



ODISEA HOMERO

libro

HOMERO

ODISEA

Traducción

Luis Segalá y Estalella

Edición

Antonio López Eire



INTRODUCCIÓN

La ODISEA, el poema del muy sufrido y errabundo héroe Odiseo, que luchó contra la adversidad y se impuso a ella, es el último eslabón de una multiseccular cadena de poesía épica tradicional y oral que se formó y desarrolló en la antigua Grecia.

Poesía oral (*oral poetry*) quiere decir una poesía que está provista de recursos expresivos formularios (o sea, de ensamblajes verbales fijos que sirven para referirse a una determinada situación o para narrar una acción concreta o describir una escena, o para caracterizar o presentar a un héroe, un personaje cualquiera, una cosa o un proceso) que se ordenan en conjuntos estructurados de palabras sólidamente empalmadas unas con otras, en virtud de condicionamientos métricos que rigen la aplicación al hexámetro de los contenidos mentales que el poeta intenta exteriorizar. El poeta de poesía oral no es absolutamente libre, pues al componer está condicionado por una serie de posibilidades expresivas que configuran un sistema articulado de fórmulas. Lo que sí puede hacer es crear fórmulas alternativas o variantes de las establecidas basándose en la estructura de las fórmulas preexistentes: manteniendo el mismo esquema métrico e idéntica configuración sintáctica, e introduciendo significados nuevos. De esta manera el poeta oral va poco a poco creando un acopio de fórmulas en depósito que se convierten en una auténtica lengua literaria de la que echar mano a la hora de componer. En efecto, en esta especie de poesía, el sintagma de un nombre y un adje-

tivo que sirve para hacer mención de dioses, héroes, pueblos, lugares, fenómenos naturales y objetos fabricados por la mano del hombre, presenta una estructura inamovible y rígida de la que sólo varía el adjetivo según el caso gramatical en que la referida combinación aparezca, o su lugar en el verso, o el número de sílabas que la mencionada secuencia consume. «Odisseo» en nominativo (*Oduuseús*) es *dios* («divino»), en genitivo es *amúmonos* («irreprochable»), etc. Es más, hay descripciones determinadas que aparecen expresadas en un solo verso que, naturalmente, reaparece cada vez que se pinta la misma imagen: la alborada, la anochecida, la invocación a Zeus, Atenea y Apolo, el salto de un guerrero desde su carro a tierra, el lanzamiento mutuo de jabalinas que es prelude del inminente combate cuerpo a cuerpo, el desplomarse de un guerrero muerto cuya armadura al dar en tierra resuena con estrépito, el dar la mano un personaje a otro, el lavado del cuerpo y su ungimiento con aceite, el ofrecimiento de asiento a un huésped, el impulsivo y presuroso alargar la mano a las recién servidas viandas, la satisfacción del apetito, etc. Y no para aquí el carácter formulario de la poesía épica griega: hay escenas, cuadros, temas enteros, que se repiten literalmente en diferentes pasajes de los poemas, por ejemplo: aprestar un carro, varar o botar una nave, ponerse un guerrero su armadura, la preparación de un banquete, la celebración de un sacrificio, etc. Cf. M. PARRY, *L'épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, París, 1928; *Les formules et la métrique d'Homère*, París, 1928. A. PARRY (ed.), *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford, 1971.

Una poesía de esta naturaleza es la que encontramos en la *Ilíada* y la *Odisea*, poemas atribuidos a Homero casi unánimemente por los antiguos griegos. Pero a partir de la obra del abad FRANÇOIS HÉDELIN D'AUBIGNAC, *Conjectures académiques ou Dissertation sur l'Iliade*, que acerca de la *Ilíada* salió a la luz el año 1715 sin mención del autor, que había fallecido treinta y un años antes, se inicia en la filología homérica una

tendencia analítica que F. A. WOLF, con sus *Prolegomena ad Homerum* publicados el año 1795, inauguró definitivamente mediante una serie de argumentos enderezados a demostrar la falta de unidad observable en los poemas homéricos. La ODISEA es objeto también de la crítica analítica, aunque con cierto retraso respecto a la *Iliada*. Fue Hermann el primer filólogo que explicó la ODISEA como el resultado de la fusión hecha a posteriori de dos poemas primitivamente autónomos (G. HERMANN, *De interpolationibus Homeri*, 1832 = *Opuscula V*, Leipzig, 1834, 52-77). Le siguieron K. L. KAYSER, autor de varios artículos (*Homerische Aufsätze*, Leipzig, 1881) en los cuales trataba de hacer ver en la ODISEA distintos estratos correspondientes a diferentes y sucesivos poetas y la reelaboración final debida a un redactor; A. KIRCHHOFF, autor de una obra básica para la comprensión del poema, titulada *Die homerische Odyssee und ihre Entstehung*² (Berlín, 1879), en la que señala con gran agudeza las contradicciones de la ODISEA y demuestra que las partes del poema que se refieren a Telémaco, sobre todo los cuatro primeros cantos (La Telemaquia), poseen su propio carácter y parecen independientes con respecto al tema central del regreso de Odiseo (*nóstos*); y también son partidarios de una redacción final del poema U. v. WILAMOWITZ-MOELLENDORF (*Homerische Untersuchungen*, Berlín, 1884, y *Die Heimkehr des Odysseus*, Berlín, 1927), y E. SCHWARTZ (*Die Odyssee*, Munich, 1924). Pero los dos grandes pioneros de la crítica analítica de *La Odisea* fueron P.v. der Mühlh y F. Focke. El primero, en un espléndido artículo de la *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* (*RE*, Suppl. 7, 1940, coll. 696-768), reconoce tres manos diferentes en la elaboración de la ODISEA: la del poeta de una Odisea originaria (A), la de un segundo poeta (T), que partiendo de datos de aquélla compone un poema más breve sobre los viajes de Telémaco y sus vicisitudes (La Telemaquia) y la de un tercer poeta que fundió ambos poemas en una unidad. A este último, autor de las ligaduras y empalmes que enlazan un poema con otro, lo equipara P.v. der Mühlh al reelaborador de

la *Iliada*, mientras que al autor de la ODISEA originaria (la *Urodissee*), es decir: a A, lo considera digno de ser llamado Homero, el eximio poeta (*o.c.* coll. 768: «Die alte Odyssee von A aber war würdig des grössten Dichternamens, Homer»). F. FOCKE (*Die Odyssee*, Stuttgart, 1943), en cambio, describe de este modo la génesis del poema en la forma en que actualmente lo leemos: Se compuso, primeramente, la Odisea originaria (más o menos, lo que en la actual disposición de la obra son los cantos X, XI y XII) en la segunda mitad del siglo VIII a. C., y su autor fue el poeta A. Al final de esa centuria, el poeta O antepone al poemita ya existente lo que hoy es el canto IX, lleva a cabo reelaboraciones en el XI y luego amplía el conjunto resultante, que queda de este modo convertido en un *nóstos* (poema del regreso de un héroe) bastante largo, pues se extiende desde el actual canto V hasta un determinado verso de lo que en la ODISEA que nosotros leemos es el canto XXIII. Por último, el poeta T agranda el poema de O anteponiéndole los cuatro primeros cantos (La Telemaquia) y añadiéndole el final con que hoy contamos en la ODISEA, es decir, parte del canto XXIII y el canto XXIV entero.

Tres años más tarde aparecen dos trabajos que se mueven en esa misma dirección analítica: el de E. HOWALD (*Der Dichter der Ilias*, Zúrich, 1946, 166-181), para quien la ODISEA es obra de dos poetas: del autor de la Odisea originaria, la *Urodissee*, y de un autor tardío que decidió ampliar el poema primitivo según el modelo de la homérica *Iliada*; y el de W. SCHADEWALDT, titulado *Die Heimkehr des Odysseus* («El regreso de Odiseo a su casa») que, publicado en 1946, hoy podemos leer en W. SCHADEWALDT (*Von Homers Welt und Werk*, Stuttgart, 1965, 375-412), en el cual expone la tesis de que la ODISEA es la obra de dos poetas: A, que se podría identificar con el autor de la *Iliada*, y B, un redactor final que compuso la mayor parte de los cuatro primeros cantos (La Telemaquia), una porción de la estancia de Odiseo en la isla de los feacios y de la evocación de los muertos (*Nékuia*) que llevó a cabo (canto XI), así como ampliaciones y pasajes de conexión va-

rios en los cantos XII, XVII, XVIII, XXI, XXII, la primera parte del canto XXIII, y, por último, el final, que comprende parte del canto XXIII y el XXIV entero. Prestigiosos filólogos, como W. THEILER [«Vermutungen zur Odyssee», *MH* 7 (1950), 102-122; «Ilias und Odyssee in der Verflechtung ihres Entstehens», *MH* 19 (1962), 1-27; *Untersuchungen zur antiken Literatur*, Berlín, 1970], R. MERKELBACH (*Untersuchungen zur Odyssee, Zetemata* 2, Munich, 1951; 2.^aed. 1969), y D. L. PAGE (*The Homeric Odyssey*, Oxford, 1955), también defienden y aplican a la investigación del poema el punto de vista analítico. Por el contrario, partidarios de explicar la ODISEA como el resultado de un único propósito y de la decidida voluntad y lúcida concepción poética de un solo autor, fueron, en primer lugar, C. ROTHE (*Die Odyssee als Dichtung*, Paderborn, 1914), W. J. WOODHOUSE (*The Composition of Homer's Odyssey*, Oxford, 1930), pero, sobre todo, U. HÖLSCHER, autor de una obra fundamental (*Untersuchungen zur Form der Odyssee, Hermes-ES* 6, Berlín, 1939) en la que demuestra que el cambio de escenas a lo largo de la narración de la ODISEA no responde, ni mucho menos, a las necesidades impuestas por la reelaboración, sino, más bien, a una originaria concepción poética, totalizadora y global, de la obra entera. Las acciones paralelas y la forma en que discurren a lo largo del poema son resultado de una configuración artística, de una clara intención poética y de una inspiración creativa que nada tienen que ver con la compilación o reelaboración. Esta misma línea de investigación la siguen numerosos estudios de la *Iliada*, de entre los que seleccionamos los siguientes: G. GERMAIN, *Genèse de l'Odysée*, París, 1954; A. HEUBECK, *Der Odyssee-Dichter und die Ilias*, Erlangen, 1954; L. ALLIONE, *Telemaco e Penelope nell' Odissea*, Turín, 1963; G. BONA, *Studi sull'Odissea*, Turín, 1966; S. BESSLICH, *Schweigen, Verschweigen-Uebergeben. Die Darstellung des Unausgesprochenen in der Odyssee*, Heidelberg, 1966; K. RÜTER, *Odysseeinterpretationen. Untersuchungen zum ersten Buch und zur Phaiakis, Hypomnemata*, 19, Göttingen, 1969; H. ERBSE,

Beiträge zum Verständnis der Odyssee, Berlín, 1972; H. EISENBERGER, *Studien zur Odyssee*, Wiesbaden, 1973, etc.

Para los partidarios y defensores del punto de vista unitario, que ven en la *Ilíada* y la ODISEA dos unidades de poesía épica, las diferencias de toda índole (lingüística, estilística, cronológica, de pergeño, de elaboración, de intención, de contenido) que creen vislumbrar entre ambos poemas les llevan a postular un autor distinto para cada uno de ellos, como hicieran en época helenística Jenón y Helanico, quienes capitaneaban el grupo de gramáticos apodados *khōrizontes* («separadores») (Proclo, *Crestomatía* 102 Allen) porque detraían la ODISEA al buen Homero, a quien, sin embargo, tenían por reconocido e indiscutible autor de la *Ilíada* (cf. J. W. KOHL, *De Chozizontibus*, tes. doct., Giessen, 1917; y *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und Pädagogik* 47, 1921, 198 y sigs.).

Aristarco y sus discípulos les atacaron defendiendo que a Homero se debían ambos poemas. Y las innegables diferencias que entre ellos se perciben (y que ya las notaron, por ejemplo, PLATÓN —*Hipias Menor* 363 b—; ARISTÓTELES —*Poética* 25—; HERÁCLITO —*Alegorías homéricas*, 60—, el gramático del siglo I d. C. partidario de la interpretación alegórica de Homero al estilo estoico, y EUSTACIO —*Comentarios a la «Ilíada»*, I, p. 4, 43 y sigs. VAN DER VALK— el obispo de Tesalónica en el siglo XII d. C.) trataba de explicarlas el anónimo autor de ese precioso tratado *Sobre lo sublime*, que veía en la ODISEA una especie de comedia de costumbres (IX, 15), sugiriendo que tal vez HOMERO compuso la *Ilíada* en plena juventud y la ODISEA, en cambio, cuando ya era viejo; de forma que este último poema vendría a ser la obra de la vejez de un HOMERO que es como el sol en su ocaso (IX, 13). En efecto, hay, a nuestro juicio, más vigor poético sostenido en la *Ilíada* que en la ODISEA, pero hay más experiencia y dominio de la técnica de la narración y de la composición de un poema épico en la ODISEA que en la *Ilíada*. Sin embargo, los neounitarios, mucho más tajantes que el gran crítico literario autor del mencionado

opúsculo y conocido entre los helenistas como Pseudo-Longino, se refieren, al hablar de HOMERO, tan sólo al autor de la *Ilíada*, mientras que para referirse al autor del poema de Odisseo se valen de la perífrasis «el poeta de la ODISEA» o bien de la denominación Deuterohomero («Deuterohomer») (cf. G. NEBEL, *Homer*, Stuttgart, 1959).

La verdad es que ni analistas ni unitarios dieron en el *quid* de la poesía homérica. Aunque en cada pasaje y en cada verso de ambos poemas hay ecos de anteriores composiciones y huellas indudables de reelaboraciones, detrás de la *Ilíada* y de la ODISEA hay ciertamente un espléndido poeta, un poeta de cuerpo entero, que concibió genialmente en cada caso un argumento distinto, trabajando con anteriores poemas épicos breves y pertenecientes a una misma tradición épica, pero a dos ramas diferentes, una más próxima al mundo micénico (la *Ilíada*) y otra más cercana al mundo de la gran colonización (la ODISEA), razón por la cual se nota fuerte diferencia de tono entre un poema y otro. Este poeta genial concibió para sus dos espléndidas creaciones, monstruosamente largas como poemas épicos orales, sendos argumentos unitarios, bien estructurados y armónicamente dispuestos. Pero la trama de cada poema la convirtió en versos empleando un procedimiento muy alejado de los modernos métodos de composición: la composición oral, a la que, al menos parcialmente, nos hemos referido en el comienzo mismo de esta introducción. La grandeza del poeta épico griego radica, en primer término, en su capacidad de adaptar el material tradicional (las fórmulas, los motivos, las escenas, los temas anteriormente acuñados) a una trama que él con su individual talento ha concebido; y, en segundo lugar, en su poder de innovación que le permite generar material nuevo por analogía con el ya existente. Para componer tan largos poemas no le debía faltar a Horacio estro poético; es más, los resultados de su inspiración fueron criaturas anormales desde el punto de vista de las mucho más reducidas dimensiones que lógicamente exige el poema oral. De modo que no es aventurado pensar que ya desde su mismo origen los

poemas homéricos fuesen considerados creaciones poéticas singularísimas, dignas de ser escuchadas con ocasión de celebraciones religiosas que procurasen a la concurrencia de curiosos el suficiente tiempo libre para escuchar las enormes composiciones de un poeta fuera de lo corriente. Y pronto a ese genio de la poesía le surgieron admiradores e incluso imitadores que rivalizaban entre sí por ser considerados diestros en la recitación de partes concretas o determinados pasajes específicos de los admirados y, según ellos mismos, inigualables poemas. Nos referimos a los rapsodos, algunos de los cuales llegaban hasta a proclamarse con ufanía «Homéridas», es decir, descendientes de Homero. Pues, curiosamente, la tradición de la poesía oral sobrevivió a la generalización del uso de la escritura, del mismo modo que la tradición heroica sobrepasó con mucho los límites en que se formara.

En muchas culturas desconocedoras de la escritura, arraigadas en muy diferentes épocas y lugares, ha surgido una poesía épica, heroica, recitada y oralmente transmitida de unas generaciones a otras, que en todas sus manifestaciones concretas, independientemente del lugar y el tiempo en que broten, aparece provista y caracterizada por constantes, invariables e inefectibles rasgos formales y de contenido (cf. A. B. LORD, *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass., 1960; *A Companion to Homer*, 179-214; G. S. KIRK, *The Songs of Homer*, Cambridge, 1962, 55-101). Este tipo de poesía la cultivan y ejercitan corporaciones gremiales de poetas (aedos) cuyos miembros van transmitiendo conocimientos, técnicas y experiencias de padres a hijos, de maestros a discípulos, de generación en generación. Así, los mayores legan a los más jóvenes una lengua especial que forma un *corpus* perfectamente adaptado a los contenidos que debe expresar, y dispuesto en unidades formularias bien reguladas por las leyes del ritmo, del metro y de la sintaxis que rigen los engarces del verso. Se comprende bien que entre los elementos lingüísticos de estas fórmulas haya muchísimos rasgos arcaicos (arcaísmos), antiguallas de la lengua, palabras fuera ya de curso, giros sintácticos anticuados o

inusitados, que a modo de material de aluvión han resultado acarreados por la afluencia de dicción formular preexistente que se va paulatinamente acumulando a lo largo del multi-secular decurso del tiempo en que la «poesía heroica» se desarrolla (cf. C. M. BOWRA, *Heroic Poetry*, Londres, 1952; 2.^a ed., 1961). El poeta, aedo, o bardo, que domine este *corpus* y aprenda a manejarlo con soltura, llegará a improvisar cualquier tema que le sugiera o proponga el auditorio; es decir, sabrá expresar un contenido argumental echando mano del arsenal de fórmulas de que dispone, del acopio de material expresivo, ya aprendido, de que está provisto. Y los resultados serán bien distintos según maneje el *corpus* un buen o un mal poeta, porque cada aedo puede ampliar, reducir, combinar, mezclar y entrelazar de manera personal los materiales de que dispone, e, incluso, trabajando sobre las estructuras formulares que conoce, puede generar analógicamente fórmulas nuevas, engendrar frases aún no oídas o insospechados empalmes de palabras.

Pero el poeta de la *Iliada* y la ODISEA ya no es un mero aedo como lo son Femio y Demódoco en el poema de Odiseo, sino, además de aedo, un poeta fuera de serie que emplea la lengua de los aedos jónicos, que contenía, por las razones que venimos exponiendo, no sólo los esperados elementos lingüísticos del dialecto jónico, los jonismos, sino también otros de varia procedencia local y cronológica, como eolismos y arcaísmos, e incluso neologismos brotados del mantillo del propio *corpus* que la lengua de la épica configura (cf. M. LEUMANN, *Homersche Wörter*, Basilea, 1950). Ahora bien, si es necesario admitir que Homero para componer sus poemas emplea material preexistente, también es preciso reconocer que él ha puesto en la *Iliada* y la ODISEA muchos bienes de su peculio, muchos espléndidos frutos de su propia cosecha, directamente derivados de su personal idiosincrasia; entre otros, estos dos: la extensión extraordinaria de una y otra composición, desorbitada en comparación con las normales dimensiones de un cantar de gesta de tradición oral; y la rigurosa y estricta organización

del material, desde el primer verso de cada obra, en un intrincado tejido reticular de referencias mutuas entre unos pasajes y otros, de anticipaciones, retardaciones, paralelismos, gradaciones, aplazamientos, alusiones y vueltas atrás, que afianzan el entramado unitario de cada uno de los dos poemas y consiguen que cada escena esté colocada justamente en un sitio dentro del plan general de la obra. Nuestro poeta ya no es un genial improvisador (o no es tan sólo eso), sino un genio para la composición, que antes de la extinción de la poesía épica oral logró, al componer la *Ilíada* y la ODISEA, «el más difícil todavía» cuando el género se hallaba en el mismísimo límite entre la oralidad y la literatura (o sea, la composición mediante la escritura). Nuestro poeta es el último aedo y el primer literato: en el siglo VIII a. C., el siglo de la gigantesca ánfora del Dipilón (770 a. C.) tan rebosante de meandros y de otros reiterativos motivos ornamentales, el siglo en que se construyó el enorme templo de Hera en Samos, el *Hekatómpedon* o templo de cien pies de largo, compuso primeramente la *Ilíada* y luego la ODISEA; pues, efectivamente, a Homero hay que situarlo entre la guerra de Troya (*terminus post quem*) y el siglo VII a. C. (*terminus ante quem*) en que vivieron Calino y Semónides que ya aluden a él; en ese momento histórico crepuscular en que la Hélade se halla entre dos luces y, al disiparse las tinieblas del Medioevo (siglos XII al IX a. C.) o siglos oscuros, está a punto de rayar el alba de una nueva época que irrumpe esplendorosa en sus tres primeras realizaciones: el alfabeto, los dos magníficos poemas épicos que inauguran la literatura griega y el importantísimo proceso histórico conocido como la Gran Colonización. Estamos ante la aurora de muy prometedores nuevos tiempos. El ánfora del Dipilón, gigantesca, majestuosa, proporcionada en sus partes, aunque enraizada en la tradición artística del Geométrico, revela ya la delicada imaginación del artista que la fabricó, pues si bien su ornamentación es simple y repetitiva, dispuesta en franjas horizontales separadas una de otra por tres líneas, deja ver, sin embargo, claras y sutiles variaciones en la anchura de las mencionadas franjas,

y un equilibrio entre los motivos de decoración deliberadamente buscado. Asimismo, Homero, enraizado en la tradición de la poesía oral, emplea con profusión, reiteración y redundancia los materiales y procedimientos propios de esa secular tradición, pero también él los usa novedosa e innovadoramente: para ponerlos al servicio de unas obras poéticas nuevas y originales, inimaginables hasta el momento, concebidas por él con una mentalidad innovadora, joven y progresista que ya no era, desde luego, la que se habían venido transmitiendo hereditariamente los aedos desde lejanísimos tiempos. Homero, en efecto, arraigado en la poesía tradicional de los siglos oscuros, no se limitó a hacer uso de esa tradición, sino que además sobrepasó sus límites: dio nuevas funciones a fórmulas, versos y escenas típicas preexistentes, alteró el concepto de la narración épica, amplió sus dimensiones, reformó la figura del héroe, decidió crear obras para siempre y no para determinadas ocasiones u oportunidades y sustituyó el viejo procedimiento de la improvisación por el de la composición dirigida según una bien meditada y sabia planificación previa. Lo que no sabemos a ciencia cierta es si Homero era conocedor de la escritura y se sirvió de ella en alguna medida para dictar a alguien que le ayudase en la ingente labor de componer tan dilatados poemas (cf. A. B. LORD, *The Singer of Tales*, ya citado), o bien, si se valió, como se venía haciendo, de afinado oído, una increíble capacidad asociativa y una portentosa memoria. Lo que, en el fondo, hizo el genial poeta innovador fue similar a la notable realización de otro griego, de nombre desconocido, que adaptó a los usos de su propia lengua un sistema de escritura que pertenecía a otra muy distinta. Homero creó, valiéndose de poesía oral preexistente, dos obras incompatibles con la anterior épica de tradición oral; Homero, en efecto, ensambló, reestructuró y recreó poemas breves que, en torno a la guerra de Troya, venían cantando los aedos desde el siglo XII a. C. en los palacios de los nobles descendientes o sucesores de los señores micénicos, que no sufrieron las consecuencias de la insurrección de los dorios, es decir: de la nobleza asentada

en zonas en que se hablaba dialectos eólicos y jónicos tanto del continente como de ultramar; y el inventor del alfabeto, transformando, en virtud del principio de acrofonía, un sistema de escritura que sólo notaba consonantes por otro que también notaba vocales, adaptó asimismo material preexistente a las necesidades de los nuevos tiempos cuyos albores ya se vislumbraban. Y el uno y el otro obtuvieron éxito amalgamando lo antiguo con lo moderno, el arcaísmo con la innovación: el inventor del alfabeto provisto de vocales acopló y adicionó al alfabeto consonántico fenicio las nuevas vocales que acababa de inventar, creando así el perfecto utensilio para la escritura de la lengua griega en el futuro; y Homero apareó y engarzó elementos lingüísticos y temas anteriores a la época en que le tocó vivir, con los recursos de su personal talento poético, para, de este modo, merced a esa oportunísima combinación de tradición y modernidad, crear un monumento de valor indiscutible y decisivo en ulteriores tiempos: dos grandes temas tratados en sendos poemas épicos gigantescos antes de que la escritura diera el golpe de gracia a la literatura de tradición oral. Homero embalsamó la poesía épica que le precedió, aromatizándola con su aliento poético; decidió dejar constancia de un pasado de poesía épica adaptando los mejores logros de antaño a la mentalidad y los gustos de su época, para lo que utilizó el viejo material, pero acoplándolo al empuje de un nuevo estro y manejándolo y disponiéndolo mediante una increíble capacidad para la creación poética. Se puede hacer así sublime poesía. Pero no muchos poetas pueden hacerlo. Por eso es más verosímil un Homero que dos. Nosotros opinamos que un único autor genial, impuesto en la técnica de los aedos y conocedor de la producción épica de tradición oral con que hasta entonces se contaba, justamente en el siglo en que afloran las primeras listas de vencedores de los juegos olímpicos o de éforos espartanos, en un intento de detener el tiempo, quiso también él dejar fijadas dos largas historias en sendos poemas de gigantescas dimensiones, haciendo uso de abundante material preexistente, y así, de paso,

construir los dos grandes monumentos de la poesía oral de los aedos. Ciertamente, en el aedo Homero aflora un interés personal diferente del que movía al resto de sus colegas. Al componer la *Ilíada* y la ODISEA no se propone, como aquéllos, dar prueba fehaciente de sus dotes para la improvisación, sino mostrar su capacidad para estructurar un argumento y disponerlo adecuadamente, desplegándolo a lo largo de miles de versos, de muchas escenas, de muy numerosos y variados episodios, sin que el conjunto de la obra pierda ni un ápice de la fuerte cohesión y trabazón interna que es propia de un todo armónico y proporcionado. Homero se esfuerza por conseguir dos poemas épicos destinados a durar en el futuro y no a volatilizarse al ser cantados ante determinados auditorios; y para tan ambiciosa empresa tal vez se sirvió de la escritura. (Cf. A. LESKY, «Mündlichkeit und Schriftlichkeit im homerischen Epos», *Festschrift für D. Kralik*, Viena, 1954, 1-19; «Homeros», *RE*, 11, 1967, 1-160, coll. 12-23; F. DIRLMEIER, *Das serbokroatische Heldenlied und Homer*, *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse*, 1971, I; H. ERBSE, *Beiträge zum Verständnis der Odyssee*, Berlín, 1972, 177-188; H. EISENBERGER, *Studien zur Odyssee*, Wiesbaden, 1973, 327; A. HEUBECK, *Archaeologia Homerica* X, 126-164). Nuestro poeta ha roto con el *modus operandi* de los aedos: no refiere ya las acciones de los héroes Aquiles y Odiseo una tras otra, sino que concentra la atención en un período limitado de tiempo y abandona el propósito de narrar gestas o empresas realizadas a lo largo de un dilatado espacio temporal. Si acaso, situaciones tangenciales a la acción central, nos las refieren, con mayor o menor extensión o minuciosidad, personajes colaterales de uno y otro poema o, incluso, el mismo protagonista (Odiseo) cuenta a los feacios sus pasadas aventuras. Pero lo que es indudable es que en ambos poemas épicos el genial poeta que los concibió trabajó conscientemente con muy claros criterios de economía, porque en la *Ilíada* no se desarrolla ante nuestros ojos más que un episodio aislado de la guerra de Troya, y en la ODISEA, el de la fase fi-

nal del retorno del héroe a su patria. En ambos poemas los acontecimientos narrados se van sucediendo inexorablemente hasta la crisis final. Hasta el momento decisivo en que la cólera de Aquiles descarga su cruel golpe sobre Héctor; hasta el punto culminante en que Odiseo, que ha llegado a sus lares justo a tiempo, se cobra la esperada venganza en los malvados pretendientes. Hasta entonces el poeta cuenta, inspirado por la Musa, las gloriosas empresas de armas y los heroicos hechos que están llevando a cabo los dos bandos enfrentados (la *Ilíada*), o bien permite que un héroe que en la *Ilíada* era ya especial, Odiseo, cuente fabulosas aventuras y experiencias por él vividas lejos de los campos de batalla, en lugares imaginarios e irreales donde ya no se escucha el fragor de las armas y sí, en cambio, se oyen las mágicas palabras del encantamiento o se padecen las insoslayables amenazas de monstruos y vestiglos (la ODISEA). Entre los feacios, un pueblo sólo a medias real y más bien con muchos visos de fantástico, el héroe de la épica heroica Odiseo se vuelve fabulador de quiméricas y alucinantes maravillas en todo semejantes a las que pueblan los cuentos populares fantásticos. Con la ODISEA, Homero ha convertido al héroe de la saga troyana, Odiseo, en protagonista de muchas vivencias y aventuras originariamente propias de otros personajes del cuento popular, del *folk-tale*, de las historias de marinos y hasta de otras sagas del género épico pre-homéricas, como, por ejemplo, el ciclo de *Las Argonáuticas* (cf. K. MEULI, *Odyssee und Argonautika*, Berlín, 1921). De ahí le viene a la ODISEA ese aroma absolutamente distinto del de la *Ilíada*: mientras que en este poema las ideales reglas de conducta propias de la aristocracia regulan y justifican la vida de los hombres, y le confieren el único valor que puede tener la humana existencia, en la ODISEA, el héroe, para sobrepujar e imponerse a monstruos, brujas, magas, gigantes y sirenas, necesita algo más que el código del honor de la épica heroica; le son precisas otras buenas cualidades, prendas y virtudes: astucia, realismo, paciencia, resistencia, amén de facilidad para fraguar embustes y actuar con disimulo, justa-

mente los atributos que requiere el héroe del cuento popular: los de los marineros valientes que desafían mil peligros por el afán de conocer más mundo, o del héroe que, tras sufrir mil penalidades, y una vez se ha librado, merced a sus astucias, sus ardidés y engañifas, de muy dañinas amenazas, regresa al hogar y aun allí se las compone para pasar inadvertido con el fin de sorprender a los desleales pretendientes de su esposa y vengarse en ellos. Como sucede en el cuento popular, también en la ODISEA se requiere un *happy end* o final feliz: tiene que acabar en boda o en el encuentro y mutuo abrazo de los cónyuges al reconocerse. Asimismo, responde a los esquemas del cuento popular que una divinidad (Atenea) ayude al protagonista y otra (Posidón), en cambio, le persiga con tenaz ensañamiento. También los nuevos aires del *folk-tale* son en parte responsables de que se conciba al ser humano como autor de su propio destino y a los dioses como seres justos que premian las esforzadas y virtuosas acciones de los hombres y castigan sus injusticias y desmanes.

Pero, aunque entre ambos existen similitudes e interdependencias, y pese a que muchas discrepancias pueden explicarse por la desemejanza temática entre las dos obras, de una manera global la ODISEA parece más moderna que la *Ilíada*. El vocabulario de la primera, que ofrece ya mayor número de nombres derivados y de «cualidad» y abstractos, es por lo general menos arcaico que el de ésta; los casos irreductibles de contracción de vocales, la metátesis de cantidad de dos vocales entre las que ha caído */w/, la abreviación en hiato que conduce de **khreos* a *khréos*, por ejemplo (*Od.*, XI, 479; VIII, 353), todos ellos fenómenos recientes, y el sintagma formular *óphr' éipō* («para que yo diga»), que supone negligencia de */w/ —indicio asimismo de la muy reciente acuñación del giro en cuestión—, son rasgos especialmente frecuentes en la ODISEA. La forma arcaica del genitivo de singular en —*āo* ofrece en la *Ilíada* 167 ejemplos frente a sólo 77 de la ODISEA; la también antigua forma de genitivo de plural en —*āōn* está atestigüada en 183 ejemplos en la *Ilíada* y en sólo 123 en la ODI-

SEA; por otro lado, el desarrollo reciente del aoristo en —*thē*— que sustituye a veces a los aoristos medios se sigue perfectamente en la ODISEA (*ephrásthēs, étárophthen, étárophthēn, mnēsthēnai*); las terceras personas de plural del imperfecto de indicativo acabadas en —*san* (formas muy modernas) son especialmente conspicuas en la ODISEA (*Od.*, XIV 286 *edidosan*; *Od.*, XVIII 449, 456 *títhesan*) y, por último, dos datos muy significativos, el uno morfológico y el otro sintáctico: 1) El «aumento» es mucho más frecuente en la ODISEA que en la *Ilíada*, lo que es un indiscutible indicio de modernidad. 2) En la ODISEA (*Od.*, XXIII, 310-341), en la narración sucinta que de sus aventuras hace Odiseo a su esposa, encontramos, frente a la parataxis dominante en lengua homérica, el ejemplo más largo de una oración subordinada completiva, introducida por *hōs* («cómo»), en estilo indirecto (*oratio obliqua*). Pero es que, además, nos da la impresión de que la ODISEA, con su estilo menos exornado y su estructura métrica más elaborada, presupone la *Ilíada*. Incluso cuando uno escucha esa hermosa fórmula de la ODISEA que ocupa todo un verso: *dúseto t'éelios skiōñtó te pásai aguiáí* («púsose el sol y todas las calzadas / íbanse con la sombra oscureciendo»), no se puede evitar relacionarla con elementos similares que se encuentran en la *Ilíada*, pues en este poema se registran también la tercera persona de singular del aoristo sigmático con flexión temática *dúseto* (*Il.*, II, 578) y el verbo *skiáō* o *skiázō*.

De todas maneras, esta modernidad de la ODISEA puede interpretarse en el sentido de que el poeta que la compuso (Homero) operó con mayor libertad frente a las seculares tradiciones de la poesía épica. Recordemos que el canto XXIV de la *Ilíada* está plagado de rasgos recientes y ofrece puntos de contacto formales y de contenido con la ODISEA. Entre los primeros figuran, por ejemplo, las indiscutibles contracciones vocálicas (*Il.*, XXIV, 434 *kélēi* < *—*eai*); el empleo del artículo determinado (*Il.*, XXIV, 338, *tòn oíton*; cf. *Od.*, VII, 192 *ho kseînos*); el giro de *metá* más genitivo partitivo (*Il.*, XXIV, 410 *tōn méta*; cf. *Od.*, X, 320 *met' állōn*); el adjetivo *phaesím-*

broto (*Il.*, XXIV, 785; cf. *Od.*, X, 138; 191), etc. Y desde el punto de vista del contenido, hay en este canto temas (el viaje de Príamo, su conversación con Aquiles) y elementos fantásticos y prodigiosos (el encuentro de Príamo, ya de noche, con Hermes disimulado bajo la apariencia de un joven mirmidón; la forma portentosa en que el viejo monarca troyano, guiado por Hermes, sale del campamento sin ser advertido, etc.) que sin duda recuerdan los similares de la ODISEA.

En este poema, la ODISEA, hay un primer bloque de cuatro cantos, a modo de introducción, llamado Telemaquia porque el protagonista de la acción narrada en ellos es Telémaco el hijo de Odiseo. Se nos hace saber en el prólogo (primeros versos del canto I) que, de entre los aqueos que lucharon en Troya, unos han muerto, otros ya regresaron a sus hogares y tan sólo Odiseo se encuentra retenido, lejos de su patria y su hogar, en poder y entre los brazos de la ninfa Calipso. Los dioses todos, salvo Posidón, a cuyo hijo el Cíclope ha dado muerte nuestro héroe, le compadecen, y Atenea, la diosa que especialmente le protege, obtiene de Zeus que Hermes, el dios mensajero, se ponga en camino hacia la isla Ogigia, la isla de Calipso, para transmitir a ésta la orden de dejar en libertad a su amante prisionero.

El tema de la ODISEA está anunciado bien a las claras, sin rodeos ni circunloquio alguno, en el primer verso del poema: el poeta se dispone a mostrar la gran capacidad para resistir las adversidades de un errante héroe «muy sufrido», que por tal era ya tenido en la *Ilíada* (*Il.*, VIII, 97):

Así dijo, mas no le dio oídos
el muy sufrido divino Odiseo.

Este héroe aparece en el poema, secuestrado en la isla Ogigia, entre los brazos de Calipso, que con su amor le impide el regreso al hogar. Así, entra en escena Odiseo, por obra de un sabio poeta, en el punto medio del curso de sus aventuras: ya abandonó Troya, ya ha pasado por duras pruebas y tristes vici-

situdes, pero aún no está en su casa como otros héroes que en la campaña troyana fueron sus compañeros de armas, a quienes ha acogido en el hogar un destino de diferente signo, según los casos, pero que al menos han tenido la suerte de volver a la patria, a la querida tierra de los padres, una vez escaparon del abismo de la muerte (*Od.*, I, 11) y sortearon los riesgos de la guerra y del mar (*Od.*, I, 12).

Decimos que el poeta es sabio en el montaje de la trama, que tiene bien presente al componer el primer canto de su obra, porque en muy pocos versos concentra gran serie de elementos temáticos recurrentes a lo largo del poema: de los brazos de la enamorada Calipso que aherrojan a nuestro héroe, sólo los dioses pueden salvarlo. Ahora bien, se da la favorable circunstancia de que Posidón, el encarnizado enemigo de Odiseo desde que éste cegó a Polifemo, hijo de aquél, está ausente, ocasión propicia para que Atenea, la diosa siempre valedora del protagonista del poema, interceda por él en una asamblea de los dioses, que Zeus inaugura declarando que los hombres «por sí mismos» (*Od.*, I, 33) son culpables de los dolores que sufren a consecuencia de sus insensatos desenfrenos. Y esta aserción la corrobora ejemplificándola con el conocido caso de Egisto, que compartió adúltero lecho con Clitemnestra, asesinó a Agamenón y, a su vez, en justa compensación, sucumbió a manos de Orestes. La historia la aprovecha la sa-gaz Atenea para beneficiar a Odiseo, a quien presenta como el sufrido héroe retenido por los encantamientos de una ninfa maga y afligido por no poder regresar a su casa. También Odiseo tiene un hijo —sigue exponiendo Atenea— al que ella se propone enviar a la arenosa Pilo para que indague el paradero de su padre y de este modo abandone un nefasto y para él nocivo ambiente: el de los pretendientes de su madre que día a día devoran la hacienda del héroe ausente.

Bastan estos elementos temáticos que se desarrollan en los primeros cien versos del poema, para cerciorarse de que la ODISEA fue concebida como un todo argumental de partes muy bien trabadas y de exposición fundamentalmente unita-

ria: En efecto, a lo largo de todo el poema, Posidón es enemigo de Odiseo; Atenea, su valedora; a lo largo de todo el poema se capta la contraposición de Odiseo a Agamenón, de Penélope a Clitemnestra, y de Telémaco a Orestes; a lo largo de todo el poema esperamos que Odiseo vuelva a su hogar y castigue a los pretendientes con justa venganza, como la que tomó Orestes en Egipto y ha sido ratificada y declarada legítima por un padre de los dioses que no es ya un dios ajeno a la justicia de los hombres, que disponga y ejecute planes siguiendo las directrices de su caprichoso e ilimitado albedrío, sino, por el contrario, un dios que se queja y se duele de los injustos reproches que los mortales recriminan a los dioses cuando les echan en cara ser los causantes de los dolores que les aquejan. Esta imagen de una divinidad justiciera y todopoderosa que se preocupa de la moralidad de las acciones humanas y que viene a ser como el reflejo de un «nuevo orden» de equidad cósmica, reaparece en otros cantos de la ODISEA. Por ejemplo, Laertes, el padre de Odiseo, y Eumeo, el fiel porquerizo que nuestro héroe tenía a su servicio en Ítaca, se expresan acerca de los dioses en un sentido similar a este que traslucen las palabras de Zeus. Veámoslo. Oigamos primeramente al viejo padre de Odiseo cuando reconoce a su hijo, que creía perdido para siempre, y se entera de la venganza que éste se ha tomado en los pretendientes (*Od.*, XXIV, 351 y sigs.):

¡Padre Zeus! Bien cierto es que los dioses
existís todavía,
si de verdad pagaron
los pretendientes su loca insolencia.

Escuchemos ahora al fiel Eumeo en el momento de dirigirse a su amo a quien cree un extranjero (*Od.*, XIV, 80 y sigs.):

Vete ahora ya comiendo, extranjero,
la comida que a esclavos se les sirve,
la carne de lechones;

que los cerdos cebados
 los pretendientes se los van comiendo;
 que en sus mentes no piensan
 ni en venganza ni en misericordia.
 No gustan, ciertamente,
 los dioses bienhadados
 de acciones despiadadas;
 por el contrario, honrar la justicia
 y los hechos decentes de los hombres.

Y de nuevo le dice (*Od.*, XIV, 443 y sigs.):

Vete comiendo, divino extranjero,
 y gózate con estos alimentos,
 cuales son esos que delante tienes;
 dará una cosa la divinidad
 y esa otra, en cambio, la dejará estar,
 según sea lo que quiera
 ella en su corazón;
 pues que lo puede todo.

Otro ejemplo de la justicia cósmica que garantiza Zeus: En el canto V, versos 24 al 27, Zeus, complaciente con su querida hija Atenea, pronuncia la venganza justificada de Odiseo en los pretendientes y al mismo tiempo manda a la diosa que, pues tiene poder para hacerlo, procure a Telémaco, que ha viajado de aquí para allá en busca de noticias de su padre, un feliz regreso a casa burlando a los pretendientes, que han decidido tenderle una emboscada. Un dios justiciero es Zeus, pues complace a Atenea, la inteligente diosa, y se pone declarada y ostensiblemente al lado de los buenos, de Odiseo, que regresará a Ítaca a tomarse justa venganza, y de su hijo Telémaco, que ayudando a su padre en el legítimo castigo que infligirá a los impíos e insolentes procos «ganará noble fama entre los hombres» (*Od.*, I, 95).

Pues bien, tras la sucinta información del proemio, que contiene, como hemos visto, elementos que reaparecen constante-

mente a lo largo de la obra (lo que elimina, a nuestro juicio, los puntos de vista de los analistas), comienza la Telemaquía: Atenea, bajo la apariencia de Mentos el tafio, antiguo huésped de Odiseo, se presenta a Telémaco y le aconseja ir junto a Néstor a Pilo, y junto a Menelao, a Esparta, en busca de noticias de su padre ausente. Mientras tanto, los pretendientes de Penélope, la esposa del héroe a la que se supone viuda, aprovechando la ausencia del esposo, se entregan en el palacio de éste a los placeres del festín mientras Femio el aedo canta «El regreso de los aqueos» (obsérvese una nueva conexión con la épica del ciclo troyano; ya antes vimos la alusión a los «regresos» [*nóstoi*] de los caudillos aqueos tras la conquista de Ilión). Al día siguiente, Telémaco, en una asamblea del pueblo de Ítaca, denuncia esos abusos y desafueros que tienen lugar en su propia casa, indefensa al faltar su antiguo dueño, pero no obtiene el barco que solicita para ir en busca de su padre. Y entonces, al igual que hiciera Aquiles en la *Iliada*, se llega a la orilla del mar y dirige súplicas a Atenea, que acude en su ayuda. Se le aparece la diosa, encubierta bajo la figura de Mentor, y la suerte empieza a cambiar para Telémaco, que acomete los preparativos del proyectado viaje. Y, así, llega a Pilo, al palacio de Néstor, donde el viejo rey, que en ese momento se encuentra haciendo sacrificios en honor de Posidón, lo acoge hospitalariamente. De Pilo se dirige a Esparta, donde encuentra a Menelao disponiéndose a celebrar dos bodas, la de su hija y la de su hijo. Telémaco escucha los elogios que de su padre le hacen la pareja del Atrida y su esposa, y aquél le refiere lo que ha oído personalmente de la boca de Proteo respecto de Odiseo. En Esparta permanecerá un mes entero el joven visitante y desde allí el relato regresa bruscamente a Ítaca, donde los perversos pretendientes, percatados de la partida del hijo de Penélope, traman prepararle una asechanza a su regreso para acabar con él. Medonte refiere a la madre del joven héroe esos siniestros planes, que provocan en ella una angustiosa inquietud, pero Atenea, siempre dispuesta a ayudar y favorecer a Odiseo y los suyos, le envía en

sueños el fantasma de Iftime, hermana de la propia heroína, que la tranquiliza.

Como vemos, la diosa Atenea ha puesto en movimiento la ODISEA y la Telemaquia, ha impulsado la acción de Odiseo y de Telémaco. Desde el comienzo del poema el lector presiente el encuentro de padre e hijo, cuyos pasos discurren por diferentes senderos, y aún más: lo desea. Cuando Menelao transmite a Telémaco las palabras de Proteo que afirmaba haber visto a Odiseo en la isla Ogigia, el antiguo oyente de la canción de gesta y el hoy lector de ella comienzan a experimentar el sentimiento de alegría ante el grato suceso que va a ocurrir: se encontrarán el padre y el hijo y juntos castigarán a los malvados pretendientes por su insolencia. Por consiguiente, se va cumpliendo el plan expuesto por Atenea en el verso 85 del canto I, que constaba de dos partes: Zeus debía enviar a Hermes a la isla Ogigia para liberar a Odiseo, y ella misma debía llegarse a Ítaca para aconsejar a Telémaco. Pero como el poeta, por razones de tradición y limitaciones del género, no puede narrar las dos acciones a la vez, recurre a una nueva (segunda) asamblea de los dioses, en la cual Atenea vuelve a proponer que se auxilie a Odiseo y Zeus manda ir a Hermes a Ogigia para que allí ordene a Calipso la liberación inmediata del héroe al que retiene (Th. Zielinski, «Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse im antiken Epos», en *Philologus*, Suppl. Bd. VIII (1901), 35 y sigs.; U. HÖLSCHER *Untersuchungen zur Form der Odyssee*, *Hermes* ES 6, 1939. Comienza a continuación la segunda parte de la ODISEA, que comprende los cantos V, VI, VII y parte del VIII. Hermes, por fin, transmite a Calipso la orden que le da Zeus de dejar en libertad a Odiseo. Éste, a pesar de los peligros que sabe le esperan, y aun siendo consciente de la superioridad de Calipso —una ninfa, por tanto una diosa— respecto de Penélope —una simple mortal—, se reafirma en su condición humana y resuelve partir. Y, así, siempre cortés y discreto, recordando a su esposa, se despide diplomáticamente de su amante, decidido a apechar con nuevos e ignorados riesgos y padecimientos (*Od.*, V, 215 y sigs.):

No te enfades por eso, augusta diosa,
conmigo, que aun yo mismo
lo sé, y muy bien por cierto,
que es inferior a ti
la discreta Penélope en semblante
y en su talle, al mirarla de frente;
pues ella es mortal
y tú inmortal y libre de vejez.
Mas aun así yo quiero
y espero anhelante cada día
llegar por fin a casa
y el día contemplar de mi regreso.

Nuestro héroe, a quien la ninfa Calipso no ha logrado retener ni aun prometiéndole la inmortalidad, construye una balsa sobre la que se deja arrastrar por las aguas del Océano durante diecisiete días de bonacible navegación. Pero el día decimotavo sufre una tremenda tempestad desencadenada por el rencoroso Posidón, contra la que lucha brava y tenazmente nuestro héroe, que al final ve recompensado su esfuerzo al llegar a un apacible y precioso escenario compuesto por un hermoso campo, un caudaloso y fertilizador río, una ciudad rica con su ágora, y con su palacio de puertas de oro y plata y provisto de un huerto fantástico en el que crecen altos y frondosos árboles cargados de perenne fruto y constantemente acariciados por el soplo del blando Céfiro. En el palacio de esta utópica Isla de los Bienaventurados, Esqueria, moran un rey que es un padre para sus súbditos —Alcínoo— y su digna esposa Arete, a la que las gentes miran como a una diosa. Ambos tienen una hija graciosa y joven, Nausícaa, que, rodeada de sus sirvientas, contempló antes que sus padres al extranjero náufrago que, agotado de cansancio y vencido por el sueño, había ido a parar a un bosquecillo próximo a la costa de Esqueria y a la ribera del río, al cual la gentil princesa y sus camareras habían acudido a lavar ropa y a pasar alegremente el día. Ella muestra a nuestro héroe el camino que conduce al palacio real, donde los monarcas le reciben acogedoramente. Alcínoo promete en dos

ocasiones a su sufrido huésped repatriarle al día siguiente, pero al siguiente día nuestro héroe participa en unos juegos que en su honor celebran los feacios, y la subsiguiente noche la emplea en narrarles sus aventuras. De modo que entre la llegada de Odiseo como suplicante y la noche en que obsequia a sus anfitriones con los relatos de sus andanzas transcurre un lapso de tiempo que tratan de colmar la asamblea de los feacios, la descripción de los mencionados juegos y las intervenciones del aedo Demódoco, que canta hazañas heroicas y, tras la celebración de los juegos, ejecuta la canción de *Los amores de Ares y Afrodita*.

Ahora bien, si el dios enemigo de nuestro héroe, es decir, Posidón, busca ciertamente su perdición, también es verdad que una divinidad amiga le socorre; pues, náufrago arrastrado a la playa de Esqueria, va a dar justamente a un lugar al que la diosa Atenea envía a Nausícaa, hija del rey de la localidad. A partir de ese momento respiramos con alivio porque el retorno y dichoso destino de nuestro héroe pasa indefectiblemente por el país de los feacios, en el que ahora se encuentra. Pero mientras dura su estancia entre las gentes de ese pueblo fabuloso, propio, más bien, de los cuentos fantásticos, tememos que Odiseo se deje cautivar por los encantos que le rodean: la virginal belleza y modestia de Nausícaa, la vida excelente y refinada (gran calidad de vida, como diríamos hoy) que se vive en aquella prodigiosa y utópica comunidad, y el ofrecimiento que le hace Alcínoo de convertirle en su yerno y en heredero del reino. Pero Odiseo sale airoso de todas estas atractivas tentaciones que someten a prueba la solidez de su carácter. En esta narración de la estadía de nuestro héroe entre los feacios nos topamos con un pasaje crucial en el poema: justamente aquel que precede a la relación que hace Odiseo de sus aventuras. Nos referimos al momento en que, al finalizar el banquete que Alcínoo había prometido a su excepcional huésped, el cual acaba de hacer gala de sus extraordinarias dotes para el deporte, la lucha y las competiciones atléticas, éste pide al aedo Demódoco que cante el episodio de *El Caballo de Troya*, es

decir, el de la astucia del héroe Odiseo desplegada en el ardid del caballo de madera. Es fundamental este pasaje porque en él se nos describe la *kátharsis* o purificación del muy sufrido Odiseo, que al escuchar al aedo rompe a llorar, rememorando su antigua personalidad de combatiente astuto, de la que tan alejado se halla por culpa de los muchos trabajos y penalidades que sin cesar le vienen agobiando. El poeta compara este irrefrenable y lastimero llanto de nuestro héroe, en un símil lo-gradísimo, al estallido de dolor de una mujer que ha perdido a su amado esposo y se aferra a él de tal manera, que sólo los enemigos contra los que su marido combatía logran arrancarla brutalmente de él para llevársela al cautiverio.

El símil es tan sumamente bello y tan cargado de rasgos iliádicos que no pueden ser fruto sino de un gran Homero, excepcional poeta, que merece la pena ofrecerlo en traducción (*Od.*, VIII, 521 y sigs.).

Así que eso cantaba
el muy famoso aedo; y, por su parte,
en llanto Odiseo se fundía
y lágrimas mojaban sus mejillas
debajo de sus párpados cayendo.
Como una mujer llora
a su querido esposo,
a sus brazos echada,
esposa de un varón que ha sucumbido
de la ciudad delante y de sus gentes,
tratando de alejar el día impío
de la villa y también de sus hijos,
y ella, al ver que aún jadea él moribundo,
se le derrama encima en un abrazo
y bien sonoramente
profiere sus plañidos,
mientras los enemigos detrás de ella
con lanzas le dan golpes
en la espalda y los hombros,
y así la van llevando al cautiverio

para sufrir trabajos e infortunios
y sus mejillas se van consumiendo
por aflicción muy digna de piedad...

Esas lágrimas de desconsuelo liberan a Odiseo, que a partir de este momento vuelve a ser el astuto héroe de Troya que fue antaño, cuando planeó la estratagema del caballo. Al mismo tiempo esa su conmoción despierta la curiosidad bienintencionada y afectuosa de Alcínoo. Y así, incitado a dar a conocer sus pasadas penalidades y sus sufrimientos, comienza Odiseo a narrar sus aventuras: escuchamos los episodios de los cicones y los lotófagos, expuestos sucintamente y en compendio, y a continuación el de los cíclopes, que principia con las mismas trazas de concisión y síntesis, pero de inmediato se ensancha con pormenores y en un instante pasa de la sequedad del epítome a la jugosidad de una hermosa narración, brillante por la riqueza y esmerada elaboración de sus elementos descriptivos y dramáticos. Luego cuenta Odiseo la permanencia de él mismo y de sus compañeros en la isla flotante de Eolo durante un mes entero, y el regalo que ese dios le hizo de un odre en el que estaban encerrados los vientos que podrían soplar contrarios mientras durase su navegación de regreso a casa, con lo que retrasarían su llegada al hogar. Pero a los nueve días de singular rumbo a Ítaca, cuando ya se avistan las costas de la isla, los compañeros de Odiseo, imprudentemente, abren el odre mientras el héroe duerme, y la nave, entonces, empujada con gran fuerza por los vientos liberados, regresa más allá de la isla fantástica de la que partiera. A este episodio le sigue el de los lestrigones, mera variante del de los cíclopes, que, funcionalmente al menos, sólo enriquece la narración general del poema por presentarnos la destrucción de las naves todas de la flota de Odiseo, salvo la capitana, la suya, aplastadas por las rocas que lanzaban aquellos gigantescos seres desde los acantilados. Con sólo su nave llega luego a la isla de Ea —prosi-gue relatando nuestro héroe a los maravillados feacios—, donde se topa con Circe y experimenta sus mágicos poderes.

Al final de este episodio la maga le comunica que debe ir al mundo de los muertos a consultar al otrora famoso adivino Tiresias, sin apoyar en razón ninguna este mandato que, por su parte, nuestro ajetreado héroe acepta sin rechistar aunque con el corazón hecho pedazos y los ojos anegados en lágrimas. A continuación viene el canto titulado *Nékuia* o «evocación de los muertos», que contiene la narración del viaje de Odiseo al mundo de los muertos, en el cual se encuentra con Tiresias, con su propia madre y con viejos compañeros de armas, en escenas llenas de emoción y patetismo, entre las cuales no falta alguna que otra interpolación, como el catálogo de heroínas comprendido entre los versos 225 y 329 de este oncenno canto. Seguidamente, cuenta el Lateriada su regreso en compañía de sus compañeros a la morada de Circe, las predicciones y advertencias que le hizo la divina maga, que vienen a ser una especie de programa en que se esboza el argumento de los episodios que de inmediato van a desarrollarse eslabonados uno con otro, y, por fin, la partida; a continuación refiere su experiencia de las sirenas y de su nocivo y engañoso canto (esa vieja y manida leyenda marinera), su arriscado paso entre Escila y Caribdis, la llegada a la isla Trinacria y el sacrilegio que en ella cometen sus compañeros al sacrificar los rebaños del Sol, la tempestad que en castigo por tamaño desafuero levantó el enojado Zeus, la muerte de sus compañeros y sus propios padecimientos: juguete de las olas, fue arrojado, tras nueve días de duras pruebas y penosas adversidades, a las costas de la isla Ogigia, donde fue durante siete años huésped de Calipso, la tremenda diosa provista de voz humana.

A través de todos estos relatos se traslucen los más netos perfiles que configuran la idiosincrasia del protagonista de la ODISEA. Odiseo es a la vez mentiroso y generoso, prudente y audaz, galanteador y fiel esposo, casariego y aventurero. Esto es lo extraordinario de este estupendo personaje tan bien concebido: es muy real. No es de una sola pieza, como Aquiles, que sólo se doblega y humaniza ante la muerte de Patroclo, preso de una sed rabiosa de venganza, o ante las lágrimas del

viejo Príamo suplicante, esta vez tocado de compasión por el acongojado anciano y afectado por el recuerdo de su propio viejo padre Peleo. No es así Odiseo, que, por el contrario, aparece dotado de una mucho más rica personalidad. A lo largo del poema no deja de pensar en regresar a sus lares, pero, no obstante, emprende gustoso sus arriesgadas aventuras, y es suficientemente inteligente para engañar al Cíclope, pero ha sido él mismo quien no ha podido resistirse a la tentación de meterse en la cueva de ese monstruo de un solo ojo (*Od.*, IX, 139 y sigs.):

Yo entonces ya mandaba
 a mis restantes fieles compañeros
 que allí, cabe la nao, permanecieran
 y a la guarda atendieran de la nave.
 Y, por mi parte, yo, seleccionando
 de entre mis compañeros
 a los doce mejores,
 me puse a andar emprendiendo el camino.

Y tan pronto es prudente hasta límites insospechados (como cuando para evitar la fascinación mortífera del canto de las sirenas taponaba con cera los oídos de sus compañeros y él mismo se hace atar al mástil de su nave, siguiendo al pie de la letra los sabios consejos de Circe, cf. *Od.*, XII, 47-52), como osado más allá de toda medida (como, por ejemplo, cuando —*Od.*, XII, 228-230— se arma de punta en blanco, empuña dos lanzas y se planta en el puente de la nave dispuesto a realizar la descumunal y más bien desmedida hazaña de combatir contra la pétreo Escila). Así es el Odiseo homérico, un héroe de personalidad compleja que actúa dentro de un poema épico, narrativo, también complejo, al que han ido a confluír leyendas diversas. Mientras que la *Ilíada* no narra sino un episodio de la guerra de Troya que sirve a la vez de telón de fondo y de cauce a la cólera de Aquiles, pues permite contar acciones bélicas y describir sentimientos y pasiones de los hombres, la

ODISEA, en cambio, es el poema épico de un personaje que va integrando en un todo unitario no sólo las diferentes aventuras por las que pasa, sino incluso la acción emprendida por otros personajes. En torno a la figura de Odiseo *polútlās* y *polútropos*, «muy paciente» y «muy movido», se agrupan monstruos, dioses, mendigos, pretendientes, siervos leales y desleales, ninfas, brujas, sirenas, gigantes, caníbales, hombres hospitalarios, las almas de los muertos, la nodriza cariñosa, el perro fiel y, además, sus seres más queridos: sus padres, su hijo, su amante esposa.

Odiseo es el héroe nuevo de una épica nueva. Ya no es el héroe de hazañosas gestas que lucha con otros guerreros en el campo del honor, sino contra monstruos, brujas, encantamientos de sirenas y seres viles, bellacos, auténticos follones que no respetan el código del honor. Ya no es un capitán de los troyanos o de sus famosos aliados quien le hace cara, sino un endriago o vestiglo —Escila— provisto de doce patas, seis cuellos, seis cabezas y, en cada una de ellas, una boca armada de tres filas de dientes (*Od.*, XII, 89-91) que mastican a la vez a seis compañeros de nuestro héroe. A esa descripción pormenorizada del monstruo se parece la de Quimera que nos encontramos en la *Ilíada*, en la narración de los sinsabores y trabajos de Belerofonte por haber rechazado los ofrecimientos adúlteros de Antea: el suegro de Preto, a instancias de éste, ordena a Belerofonte acometer empresas imposibles para de ese modo enviarle a la muerte sin mancharse las manos (*Il.*, VI, 179 y sigs.):

Mandole entonces que primeramente
matara a la Quimera, la espantosa;
ella, en efecto, es por su linaje
monstruo divino y no ejemplar humano,
por delante león,
y por detrás serpiente
y por el medio cabra,
y un horroroso aliento
ella exhalaba de encendido fuego.

Pero hay muchos más elementos fantásticos y maravillosos en la ODISEA que en la *Ilíada*. Los cantos que en mayor proporción contienen estos elementos fabulosos son los que van del V al XII, y de ellos los tres primeros son un punto más objetivos en lo tocante a la exposición de los hechos, contados en tercera persona, que los otros. Efectivamente, lo fabuloso y fantástico de pura ley aparece con profusión a partir del momento en que Odiseo llega a la utópica e irreal isla de los feacios, donde las estaciones del año permiten continuas cosechas y los siervos del palacio real, como en la moderna ciencia-ficción, han sido fabricados de metal por Hefesto, y donde los habitantes de esa bienaventurada ínsula no viven pendientes de la guerra, sino de la música y la danza. Bien es verdad que en el episodio de la estancia de Odiseo en la isla de los feacios, rompe aquél una atadura que lo unía al cuento popular, pues el héroe errante (Odiseo) no se casa con la hija del rey (Nausícaa), ya que el destino final del protagonista del poema es llegar a los brazos de Penélope, su legítima esposa. Pero, aparte de este detalle, por lo general, en estos cantos que comentamos, el poeta no hace sino enlazar un cuento con otro o bien embeber un tema de *folk-tale* en un cuento distinto; por ejemplo: el tema del héroe prudente que arteramente dice al agresor llamarse «Nadie», estrategia que al final le sirve para salvar la vida, está engastado en el cuento del Cíclope. Llega incluso el poeta a tratar dos veces el mismo tema, como, por ejemplo, el del héroe retenido por una bruja que le obliga a vivir con él. En la ODISEA, primero es Circe y luego Calipso la susodicha bruja; aquella, a decir verdad, de peores sentimientos que ésta; por lo cual Odiseo derrota a la malvada con su astucia y —todo hay que decirlo— con la ayuda de Hermes, que le había suministrado, previamente a la confrontación, una maravillosa planta llamada *mōlu* que actuaba como talismán o antídoto contra los maléficos encantamientos. En cambio, a Calipso, que tuvo a nuestro héroe encerrado —*kalúptō* en griego significa «ocultar»— durante ocho años en la remota isla de Ogi-gia, la cautivó con su natural encanto y el

atractivo de su persona, pues ella se enamoró de él desde el momento en que lo recogió víctima de naufragio. Pero aun la malévola Circe, una vez vencida por Odiseo, se le dispone favorablemente: le predice el futuro, le da consejos provechosos para lo porvenir e insiste en que debe consultar el espíritu de Tiresias. Para hacerlo, Odiseo navega hasta los confines del mundo, donde el finado adivino, evocado, le profetiza su inmediato futuro y sus últimos días, que serán, al parecer, tranquilos; al mismo tiempo le previene de no comer la carne del ganado del Sol que se encuentra en la isla Trinacria (*Od.*, XI, 104 y sigs.). Y cuando regresa Odiseo al palacio de Circe, ésta le informa de los daños que le amenazan y le alecciona sobre la mejor manera de precaverse de ellos.

A partir del canto XIII la ODISEA toma un sesgo nuevo: se acaban los viajes del protagonista, que, al rayar el alba de su tercer día de permanencia entre los feacios, se nos aparece mirando fijamente al sol, cuya puesta espera con tensa ansiedad, pues, dado que los feacios hacen sus travesías de noche, el ocaso del astro rey será el momento en que se inicie el viaje de regreso de nuestro héroe a casa. De nuevo en un precioso símil el poeta describe acertada y cabalmente la alegría de Odiseo al ver llegar la noche (*Od.*, XIII, 31 y sigs.):

Como cuando un varón
desea vivamente
su cena, al cual durante todo el día
dos bueyes color vino
le tiran, a lo largo del barbecho,
de su compacto arado,
y entonces para él con gran contento
la luz del sol se pone,
la hora de aplicarse ya a la cena,
y según a su casa se encamina
le fallan las rodillas,
así con gran contento de Odiseo
la luz del sol se puso.

Abandona Odiseo el país del rey Alcínoo y en navegación nocturna y mágica llega a Ítaca, en una de cuyas costas los marineros feacios le dejan dormido y a su lado depositan los tesoros que constituyen su equipaje. Cuando despierta, nuestro héroe se entrevista con Atenea, que se le acerca bajo la apariencia de pastor; él mismo oculta también su identidad mediante un falso relato sobre su persona destinado a hacerle pasar desapercibido a los ojos del fingido pastor; de tanto disimulo por ambos lados resulta una de las escenas más graciosas del poema.

Una vez en Ítaca Odiseo, Atenea de nuevo desencadena dos acciones paralelas, la del padre y la del hijo, que esta vez van a confluir definitivamente en la choza del porquerizo Eumeo. En efecto, allí acude Odiseo, que es acogido hospitalariamente por Eumeo. Éste no lo reconoce, pues su antiguo amo no se le presenta como tal, sino que se hace pasar por un cretense. El siguiente canto nos traslada a Esparta y de allí, siguiendo a Telémaco, nos lleva primeramente a Feras y luego nos reconduce a Ítaca. Al pasar por Pilo, antes de embarcarse de vuelta para Ítaca, el hijo de Odiseo acoge y da amparo al adivino fugitivo Teoclímeno y se lo lleva consigo a su palacio itacense. Mientras tanto, para dar tiempo a la arribada de Telémaco al puerto de Ítaca, Eumeo en su choza narra a Odiseo cómo de niño fue raptado por piratas fenicios y vendido a la esposa de Laertes. Por fin desembarca Telémaco en Ítaca y se encamina al chamizo de Eumeo, donde éste le presenta a su huésped, el supuesto cretense, el cual, poco después, aprovechando la ausencia del porquero, hace que su hijo le reconozca. Seguidamente, padre e hijo conciertan un plan de acción contra los pretendientes. A partir de este momento la narración es rectilínea y conduce sin ningún rodeo a la matanza de los pretendientes y al esperado reconocimiento y encuentro de los esposos. Por fin llega el día de la venganza, consagrado a Apolo como día de la fiesta de la luna nueva del año nuevo (cf. el título del libro de N. AUSTIN, *Archery at the Dark of the Moon. Poetic Problems in Homer's Odyssey*, Berkeley, Cal., 1975).

Odiseo, disfrazado de mendigo, se dirige a la ciudad en compañía de Eumeo, recibe golpes del insolente cabrero Melanteo y entra, finalmente, en el que fuera su propio palacio, donde es objeto de malos tratos por parte de los pretendientes, es insultado por la criada Melanto (variante femenina de Melanteo), pero donde también, en una escena de muy delicados y tiernos matices, le reconoce su viejo perro Argo, que muere acto seguido a sus pies (*Od.*, XVII, 291 y sigs.):

... pero irguió la cabeza y las orejas
el perro Argo, que yaciendo estaba
y al sufrido Odiseo
perteneciera un día;
que antaño él mismo había criado,
si bien no pudo sacarle provecho,
pues antes se marchó a la sacra Ilio.
A él al principio llevarlo solían
los jóvenes de caza, a perseguir
agrestes cabras, cervatillos, liebres,
mas ahora ya yacía despreciado,
al haberse marchado su señor,
entre abundante estiércol
de mulos y de bueyes que vertido
a su alcance estaba ante las puertas,
a fin de que los siervos de Odiseo
lo llevaran de allí para abonar
su dilatado predio; allí yacía
lleno de garrapatas el can Argo.
Entonces, sí, ya entonces, cuando vio
que Odiseo de él cerca se encontraba,
le halagó meneando la cola
y entrambas sus orejas puso gachas,
pero luego más cerca de su amo
ya no pudo llegar. Él, por su parte,
cuando lo vio de lejos,
enjugose una lágrima que pudo
ocultársela a Eumeo fácilmente
y en seguida le hacía esta pregunta...

Allí mismo, en el que fuera su palacio, nuestro héroe, sin revelar su identidad, vence en combate de lucha libre al mendigo Iro y contempla luego a su esposa Penélope, después de tan larga ausencia, sin poder hacer visible su natural emoción. A continuación, Odiseo, Telémaco y Atenea trasladan las armas desde la gran sala en que habitualmente se reunían los pretendientes a una estancia interior. A este episodio siguen dos escenas de elevado tono emocional: la entrevista de Odiseo con Penélope y el mutuo reconocimiento de nuestro héroe y su vieja nodriza Euriclea. Después nos encontramos con una serie de episodios diversos, como la llegada del boyero Filetío, tan fiel a su antiguo amo como Eumeo (pues ambos son trasuntos de un único arquetipo: el del servidor leal del héroe, al igual que Calipso y Circe lo son de la diosa que retiene al héroe entre sus brazos); los estremecedores signos de los dioses y la predicción que hace Teoclímeno de la muerte próxima de los pretendientes, presagios que les advierten inútilmente del espantoso final que les aguarda; la prueba del arco de la que sale airoso el fingido mendigo; el reconocimiento de Odiseo por parte de Eumeo y Filetío; la revelación que él mismo hace de su identidad; el comienzo y los lances del combate y de la matanza de los pretendientes; el horror de Euriclea al contemplar a su amo cubierto de sangre; el castigo de las criadas infieles; la purificación del palacio, y el reconocimiento de Odiseo por su esposa. Pero no acaban aquí las peripecias de nuestro héroe, aunque Aristófanes de Bizancio y su discípulo Aristarco de Samotracia, lo más granado de la filología alejandrina, consideraran que en el verso 296 del canto XXIII se acababa la verdadera y originaria ODISEA. Por el contrario, en el otro mundo, el adivino Tiresias había profetizado a nuestro héroe que una vez cumplidos su regreso al hogar y el encuentro con su esposa, debía emprender de nuevo largos viajes por el ancho mundo y afrontar peligros con el fin de difundir por lejanas tierras el culto de Posidón y de este modo lograr reconciliarse con esta divinidad. Con ello el poeta está dirigiendo una mirada fugaz hacia el futuro para que sirva de con-

traste a la perentoria necesidad que le impone la inmediata realidad del presente: sofocar una prevista insurrección de los parientes de los pretendientes encaminada a vengarse de la matanza de sus deudos perpetrada por el rey de Ítaca, Odiseo. Se dirige, así, nuestro héroe, acompañado de su hijo Telémaco y de sus dos leales servidores, a la hacienda de Laertes, y, mientras hace esa jornada, narra el poeta en la *Deuteronekuia* cómo Hermes conduce al Hades las almas de los pretendientes, que una vez allí se topan con Aquiles y Agamenón. Este pasaje, considerado espúreo, pudiera tal vez ser importante para entender la ODISEA como poema épico. Pues no debemos dejarnos arrastrar de la primera impresión de inútiles añadidos que nos producen los versos comprendidos entre *Od.*, XXIII 300 y 343 en los que Odiseo resume a Penélope los relatos que previamente ha expuesto ante Alcínoo y los nobles de los feacios, y aquellos en que se cuenta la marcha del héroe al campo para entrevistarse con su padre Laertes y se narra el episodio recién mencionado de *La segunda Nékuia* en el que aparece Hermes conduciendo las almas de los pretendientes al mundo de los muertos. Todos esos versos en realidad tratan de establecer una conexión entre la ODISEA, por una parte, y el ciclo épico troyano, en general, y la *Ilíada*, en particular, por otro. En efecto, cuando en el mundo de ultratumba Agamenón, charlando con Aquiles, da cuenta, al estilo de la *Ilíada*, de los funerales del hijo de Tetis y Peleo, y luego, respondiendo a Anfimedonte, uno de los pretendientes, que en vida había sido su huésped, hace un elogio de Odiseo y de la esposa de éste, Penélope, por su fidelidad, tan encomiable en contraste con los engaños y adulterios de su propia mujer, Clitemnestra, el poeta trata de vincular un poema al otro. Y cuando Odiseo, fingiéndose extranjero, se acerca a su anciano padre Laertes y al hablarle del hijo tantos años ausente le inunda el corazón de congoja y aflicción, el poeta nos describe esta turbación anímica del abrumado Laertes, que fue presa de una intensa y dolorosa emoción (*Od.*, XXIV, 315 y sigs.), con las mismas palabras con que pintó en la *Ilíada* (*Il.*, XVIII, 222 y sigs.) la muy aflictiva

pena que abatió a Aquiles al enterarse, por boca de Antífloco, el hijo de Néstor, de la muerte de Patroclo:

Así decía y una negra nube
de aflicción le envolvió y de polvo oscuro
tomó puñados con entrambas manos
y encima se lo echó de la cabeza...

Luego ya, Laertes y Odiseo, su hijo, una vez éste se ha dado a conocer a su anciano padre, en compañía de Telémaco y los fieles servidores se pusieron a comer. Pero desde Ítaca, Eupites, el padre de Antínoo, con un grupo de itacenses, se dispone a vengarse de la matanza de Odiseo, y mientras esta facción de insurgentes se va aproximando a la hacienda de Laertes, Zeus en el Olimpo aconseja a Atenea que promueva y active la reconciliación entre los dos bandos decididos a enfrentarse (*Od.*, XXIV, 485-486):

... que entre sí se quieran como antes
y haya riqueza y paz en abundancia.

Y aunque, por instigación de Atenea, la batalla tiene lugar y en ella Laertes mata a Eupites y a punto está de degenerar en feroz y cruel carnicería, pronto se impone la justicia y humanidad del padre de los dioses, presente, como hemos visto, a lo largo del poema. En efecto, con su rayo dotado de gran poder admonitorio y disuasivo, recuerda a la belicosa Atenea cuál fue su consejo y le quita la voluntad de dar lugar a reyertas, contiendas y sarracinas. Así pues, esta diosa impone la paz entre las dos partes beligerantes (*Od.*, XXIV, 542-543):

Odiseo, el de muchos ardides,
el hijo de Laertes y retoño
de Zeus, conténte ahora,
y haz cesar la reyerta
de igualado combate.

Con esas reconciliadoras palabras de Atenea, que obedece Odiseo con gran contento de su corazón, acaba el poema. Por el contrario —recordémoslo—, en la *Ilíada* Homero dedicaba los dos últimos cantos a narrar los tributos funerarios que se otorgaron a dos héroes, uno de cada bando, Patroclo y Héctor, caídos en el campo del honor víctimas de la desenfrenada cólera de Aquiles. Esas trágicas muertes jalonaban la cruel contienda de aqueos y troyanos que el poeta nos presentaba en un grupo de episodios de combates, primeramente favorables a los unos y luego a los otros, entremezclados con otro tipo de episodios menos belicosos y más humanos, como el encuentro de Helena y Paris y de Héctor y Andrómaca fuera de la liza, o el reconocimiento mutuo de dos miembros de familias amigas, Glauco, del bando troyano, y Diomedes, del ejército aqueo, en plena refriega. Por el contrario, la ODISEA es el poema que exalta el deseo de sobrevivir, que refleja un mundo muy humano y apacible en el que se cree en la justicia divina y en el que se espera que Odiseo regrese a su patria en la que gobernó con la dulzura de un padre. La ODISEA nos presenta a Alcínoo, el justo rey de los feacios, honrando a su huésped Odiseo sin hacerle preguntas. En la ODISEA, Homero hace un canto a la hospitalidad al narrar la acogida que dieron a Telémaco, Néstor, en Pilo, y Menelao y Helena, en Esparta. La ODISEA es el poema que nos deleita con la coquetería de Calipso y la cándida gracia de Nausícaa, con la fidelidad decorosa de Penélope y con el carácter afectuoso y a la vez gruñón de la nodriza Euriclea, de la que se nos refiere incluso cómo dobla cuidadosamente la túnica de Telémaco y la coloca con sumo esmero y exquisita delicadeza (*Od.*, I, 439-440):

Ella, por cierto, tras haber doblado
la túnica de aquél
y habiéndola dispuesto con cuidado,
la suspendió de un clavo
junto al lecho horadado.

Frente al escenario de la *Ilíada*, más sencillo y monótono (el campo de batalla, el campamento aqueo y la ciudad de Troya), los de la ODISEA son francamente variados y cambiantes: mares espaciosos tan pronto bonancibles como revueltos, islas fantásticas, amenas campiñas, la choza del humilde y el palacio del poderoso. Es más, hay tanta riqueza y variedad temática en la ODISEA y es ésta tan familiar (la ODISEA, en efecto, es una epopeya más familiar que heroica, mucho más acorde con la época en que vivió Homero que la *Ilíada*), que apenas hacen falta los símiles en ella, contrariamente a lo que ocurría en la *Ilíada*, donde éstos alivian la monotonía, uniformidad y unisonancia de las narraciones de lances guerreros, a la vez que ponen ante los ojos de la audiencia vívidas y muy plásticas imágenes de escenas que quedaban ya muy lejos para ella, y subrayan los hitos decisivos de la acción en su transcurso. Los propios símiles de uno y otro poema son a veces de muy distinta naturaleza y propósito, pues si comparamos el símil de la agresión al Cíclope (*Od.*, IX, 383-394) de la ODISEA con el del caballo, referido a Paris, de inmediato nos percataremos de las diferencias que los separan: el primero busca, sobre todo, la exactitud y precisión en la exposición de lo representado, mientras que el otro adorna, magnifica, poetiza, está fijado en oportuno lugar (pues, efectivamente el símil en la *Ilíada* sirve a determinados fines relacionados con la dinámica general de esa epopeya) y es resultado de la espléndida elaboración de un poeta que al elaborarlo se recrea en la suerte. Veámoslo (*Od.*, IX, 383-394):

Yo, apoyándome encima,
hacía girar la estaca,
como cuando un varón
provisto de un taladro va horadando
la quilla de una nave,
mientras otros lo agitan por debajo
con la correa que de un lado y otro
ellos mismos asieran con sus manos,

y mientras que el taladro
da vueltas sin cesar, constantemente.
De esa manera, tras coger la estaca
de punta incandescente,
la hacíamos girar dentro de su ojo
y en torno de ella, que caliente estaba,
borbotaba la sangre.
Y al quemarse la niña de su ojo,
prendió la llamarada enteramente
sus párpados por uno y otro lado
y sus cejas, y ya a merced del fuego
le chirriaban del ojo las raíces.
Como cuando un varón
que es forjador de oficio
un hacha grande o bien una azuela
en agua fría baña procurando
templarlas (pues es eso,
por otra parte, la fuerza del hierro)
y ellas responden con silbido agudo,
así entonces de aquél silbaba el ojo
alrededor de la estaca de olivo.

He aquí ahora el mencionado símil de la *Ilíada* (*Il.*, VI, 506-514; cf. *Il.*, XV, 263-268):

Y al igual que un corcel en el establo,
cebado en el pesebre con cebada,
destroza de un tirón sus ataduras
y al galope recorre la llanura,
el suelo con sus cascos golpeando,
a bañarse habituado en las corrientes
de las aguas hermosas de algún río,
y orgulloso de sí la cerviz yergue
y de uno y otro lado de su cuello
vanle al compás las crines oscilando,
y a él, bien seguro de su lozanía,
muy ligeras sus patas le conducen
hacia donde se encuentra su querencia,

hasta el pasto y manada de las yeguas,
así el Priamida Paris descendía
desde lo alto de la ciudadela
de Pérgamo y cual sol resplandecía,
arrogante y fulgente por sus armas.

Otras diferencias de tono percibimos entre los dos poemas: los diálogos de la *Ilíada* son más cortantes por lo general; los de la ODISEA, más serenos. En la ODISEA el poeta atiende mucho más que en la *Ilíada* a los estados emocionales de los personajes y a sus respectivos caracteres. Y contrariamente a lo que ocurre en la *Ilíada*, en la ODISEA aflora —casi un autorretrato— la imagen de un tipo de aedo (o poeta de epopeyas) nuevo que se esfuerza por hablar de sí mismo en composiciones en las que originariamente él no tenía cabida, pues eran de ambiente heroico y anónimas y reflejaban un ambiente aristocrático muy ajeno a su humilde persona. En cambio, en el canto XXII de la ODISEA, en el que se narra la matanza de los pretendientes, el aedo Femio suplica al héroe Odiseo que le perdone a él la vida pues es por su profesión sagrado, ya que la divinidad infunde en él cantos de toda especie, y autodidacto. Esta modernísima suerte de aedo o poeta de epopeyas, próxima ya a la del histórico Hesíodo (el poeta griego que, cultivando poesía didáctica con materiales de la cantera de la épica, rompió por vez primera el arcaico anonimato de las composiciones), nos obsequia al final de su muy poco épica canción sobre los adúlteros amores de Ares y Afrodita con esta moraleja (*Od.*, VIII, 329) impropia de la poesía épica y heroica:

Malos hechos no prosperan,
que al veloz el lento alcanza.

A esa clase de aedos que encarnan en la ODISEA tanto Femio como Demódoco, perteneció un poeta único y excepcional que antes del 700 a. C., empleando material preexistente,

compuso dos inigualables poemas épicos, el uno (la *Iliada*), apegándose más fuerte a íntimamente a los cánones de la vieja epopeya, y el otro (la ODISEA), procediendo con mayor libertad y dejándose llevar por el impulso de los nuevos vientos.

ANTONIO LÓPEZ EIRE