

### La primera palabra europea

Como una llamada que no tolera resistencia alguna, en el inicio de la primera frase de la tradición europea, en el verso introductor de la *Iliada*, aparece, de manera fatal y solemne, la palabra «ira». Como corresponde al objeto directo de una oración bien construida, este sustantivo está en acusativo: «La ira canta, oh diosa, del Pelida Aquiles...». El hecho de que aparezca en primer lugar hace resonar un *pathos* exagerado. ¿Qué especie de relación con la ira se propone al oyente en ese mágico comienzo de la epopeya? Aquella ira con la que empezó todo en Occidente, ¿de qué forma quiere expresarla el recitador? ¿La representará como un poder que implica a pacíficos seres humanos en horribles sucesos? Consiguientemente, ¿habría que amortiguar, domar, reprimir éste, el más humano y terrible de los afectos? ¿Se aparta uno rápidamente del camino tan pronto se anuncia en otros o surge en uno mismo? ¿Se debe sacrificar en todo tiempo a la visión más neutral y mejor?

Éstas son, como frecuentemente se ha advertido, cuestiones contemporáneas que nos llevan muy lejos del objeto... cuando éste se llama la cólera de Aquiles. El mundo antiguo había emprendido un camino propio hacia la ira que ya no puede ser el de los modernos. Donde éstos apelan a los terapeutas o llaman a la policía, antiguamente el sabio se dirigía al mundo superior: para hacer sonar la primera palabra europea, Homero invoca a la diosa, conforme a un antiguo uso de los rapsodas, y, siguiendo esta visión, quien tiene como propósito algo desproporcionado lo mejor es que comience de manera modesta: no soy yo, Homero, el que puede garantizar el éxito de mi canto. Desde siempre cantar ha significado abrir la boca para que fuerzas superiores se puedan manifestar. Si mi exposición consigue éxito y autoridad, serán responsables de ello las musas y, más allá de las musas, ¿quién sabe?, el dios, la diosa misma. Si, por el contrario, el canto

resuena sin ser oído, es que los poderes superiores no tuvieron interés en él. En el principio fue la palabra «ira» y la palabra tuvo éxito:

μη̄νιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος  
ὀλομένην, ἧ μῦθ' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε

[La ira canta, oh diosa, del Pelida Aquiles, / maldita, que causó a los aqueos incontables dolores...]

En estos versos de invocación de la *Iliada* se prescribe de manera inequívoca de qué forma los griegos, pueblo ejemplar de la civilización occidental, deben afrontar la irrupción de la ira en la vida de los mortales: con una admiración que sea adecuada a su manifestación. La primera llamada de nuestra tradición cultural —aunque cabría preguntarse si este «nuestra» es todavía válido— ¿expresa el ruego de que el mundo superior se digne a apoyar el canto de la ira de un único combatiente? Es notable que en ello el cantor no admite ningún tipo de componendas. Desde los primeros versos acentúa una y otra vez la vuelta funesta de la ira heroica: allí donde se manifiesta, se reparten golpes a diestro y siniestro. Los mismos griegos tienen que sufrir más que los troyanos. Incluso al comienzo del acontecimiento guerrero, la cólera de Aquiles se dirige contra los suyos para colocarse de nuevo, sólo poco antes de la batalla definitiva, del lado de los griegos. El tono de los primeros versos propone el programa: las almas de los héroes vencidos —aquí llamados de manera formal, pero en general representados más bien como fantasmas en penumbra— se precipitan al Hades y de sus inanimados cuerpos Homero dice: «ellos mismos» son devorados a cielo abierto por aves y perros.

Con eufórica mesura se desliza la voz del cantor sobre el horizonte de aquella existencia de la que se pueden contar cosas. Ser griegos y oír esa voz significa, durante la época clásica, una y la misma cosa. Allí donde se percibe, una cosa queda clara de inmediato: paz y guerra son dos denominaciones para sendas fases de un contexto vital en el que nunca se pone en cuestión el pleno empleo de la muerte. También el hecho de que el héroe encuentre prematuramente la muerte forma parte del mensaje de la epopeya. Si alguna vez tuvo sentido la palabra «glorificación de la violencia», ésta sería la de este introito al más antiguo documento de la

cultura europea. Sin embargo, significaría casi lo contrario de aquello que se pretende en su uso actual, inevitablemente desaprobatario. Cantar la ira significa hacerla memorable, pero lo que es memorable está siempre próximo a aquello que resulta impresionante y perpetuamente estimable. Estas valoraciones son tan opuestas a las maneras de pensar y de sentir de los modernos que habrá que admitirlo: nos seguirá estando vedado un acceso auténtico al sentido propio de la comprensión homérica de la ira.

Sólo aproximaciones indirectas nos pueden seguir ayudando. Nos damos cuenta de que no se trata de la ira santa de la que nos hablan las fuentes bíblicas. No se trata de la sublección de los profetas ante la visión de los horrores contra la divinidad, ni de la ira de Moisés, que rompe las tablas mientras el pueblo se divierte con el becerro de oro; ni del odio lánguido del salmista que no puede esperar el día en el que los justos bañen sus pies en la sangre de los blasfemos<sup>1</sup>. Tampoco la cólera de Aquiles tiene mucho que ver con la cólera de Yahvé, el primer dios de las tempestades y los diestros, bastante rastroero por cierto, que, como «dios jadeante», marcha al frente de su pueblo en trance de éxodo y a cuyos perseguidores aniquila entre tormentas y oleajes<sup>2</sup>. Sin embargo, tampoco se está pensando en los vanos ataques de ira de carácter profano que tienen ante su vista los posteriores sofistas y los filosóficos maestros de la moral cuando predicán el ideal del autodomnio.

La verdad es que Homero se mueve dentro de un mundo pleno de un feliz e ilimitado belicismo. Por muy oscuros que puedan ser los horizontes de este universo de luchas y muertes, el tono fundamental de la representación está determinado por el orgullo, testigo de semejantes dramas y destinos. Su brillante visibilidad se reconcilia con la dureza de los hechos: esto es algo que Nietzsche había designado con el artístico término de «apolíneo». Ningún hombre moderno puede retrotraerse a una época en la que los conceptos «guerra» y «felicidad» formaban una constelación llena de sentido. Para los primeros oyentes de Homero resultan una pareja inseparable. El lazo entre ellos lo constituye el culto al héroe de estilo antiguo, que el hombre moderno sólo tiene presente en las comillas de la formación histórica.

Para los antiguos, el heroísmo no era una actitud refinada, sino el más vital de todos los posibles puntos de vista ante los hechos de la vida. A sus ojos, un mundo sin manifestaciones heroicas habría significado la nada, el

estado en el cual los seres humanos estarían entregados sin defensa posible a la soberanía de la naturaleza. La *physis* realiza todo, el hombre no puede nada: así habría rezado el principio de un universo carente de heroísmo. El héroe, por el contrario, se entrega a la prueba de que también por parte humana son posibles acciones y obras en la medida en que las permiten los favores divinos. Los antiguos héroes sólo son celebrados en la medida en que son ejecutores de acciones y realizadores de obras. Sus acciones testimonian lo más valioso que los mortales, tanto entonces como más tarde, podían experimentar: que en la espesura llena de sucesos naturales se habría abierto un claro compuesto de no-impotencia y no-indiferencia. En los relatos de las hazañas resplandece la primera buena nueva: bajo el sol tiene lugar algo más que lo indiferenciado y lo siempre idéntico. En la medida en que se realizan acciones auténticas, los informes responden por ellos mismos a la pregunta: ¿por qué hacen los hombres algo y no más bien nada? Lo hacen para ampliar el mundo con cosas nuevas y dignas de ser celebradas. Dado que los realizadores de cosas nuevas eran representantes del género humano, si bien extraordinarios, queda abierta para los demás la vía del orgullo y de la admiración cuando escuchan las acciones y sufrimientos de los héroes.

Lo nuevo, sin embargo, no puede aparecer más que como noticia del día. Para que sea legítimo, debe encubrirse como prototípico, primigenio y eternamente retornante y apelar a la aprobación largo tiempo prevista de los dioses. Sólo en el caso de que se dé lo nuevo como un suceso arcaico, entonces surge el mito. La epopeya es su forma más móvil, amplia, festiva y apropiada para el discurso en las ciudades, en las plazas de la aldea y ante un primer público urbano<sup>3</sup>.

La exigencia de lo heroico es el presupuesto para todo lo que surge. Sólo porque la ira que provoca horror por la heroica manifestación guerrera es irrenunciable, puede el rapsoda dirigirse a la diosa para comprometerla en los veinticuatro cantos. Si la cólera que la musa debe ayudar a cantar no fuera ella misma de naturaleza superior, ya la mera intención de invocarla significaría una blasfemia. Sólo porque hay una ira que se concede desde arriba resulta legítimo envolver a los dioses en los duros asuntos de los hombres. Quien bajo semejantes premisas canta la ira, celebra una fuerza que libera a los hombres de su determinación vegetativa y los coloca bajo un cielo superior con ganas de espectáculo. Los habitantes de la tierra

respiran aliviados desde el momento en que se pueden representar y los dioses son espectadores que asisten complacidos a la comedia terrenal.

La comprensión de estos acontecimientos, para nosotros muy lejanos, se puede facilitar tan pronto como, según la concepción de los antiguos, el héroe y su cantor se corresponden en un sentido auténticamente religioso. Religiosidad es la aceptación, por parte de los hombres, de su medialidad. Como bien es sabido, talentos mediales comprenden distintos caminos, pero pueden cruzarse en importantes puntos de conexión. El pluralismo de los «medios» es consecuentemente una circunstancia que se retrotrae a los primeros instantes de la cultura. Sin embargo, en esa época los medios no son los aparatos técnicos sino los mismos hombres con sus potenciales orgánicos y espirituales. Así como el rapsoda podría ser la pieza oral de un poder cantor, así se siente el héroe como brazo de la cólera que realiza obras memorables. La laringe del uno y el brazo armado del otro constituyen juntos un cuerpo híbrido; más que al guerrero mismo, su brazo armado pertenece a Dios, quien a través de motivos secundarios actúa en las circunstancias humanas; y él pertenece naturalmente a su cantor, al que tanto el héroe como sus armas deben agradecer su fama impercedera. De esta manera, la relación Dios-Héroe-Rapsoda constituye la primera asociación «medial» efectiva. Los mil años que en el espacio mediterráneo siguen a Homero tratan una y otra vez de Aquiles y de su utilidad para las musas de la guerra.

No es necesario gastar mucho tiempo para comprobar que en la actualidad ningún hombre estaría auténticamente en situación de pensar así, excluidos quizá algunos habitantes de esotéricas mesetas donde el proceso de remagización del mundo ha producido mayores avances. Por lo demás, nosotros no sólo hemos dejado de juzgar y sentir como los antiguos, sino que también los despreciamos en secreto porque ellos siguen siendo «hijos de su tiempo», prisioneros de un heroísmo que sólo podemos comprender como arcaico e inadecuado. ¿Qué se podría presentar a Homero desde el punto de vista actual y desde las costumbres de la llanura? ¿Habría que achacarle que estaría ofendiendo la dignidad humana en la medida en que concibiera a los individuos de manera demasiado directa como medios que reciben órdenes de seres superiores que los gobiernan? ¿Es que acaso despreciaba la integridad de las víctimas en la medida en que celebraba a los poderes que inferían esos daños? ¿Neutralizaría el poder

arbitrario y haría de los sucesos bélicos inmediatos juicios divinos? ¿O debería atenuarse el reproche al comprobar que él se había dejado llevar de la impaciencia? ¿No habría podido esperar hasta el Sermón de la Montaña y haber leído el *De ira* de Séneca, brevario estoico del control de los afectos que constituía la base para la ética cristiana y humanística?

Por supuesto que en el horizonte de Homero no hay ningún punto de apoyo para semejantes reproches. El canto a la energía heroica de un guerrero con el que comienza la epopeya de los antiguos eleva la ira a la condición de substancia de la que se ha hecho el mundo, en el caso de que admitamos que «mundo» designa aquí el conjunto de figuras y escenas de las vidas de nobles guerreros antiguo-helénicos durante el primer milenio antes del inicio del cómputo del tiempo cristiano. Se podría creer que semejante punto de vista haya desaparecido, como muy tarde, con la Ilustración. Sin embargo, rechazar esta imagen de las cosas, marcada por la primacía de la lucha constituida en totalidad, le gustaría menos al realista cultivado del presente de lo que podría crear el refinado sentimiento pacifista. También los modernos tienen la tarea de pensar en la guerra, nunca del todo despreciada. Incluso esta tarea se asoció durante largo tiempo con el polo masculino de la formación<sup>4</sup>. Con esta vara se midieron ya los discípulos de la Antigüedad, cuando los sectores dirigentes de Roma importaron, junto con los restantes modelos griegos de cultura, también el belicismo épico de sus maestros, sin olvidar lo más mínimo su militarismo autóctono. Y de esta manera, la juventud de Europa, generación tras generación, lo fue aprendiendo de nuevo a partir del Renacimiento, después de que fuera evocada la ejemplaridad de los griegos para la escuela de los estados nacionales, que resurgían con consecuencias de amplio alcance. ¿No sería posible considerar que también las llamadas guerras mundiales del siglo xx, entre otras cosas, significaran repeticiones de la guerra troyana, organizadas por los Estados mayores cuyas cabezas pensantes, a ambas partes de las líneas enemigas, se entendían respectivamente como los más grandes de los aqueos e, incluso, como los sucesores del colérico Aquiles y portadores de una vocación atlético-patriótica por la victoria y la fama en la posteridad? El héroe inmortal muere infinidad de veces. En definitiva, ¿no fue Karl Marx quien en septiembre de 1864 expresó su condolencia a la condesa Hatzfeld por la muerte en duelo de Lassalle, el caudillo de los trabajadores, con las palabras: «Éste ha muerto joven, en triunfo, como Aquiles».<sup>6</sup>

Aquí no vamos a decidir la cuestión de si ya Homero, lo mismo que después Heráclito y, mucho más tarde aún, Hegel, creía que la guerra era la madre de todas las cosas. Tampoco si es incierto o más bien improbable que el patriarca de la historia de las guerras, el maestro de historiadores de muchas generaciones poseía un concepto de «historia» o de «civilización». Sólo es seguro que el universo de la *Ilíada* está entretelado con las hazañas y sufrimientos de la cólera (*menis*), así como que la posterior *Odisea* declina las hazañas y sufrimientos de la astucia (*mêtis*). Para la ontología arcaica el mundo es la suma de las batallas que se disputan en él. La ira épica se les aparece a sus cantores como una energía primaria que brota desde lo más profundo, que no es desviable como el rayo o la luz del sol. Ella es fuerza de acción en forma quintaesenciada. Dado que ella «por sí misma» exige como primera substancia el predicado, precede a todas sus provocaciones locales. El héroe y su *menis* constituyen para Homero una pareja inseparable, de tal manera que, por lo que respecta a esta unión preestablecida, sobra cualquier derivación de la ira de sus motivaciones exteriores. Aquiles está lleno de ira de la misma manera que el Polo Norte es de hielo, el Olimpo está rodeado de nubes y el monte Ventoux se ve azotado por el viento.

Esto no excluye que las provocaciones de la ira preparen el escenario. Su papel se limita literalmente a provocarlo, sin modificar su esencia. Como fuerza que mantiene unido en su intimidad un mundo en litigio, la ira garantiza la unidad de la substancia en la pluralidad de las erupciones. Existe antes que todas sus manifestaciones y sobrevive sin ninguna variación a sus más intensos dispendios. El que el enfurecido Aquiles esté acurrucado en su tienda, humillado, casi paralizado y airado con su propia gente porque el rey de reyes Agamenón le ha negado a la bella esclava Briseida, «presente honorífico» que, desde un punto de vista simbólico es muy representativo, no supone ninguna quiebra en su airado carácter. La capacidad de padecer una preterición caracteriza al gran caudillo; todavía no necesita la virtud de los perdedores de «poder ser indiferente». A él le es suficiente con saber que está en su derecho y que Agamenón le debe algo. Esta deuda, según los conceptos griegos de la Antigüedad, existe objetivamente, dado que el honor del gran guerrero es de naturaleza objetiva o concreta. Sólo cuando el primero en rango le niega una distinción al primero en fuerza se produce la herida del honor al más alto nivel. El episodio de la ira manifiesta la fuerza de Aquiles en su estado de reposo

e incubación: también los héroes conocen tiempos de indecisión y de ira hacia dentro. Sin embargo, un impulso suficientemente fuerte basta para poner en movimiento el motor de su *menis*. Si se da ese impulso, las consecuencias son harto fascinantes y terribles hasta el extremo de ser dignas de un «destructor de ciudades» con un récord bélico de veintitrés campamentos destruidos<sup>7</sup>.

El joven favorito de Aquiles, Patroclo, que con orgullo había llevado en el campo de batalla la armadura del amigo, es muerto por el adalid de los troyanos, Héctor. Apenas se ha esparcido la noticia de este desgraciado incidente por el campamento griego, Aquiles abandona su tienda. Su ira se ha reconciliado consigo misma y a partir de ahora dicta sin vacilación la orientación de su actividad. El héroe exige una nueva armadura. Incluso el más allá se apresura a cumplir esta exigencia, la cólera que invade al héroe no se limita exclusivamente a su cuerpo, pues ella pone en marcha un núcleo de relaciones con ramificaciones en ambos mundos. Con viento lento placer por la lucha, la *menis* adopta un papel de mediación entre los inmortales y los mortales; ella, la *menis*, impulsa a Hefesto, el dios de la forja, a dar lo mejor de sí mismo en la producción de la nueva armadura; ella, la *menis*, impulsa a Tetis, la madre del héroe, y le presta alas para unos rápidos procesos de mensajería entre el forjador del inframundo y el campamento de los griegos. En el círculo más interior de su actividad, sin embargo, la *menis* dirige de nuevo al combatiente contra un último y fatídico contrincante: ella le conjura a una real presencia en el combate, dirigiéndole al campo de batalla y al lugar determinado por la providencia en el que encontrará su máximo ardor, la máxima medida de liberación íntegra. Ante los muros de Troya su cumplimiento da la señal. Allí hace lo necesario para recordar a cualquier testigo la convergencia de explosión y verdad<sup>8</sup>. Sólo la circunstancia de que finalmente no será la ira de Aquiles sino la astucia de Ulises la que someta la ciudad sitiada permite reconocer que también en la llanura fatal que se extiende ante Troya debería darse un segundo camino para el éxito. ¿Es que ya entonces vio Homero que la mera cólera no tenía ningún futuro?

Semejante consecuencia sería apresurada, pues el Homero de la *Iliada* no omite nada con tal de propagar la dignidad de la cólera. En el momento crítico él pone de manifiesto cuán explosivamente se encendió la fuerza de la ira de Aquiles. De un momento al otro se manifiesta su presencia. Pre-

cisamente, su carácter repentino resulta imprescindible para confirmar su origen superior. A las virtudes de los primitivos héroes griegos pertenece el estar disponibles para convertirse en recipientes de la energía que fluye de repente. Todavía nos encontramos en un mundo cuya constitución espiritual está acuñaada abiertamente de una manera mística y a través de un médium: así como el profeta es un mediador para la sagrada palabra de protesta, también el guerrero se convierte en instrumento de la fuerza que se concentra en él de manera repentina para irrumpir en el mundo de los fenómenos.

En este orden de cosas todavía se desconoce una secularización de los afectos, entendiendo por secularización la realización del programa que se encuentra en las oraciones europeas normalmente construidas. A través de ellas se imita en lo real lo que prescribe la construcción de la frase: los sujetos actúan sobre el objeto y lo someten a su dominio. No resulta necesario decir que el mundo de la acción homérica está lejos de tales circunstancias. No son los hombres los que tienen sus pasiones, sino que son las pasiones las que dominan a los hombres. El acusativo no tiene todavía reacción. En este estado de cosas, el Dios único se hace esperar de manera natural. El monoteísmo teórico sólo puede llegar al poder cuando los filósofos postulan el sujeto de la frase seriamente como principio del universo. Pues precisamente también los sujetos deben tener sus pasiones y controlarlas como sus señores y poseedores. Hasta entonces domina un pluralismo espontáneo en el cual sujetos y objetos cambian constantemente su puesto.

Por consiguiente: la cólera debe cantarse en los momentos maduros, cuando ella ya experimenta a su portador. No es otra cosa la que tiene Homero en su mente cuando refiere íntegramente el largo asedio de Troya y la caída de la ciudad apenas prevista la fuerza luchadora y misteriosa del protagonista, por cuya ira la causa de los griegos está condenada al fracaso. Él utiliza el favor del momento en el que la *menis* fluye en sus portadores. El recuerdo épico necesita entonces seguir la marcha de los acontecimientos dictada a través de la coyuntura de las fuerzas. Decisivo es que el guerrero mismo, tan pronto se agite la ira sublime, vivencie una especie de presencia numinosa. Sólo por ello la ira heroica, expresada en su más dotado instrumento, puede significar más que una mera rabieta profana. Expresado en tono más sublime: a través de la exageración, el dios de los

campos de batalla habla a los combatientes. Se entiende rápidamente por qué en semejantes momentos se puede escuchar poco una segunda voz. Las fuerzas de esta especie son, al menos en sus comienzos, más ingenuamente monotemáticas, dado que implican al hombre en su totalidad. Existen todo el escenario para poder dar expresión a un único afecto<sup>9</sup>. En el caso de la ira pura no hay ninguna intrincada vida interior, ningún mundo psíquico ulterior y ningún secreto privado a través de los cuales el héroe se pudiera hacer humanamente más comprensible. Más bien vale el principio fundamental de que el interior del actor debe manifestarse pública y totalmente como acción pura y, si es posible, hacerse canto. Pues es rasgo característico de la ira desatada seguir creciendo sin parar en su expresión explosiva; allí donde la expresividad total da el tono, no se habla de contención y de ahorro. Naturalmente siempre se lucha «por algo», pero la lucha sirve sobre todo para la revelación de la energía beligerante en sí misma: la estrategia, la meta de la guerra. El botín viene más tarde.

Allí donde prende la ira, allí se da el guerrero integral. A través de la irrupción del guerrero enardecido en la batalla se realiza la identificación del hombre con aquellas fuerzas impulsoras con las que el hombre domesticado sueña en sus mejores momentos. También él, por mucho que esté acostumbrado a ver pasar el tiempo y a esperar, no ha olvidado totalmente los recuerdos de aquellos momentos de la vida en los que el impulso de obrar pareció brotar de idénticas circunstancias. Con palabras de Robert Musil, a este hacerse uno con el puro impulso lo podríamos llamar la utopía de la vida motivada<sup>10</sup>.

Para la gente sedentaria, por supuesto, para los campesinos, los artesanos, los asalariados, los escritores, los oficinistas de antaño, así como para los posteriores terapeutas y profesores, la orientación les viene servida por virtudes de la duda: quien se sienta en el banco de la virtud normalmente no puede saber cuál será el tenor de su posterior tarea. Debe escuchar el consejo proveniente de diferentes partes y escoger sus decisiones entre este barullo en el que ningún tenor lleva la voz principal. A los hombres cotidianos, la evidencia les resulta inalcanzable al momento; a ellos les siguen ayudando las muletas de la cotidianidad. Lo que ofrece la cotidianidad son subrogados inmediatos de la certidumbre. Pueden ser estables pero no aportan la realidad viva del convencimiento. Pero para quien, por el contrario, tiene ira, para ése ha pasado el tiempo aburrido. La niebla se

levanta, los contornos se fortalecen y ahora claras líneas le conducen al objeto. El ataque de furia sabe adónde dirigirse: quien se encuentra en un estado de ira exagerada «se dirige al mundo como la bala a la batalla»<sup>11</sup>.

### El mundo thimótico. Orgullo y guerra

Es al viejo filósofo Bruno Snell y a su ingeniosa lectura de Homero a quien debemos, gracias a sus recientes estudios sobre la *Iliada*, la atención que se presta a la estructura propia de la psicología épica y de la conducta de la acción. En el ensayo principal de su libro, siempre estimulante, *Die Entdeckung des Geistes*, en el que se trata de la imagen del hombre en Homero, ha examinado profundamente una circunstancia peculiar: en los escritos de Occidente, las más antiguas figuras épicas carecen totalmente de los rasgos que caracterizan la subjetividad pretendidamente clásica, sobre todo la interioridad reflexiva, la íntima conversación consigo mismo y el esfuerzo, orientado por la conciencia, por hacerse con el control de los afectos<sup>12</sup>. Snell descubre en Homero el latente concepto de la personalidad compuesta o personalidad de contenedor que en muchos aspectos se asemeja a la imagen del hombre posmoderno con sus crónicas «enfermedades disociativas». Desde lejos, el héroe de la primera Antigüedad permite pensar efectivamente en la «múltiple personalidad» de hoy. En él no parece darse todavía ese principio interior hegemónico, un «yo» coherente que intervenga a favor de la unidad y de la auto-captación del campo psíquico. Más bien el «personaje» se manifiesta como punto de encuentro de los afectos o de energías parciales que se hallan en su anfitrión; el individuo capaz de vivencias y de actuaciones se manifiesta como visitante que viene de lejos para utilizarlo según sus circunstancias.

Por consiguiente, la ira del héroe no puede entenderse como un atributo inherente a su estructura de personalidad. El guerrero exitoso es algo más que un carácter extraordinariamente irritable y agresivo. También tiene poco sentido hablar de las figuras homéricas como los psicólogos de escuela hacen con los alumnos problemáticos. Ellos clasificarían inmediatamente a Aquiles como un delegado de exageradas ambiciones paternas<sup>13</sup>, como si fuera el precursor de un niño prodigio del tenis psíquicamente minusválido, cuyo progenitor se sienta a cada juego en primera fila.