va a combatir, seguro de encontrar ahí la gloria, pero también la muerte. La visión trágica aquí no es el simple descubrimiento de la muerte sin frases ni simplemente el hecho de que el *dasein* es *sein zum tode*, según Heidegger, el ser-ahí es un ser para la muerte. Simplemente no hay contradicción en un ser-para-la-muerte. La visión trágica es la visión de esta última contradicción: nada vale la vida, pero si nada más vale que la vida, entonces la vida ya no vale nada.

Al igual que Sócrates dijo: el *anexetastos bios*, la vida sin examen, la vida sin reflexión no es vivible, Aquiles podría decir: el *bios atimetos* o *akleies*, la vida sin gloria no es vivible. He aquí una contradicción en el objeto mismo, es decir en la textura de la existencia independientemente del sujeto. Esta contradicción en la situación del ser humano está plenamente traducida, en el plano subjetivo, si me permiten utilizar una terminología moderna: forzosamente el hombre (*anthropos*) está desgarrado por motivos opuestos, es decir por un lado el evitar la muerte, la conciencia de que nada vale la vida, y por otro lado el evitar una vida sin un contenido que la vuelva digna de ser vivida.

Este desgarramiento está presente de manera constante en los poemas: si los vuelven a leer de manera atenta verán que, al contrario de lo que dejan suponer las bobadas de algunos modernos, dos de tres veces el héroe en camino a la batalla se pregunta: ¿no huiré? Ajax se pregunta: ¿permaneceré aquí? No, es terrible, voy a huir. Ulises se dice lo mismo, y Patroclo y Héctor. Héctor, que es (regresaremos a este punto), y no Aquiles, el verdadero héroe de la *Ilíada*. Estos seres que, nos dicen, todavía no han logrado la integración de sus facultades psíquicas, o en quienes el poeta no ve la integración de las facultades psíquicas, estos seres no son personas porque la persona es un invento cristiano, no son verdaderos individuos, sólo son unas funciones, unas sombras, unos atributos simbólicos; estos seres están presentes, de manera continua, transpiran frente al enemigo, se preguntan: ¿me quedo? ¿voy a pelearme o huyo para conservar mi dulce vida? Es al cabo de esta suerte de diálogo interior, recurrente en la *Ilíada* una decena de veces, que el héroe toma en general, pero no siempre, la decisión de quedarse, de combatir y eventualmente de morir. No siempre porque están los que huyen; le pasa a Menelao, le pasa a Héctor, y no significa que Héctor sea particularmente cobarde, al contrario, es el más valiente de los guerreros. No se trata de un diálogo del alma consigo misma (para retomar la expresión de Sócrates y de Platón) cuyo objetivo es servir de *decorum* o de broma. No hay un resultado predeterminado de ese diálogo, ya que en algunos momentos el héroe abandona el campo de batalla. Y cuando se queda (lo que evidentemente ocurre en la mayoría de los casos, si no no sería un héroe y no se trataría de poesía épica) es como resultado de esta deliberación.

Preguntas

Acerca del problema de la participación de los espectadores: ¿si ya saben lo que van a encontrar en el espectáculo, por qué van a verlo?

CORNELIUS CASTORIADIS

En todo caso no acuden por el suspenso. Su actitud no es la del espectador moderno. ¿Qué es un texto clásico, un fragmento de música clásica, un cuadro clásico? No es algo cuyo estudio ha sido aprobado por el ministerio de educación, el cual a menudo se equivoca al respecto. Es una obra a la que siempre se puede regresar, leerla, verla y escucharla aún mejor. Ustedes escuchan por enésima vez un fragmento de música y oyen cosas que antes no habían oído. Leen por enésima vez un gran texto y piensan más allá y otra cosa de lo que habían pensado. Creo que en la relación con los poemas homéricos, con la tragedia o, en tiempos modernos, con la tragedia isabelina por ejemplo, este elemento es determinante para el espectador, el lector, el escucha. Sin duda también para Homero, aunque hayan existido otros factores que para nosotros están presentes: es otro rapsoda quien narra el encuentro de Aquiles y Príamo. Veamos cómo lo hace.

110

Como cuando van a escuchar Berganza en el papel de Zerline o Schwarzkopf en el de Doña Elvira... Cuando se trata de la tragedia evidentemente es otra cosa, pues aquí lo que se conoce es la trama general de la leyenda; en cuanto al texto, se presenta por primera vez en las Dionisiácas, y unos jueces que en cierta medida representan a la comunidad, aunque no son electos, atribuyen el premio. El interés ahí es el manejo de la leyenda por el autor, descansa sobre el texto propiamente dicho, sobre los incidentes, sobre el giro que le da a la leyenda. Sabemos por algunos ejemplos que este giro llega a ser muy particular a veces: la historia de los atridas vista por Esquilo en la *Orestíada* y por Sófocles en *Electra* no es la misma. El mismo mito puede ser utilizado de manera muy diferente por Sófocles y por Eurípides. He aquí la respuesta en lo que corresponde a los espectadores de la tragedia. En cuanto a los poemas, se trata de una relación con un texto clásico, monumental, que se presta a ser siempre redescubierto. Esto no ha cambiado por cierto. No olvidemos, en el caso de Homero, la percepción, más o menos consciente, del hecho de que estamos frente a nuestro texto fuente.

HOMERO

¿Cómo se sitúa usted en relación con la Astucia de la Razón de Hegel y con la interpretación que Adorno hace de Ulises?

No sé... hace un rato, cuando les decía que el libre albedrío del héroe siempre es un eslabón necesario para el desarrollo de la *moira* fatal, casi iba a citar a Hegel, para hablar de la astucia de la Razón, y también iba a señalar a Adorno, por lo que dice de Ulises y de la “dialéctica del mito y de la razón” en la *Odisea*. Finalmente no lo hice porque creo que estamos en otro contexto. Quiero decir que no tiene mucho sentido, a propósito de Homero, hablar de la astucia de la Razón, porque en realidad Hegel sólo piensa en la tragedia. Seguro que puede leer la tragedia, en especial *Edipo Rey*, como una serie de astucias de la razón, ya que ahí encontramos todo un encadenamiento de actos que aparentemente no tienen una finalidad, o que más bien tienen una finalidad *otra* en la mente de quien los lleva a cabo, y que todos conspiran a la marcha predeterminada del proceso en su conjunto, aun cuando (podríamos decir: más aún cuando) su significado manifiesto se opone a su significado latente, pues más que un acto parece querer desviar la tragedia de su camino fatal, pero en realidad la acerca. Se puede pensar que la tragedia es una de las fuentes de la idea de la astucia de la Razón. Pero la ‘retrolectura’ en mi opinión no es posible por la simple razón de que aquí no se trata de razón. Es decir que no podemos hablar de razón cuando se trata de destino, la *moira*, porque precisamente posee un carácter ‘a-racional’, que es un elemento esencial en la visión griega del mundo.

En cuanto a Ulises resulta evidente que es en verdad un individuo y que la *Odisea*, volveremos a hablar de ello, es la primera novela occidental. Al contrario de la *Ilíada*, una novela en el sentido amplio y sólido del término. Pero esto ya es bastante conocido.

Y Ulises no sólo es este aspecto, en él hallamos ciertos rasgos de lo que llamamos modernidad u occidentalidad, si quieren. Adorno ve en Ulises una de las primeras manifestaciones de la ‘civilización burguesa’... eso aquí resulta secundario.

111