

# HACIA UNA INTERPRETACIÓN DE LA ODISEA (II)

Aida Míguez Barciela\*  
[aidamiguezbarciela@gmail.com](mailto:aidamiguezbarciela@gmail.com)  
Freie Universität Berlin

## RESUMEN

El presente estudio continúa una propuesta de interpretación de la Odisea que el autor ha empezado a desarrollar en un estudio anterior, publicado en esta misma revista; los dos estudios no son sino un solo, por lo que la lectura de éste exige que se haya leído previamente aquél. Se recupera el hilo de la argumentación ofreciendo un examen de cuestiones que allí quedaron meramente planteadas. El carácter «artístico» del relato de Odiseo (tanto a nivel formal como de contenido), así como la prueba y juicio de la casa impuestas por su retorno, conforman el interés fundamental de esta sección del trabajo.

PALABRAS CLAVE: certamen, aventuras, distancia, mimesis, *sképsis*.

## ABSTRACT

«Towards an Interpretation of the Odyssey II». This paper continues and develops the interpretation of the Odyssey that I exposed in a previous paper, published in this same journal. Now I concentrate myself especially on the interpretation of Odysseus' tale (Books 9-12), as well as on his homecoming as a problematic testing and judgement of his entire household.

KEY WORDS: athletics, adventures, distance, mimesis, *skepsis*.

## 1. APARECER, MOSTRARSE, SER

Posidón no puede impedir que Odiseo retorne a casa, solo puede hacer que su retorno sea muy lento y muy penoso<sup>1</sup>: una vez salvado el mar (mediante *tékhne* y *epiphrosýne*: 5.437<sup>2</sup>), Odiseo alcanza por fin tierra firme, pero lo hace sin aliento, apenas con vida, completamente agotado (456s.). Nos interesa ver cómo a partir de esta especie de tocar fondo o punto cero los habitantes de Esqueria, los feacios, le confieren de nuevo prestigio y presencia, tal y como Zeus anunció en su programa narrativo de los versos 29-42.



9



En qué sentido decimos que Odiseo parte de cero se comprende por lo pronto observando que en su encuentro con Nausícaa el acento recae no tanto en que aparezca desnudo como en que aparezca desfigurado o deformado<sup>3</sup>.

El verso 6.137 dice: *σμερδαλέος δ' αὐτῆσι φάνη κεκακωμένος ἄλμη*. Dañado o estropeado por el mar, Odiseo aparece «monstruoso», su figura es casi no-figura.

Recordemos que el verbo *phainesthai* significa «ser», «aparecer», «mostrarse» con el —para nosotros— matiz de brillo, luminosidad y belleza. Presencia no es mera presencia, sino presencia con forma, figura, incluso cierta luz o resplandor. Esto se nota por ejemplo en el hecho de que las intervenciones de ciertos personajes se subrayan a veces mediante diversas referencias a su aspecto, vestido, calzado e incluso objetos y acompañantes, formando todo ello sin excepción parte de su aparecer específico. Lo que ocurre con el mortal se intensifica con el dios, cuyas égidas, cintos o bastones son elementos esenciales en el aparecer de la específica figura, por más que nosotros los tomemos como meros atributos externos. Como alguien que ha arruinado su figura en un naufragio, Odiseo carece de momento de todo eso en lo que se apoya un aparecer: vestido y aspecto cuidado. Pensemos que vestido, lanza y égida conforman el aparecer de Atena, mientras que del aparecer de Hermes forman parte esencial sus sandalias y su bastón. El aparecer no es neutral, no es mero aparecer. No olvidemos tampoco que de las ropas suele indicarse su resplandor (*sygaloénta, phaeimá*: 6.26, 74), o bien se dice que son «famosas» (*klytá*: 58) y «limpias» (*kathará*: 61) en el sentido de brillantes: las ropas, procurando brillo y consolidando una figura, resultan pues esenciales para reconocer un aparecer determinado.

La súplica que en este estado de desfiguración Odiseo dirige a la joven Nausícaa incluye un reconocimiento de su belleza en los siguientes términos (6.151s.):

Ἀρτέμιδι σε ἐγὼ γε, Διὸς κούρη μέγαλοιο,  
εἶδός τε μέγεθός τε φύήν τ' ἄγχιστα εἶσκω

El *eidos* es el aspecto, la figura; *mégethos* es la estatura no en sentido cuantitativo, sino como presencia imponente, rotunda (Ártemis destacaba en cuanto a estatura entre las ninfas: 102-109); *phyé* es el crecimiento en cuanto constitución y forma. Las tres palabras suelen aparecer ahí donde se hace referencia a esa presencia ensalzada que aproxima los mortales a los inmortales (pensemos que precisamente en estas cosas no podía rivalizar Penélope con la diosa que es Calipso: 5.211-213), por eso cuando un mortal es tan relevante que atrae sobre sí la atención de los dioses,

---

\* El presente estudio se produce en el marco de un proyecto de investigación financiado por el Departament d'Universitats, Recerca i Societat de la Informació de la Generalitat de Catalunya.

<sup>1</sup> Cf. lo dicho sobre esta cuestión en «Hacia una interpretación de la Odisea (I)», apartado 3 («Primer despliegue de saber»).

<sup>2</sup> Citamos por la edición de T.W. ALLEN, Oxford Classical Texts, 1917. Cuando no se especifica el número del canto al que pertenecen los versos se mantiene la referencia inmediatamente anterior.

<sup>3</sup> A.F. GARVIE, *Homer. Odyssey*. Books VI-VIII, Cambridge University Press, 1994, ad 137-138.

en su relevancia están implicadas justamente estas tres cosas: belleza, estatura y grandeza, para nosotros cualidades externas y en griego sencillamente términos de ser.<sup>4</sup>

Encontramos por esta vía una unidad perdida, pues nosotros partimos de la diferenciación entre un ser «físico» o «corporal» y otro «interno» o «espiritual», mientras que el griego parte de la unidad del aparecer, no escinde según un «relativo al cuerpo» y un «relativo al alma», lo cual explica entre otras cosas que un dios (casi) siempre sea bello y sus ropas sean bellas, mientras que un mendigo siempre es feo y viste harapos (13.430-439, 17.202s. etc.), por lo que también por la vía de las ropas, los objetos, la estatura y el aspecto nos vemos obligados a admitir el presupuesto de la *unidad del aparecer*, reconociendo de este modo una distancia: si para el griego el mayor horror imaginable es la invisibilidad absoluta (por eso la peor muerte es la que no deja señales, ni siquiera un cadáver), ello se debe a que «ser» es presencia, figura visible, brillante, de ahí la importancia de no carecer de túmulo ni de ropas. A partir de esto se entiende también que la desfiguración de Odiseo sea idéntica con la oscuridad del mendigo, cuya deformidad resulta *naturalmente* el disfraz más adecuado para encubrir a Odiseo ante sus conocidos de Ítaca (13.397-403, 430-438). Y sin embargo, para que haya algo que esconder primero tiene que haber algo; para que sea posible *aparecer bajo otro aspecto* antes tiene que haber un aspecto. A la consecución de esto contribuyen los tres días que Odiseo pasa entre los feacios.

La conquista de presencia comienza con la restauración del aspecto: Odiseo se baña en el río y se frota con aceite la piel estropeada, resultando «mayor y más imponente de ver» (6.230); después se viste ropas limpias y se sienta en la orilla «brillando por la belleza» (237). A su aparecer renovado responde la contemplación de Nausícaa, cuyo asombro indica que ya nada queda del aparecer monstruoso del comienzo. Al *pháimesthai* propiamente tal le pertenece siempre la *kháris*: el esplendor, el brillo inexplicable, la belleza, que es la marca de identidad de todo lo divino, de ahí que la aparición de Odiseo esté para Nausícaa bajo el signo de la divinidad (240-243).

Por otra parte, haciendo todas estas cosas en beneficio de un extraño Nausícaa ha contestado a la pregunta que Odiseo se hacía a sí mismo en los versos 119-121, pues habiendo sido capaz de ver en el naufrago al *ικέτην ταλαπείριον* (193), así como al vagabundo que «es preciso cuidar» (206-207), Nausícaa ha pasado la prueba (126), queda incluida entre los mortales que no maltratan *dike*, demostrando de este modo perspicacia y acuerdo con lo divino. Entre tanto ha quedado también claro que Nausícaa es la bella hija de unos padres nobles (ya en 15-17), por lo que su buena forma «espiritual» no es sino la otra cara —caras que nosotros, no el griego, distinguimos— de su buena forma «física».<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Así en la alusión a los hijos de Ifimeda en el llamado «catálogo de heroínas»: 11.305-320.

<sup>5</sup> Esta observación nos pone en vías de entender al menos dos cosas: 1. por qué Polifemo es un monstruo y su morada una cueva; 2. por qué de figuras como Eumeo o Euriclea se subraya la nobleza de su estirpe: no estamos ante una muestra de elitismo homérico, sino ante una manera de realzar la irreductible figura, un modo de decir que Euriclea no es una niñera cualquiera, Eumeo no es un porquerizo más, excepcionalidad que en Homero se enfatiza otorgándoles un fondo de «nobleza».



## 2. SEGUNDO DESPLIEGUE DE SABER

Odiseo hizo su primera aparición en el poema arrancándose mediante sus propias capacidades al ocultamiento que es la isla de Calipso (el paisaje es esencia, anatomía). Una vez aquí, el encuentro con Nausícaa supone no una vuelta a la proximidad (los feacios moran lejos de los hombres ordinarios, en las fronteras: 6.8, 204s., 279), pero sí un primer paso esencial en el camino de aproximación y reconquista de morada (la joven le salva la vida: 8.461-468). Este camino incluye por de pronto dos conflictos: uno consigo mismo y otro con unos jóvenes.

Siguiendo las indicaciones dadas por la chica, Odiseo irrumpe en el palacio de su padre en calidad de suplicante de Arete, su madre (se abraza a sus rodillas: 7.142). El posterior gesto de Alcínoo (le conduce de las cenizas a un trono: 167-169) señala su acogimiento y aceptación efectivos en calidad de huésped. Conviene tener aquí presente lo visto acerca de las secuencias de acciones «según orden» o escenas típicas<sup>6</sup>, pues el hecho de que la hospitalidad sitúe el interrogatorio del extranjero después de la comida y no antes tomará ahora relevancia. Es en atención a este orden en la secuencia que Arete aguarda a que el suplicante termine su cena y los invitados se dispersen a sus respectivas casas para romper su silencio preguntando eso que solo entonces conviene preguntar, a saber: quién es, de dónde viene el extranjero. Su pregunta no obtiene respuesta, pues Odiseo, que sí aclara la procedencia de las ropas, se las arregla para eludir una identificación. Quizá debamos interpretar esta reluctancia —que se mantiene hasta 9.1— como otro aspecto más en el punto cero del que parte, lo cual concuerda con el hecho de que su presentación en el primer tramo del poema fuese esencialmente negativa: de Odiseo se habló en calidad de *apoikhómenon* (1.135, 253, 281), alguien se ha ido lejos, quizá definitivamente; se insistió también mucho en su desaparición y la falta de noticias (*áiston*: 235, 242, *akleíōs*: 241, *ápystos*: 242), mientras que las reminiscencias de Pilo y Esparta lo evocaron precisamente en su ausencia. Puede que algo vinculado con esta larga ausencia esté detrás de la dificultad de decir ahora el propio nombre, pues nombre es presencia; en cualquier caso, la ocultación de la propia identidad crea la atmósfera en la que van a desarrollarse los acontecimientos del día siguiente, que la desplazan y superan de algún modo.

En el ámbito griego «belleza» no se distingue de «bondad», ni «bondad» se distingue de «aptitud» y «conocimiento» (sin este continuo ante los ojos se hacía muy difícil comprender el doble desajuste que movía la intriga del poema). Por esta vía deberíamos quizá entender también «lo atlético»<sup>7</sup> de los griegos, muestra de que —en su «clima»— la presencia es únicamente sensible, es decir, no es sensible en absoluto: la presencia es *del cuerpo* y es *atlética* por lo mismo que felicidad es riqueza y el vínculo de amistad comparece «objetivamente» en un intercambio de regalos. Que la presencia sea atlética no constituye por lo tanto una especificación, sino un síntoma de que no cualquier cosa es presencia; solo la lograda, la excelente, la dis-

<sup>6</sup> Cf. «Hacia una interpretación de la Odisea (I)», apartado 2.

<sup>7</sup> HÖLDERLIN, segunda carta a Böhlendorff.



tinguida es propiamente presencia, fenómeno con el que nos hemos encontrado a propósito del *réxein* y *poieîn* excelentes<sup>8</sup>: sin cuidado no es posible auténtico «hacer», y precisamente el cuidado es lo que se prueba o se desmiente en las competiciones atléticas, pues la presencia no «se tiene», sino que se conquista y se pierde una y otra vez. El aparecer es un objeto de litigio, un asunto de disputa, algo por lo que luchar. Es precisamente en el terreno donde la apariencia se confirma y se desmiente —el contexto evaluativo de las competiciones— que Odiseo, puesto a prueba<sup>9</sup>, avanza un paso más hacia la conquista o renovación de su prestigio y su presencia. Superó el estado de desfiguración tras el naufragio mediante el baño y las ropas prestadas por Nausícaa; ahora supera el oscurecimiento por el sufrimiento y la inactividad 1. poniéndose a sí mismo a prueba en unos juegos competitivos, y 2. descubriendo su nombre contando una cierta historia.

Todo empieza con un público desafío que por de pronto se rehúsa. Sigue un insulto directo («no pareces un atleta»: 8.164) que provoca en tal medida al insultado que no puede sino cambiar de parecer y participar él también en las competiciones. Odiseo dice: «yo no soy inexperto en las competiciones» (179), afirmación que solo puede validar demostrando lo contrario, es decir, ganando un aparecer que desmienta el aparecer atribuido.

Tanto el insulto como la respuesta al insulto ocurren en el contexto de un *agón*, palabra que designa cualquier tipo de reunión, incluida la de unos concursantes en ocasión de unos juegos competitivos, de ahí que la palabra designe también, por extensión, el espacio físico donde tienen lugar dichos juegos. En el *agón* se celebran los *áethla* (plural de *áethlos*): los esfuerzos, las fatigas, los trabajos, cosas que se sufren o padecen. Por ser reunión y concurso en el seno de una misma comunidad, el *agón* es el espacio donde se atribuye «ser» a cada uno de los miembros de dicha comunidad, cosa que se entiende precisamente porque la presencia no es meramente ofrecer un aspecto, sino emerger en cada caso en un aspecto y luchar siempre de nuevo por un aspecto; «ser» no abstracción, sino brillo que concurre con un contrario; disputa, concurso, certamen. De esto se sigue que la presencia auténticamente tal no sea posible sin el esfuerzo —oscuridad, privación— que exige toda competición, siendo precisamente «presencia» el premio de los juegos (*áethlon*, *aéthlion* es tanto «certamen» como «premio» del certamen).

El *agón* es el espacio donde el aparecer se pone a prueba, donde se atribuye y se niega «ser» y la presencia emerge o se hunde. Si al *kakós* no le interesa competir en los agones es porque carece de presencia que preservar midiéndose con sus iguales; es más, al *kakós* no le interesa la presencia lograda o distinguida que tanto preocupa al *áristos*, sino que su mirada se orienta y se hunde en la parcialidad de ahora lo uno, ahora lo otro, de ahí que despectivamente se le atribuya preocupación exclusiva por el propio enriquecimiento (cf. 8.159-164), algo completamente desconectado

---

<sup>8</sup> Cf. nota 6.

<sup>9</sup> Las palabras de la familia semántica de la prueba o la comprobación se repiten aquí con insistencia: 8.23, 100, 120, 126, 145, 149, 184, 205, 213, 377.



tanto de la presencia distinguida (cumplida, completa) como del espacio común que escenifica el *agón*.

Por otra parte, en soledad no puede haber presencia por lo mismo que no hay posibilidad de disputa ni de oposición; sin iguales con los que medirse, en completo aislamiento, Odiseo no podía *aparecer* en el sentido fuerte de la palabra, de ahí la importancia de su participación en las competiciones de los feacios, que le conceden la oportunidad de probarse y vencer entre los mejores (su marca es «con mucho la primera»: 197). Las competiciones son por tanto un elemento indispensable para rehabilitar la presencia perdida.

Venciendo en unos juegos competitivos Odiseo ha puesto de manifiesto su *areté* (237), a lo cual corresponden las muestras de reconocimiento que los feacios le ofrecen. El reconocimiento obtenido por esta vía, si bien es un reconocimiento atlético, no implica sin embargo restricción, pues de la *areté* forma parte esencial el cuidado o la distinción de una buena figura (recordemos: el *kalós* es *agathós*, la presencia es presencia cuidada, 133s.), lo cual al mismo tiempo indica lo que llamaríamos pertenencia a un cierto estatus social: en virtud de su aventajado lanzamiento Odiseo, acogido en un primer momento como suplicante (adopta el gesto de inferioridad propio del desprotegido), pasa a ser reconocido ante todos los feacios como *heróos* (o sea: un *áristos*), y en correspondencia con esto su ofensor sobreañade una valiosa espada al resto de regalos (242, 401-416).

Queda con esto también explicado por qué no puede faltar cierto elemento hostil en Esqueria: una completa filantropía por parte de los feacios no surtiría el efecto deseado, no lograría estimular, provocar, remover el ser entumecido de Odiseo tras la inactividad de la isla de Calipso. Era necesario el estímulo, el aguijón que empuja a medirse con otros, por eso los insultos y las provocaciones.

Debemos también hacer notar que las competiciones atléticas son esencialmente una pluralidad de competiciones (cf. 8.22s.). De hecho, si en las competiciones los mejores se juntan en un único espacio es porque ahí tiene lugar un cierto reparto de excelencias o una atribución de ser. En las competiciones se adjudica a cada uno su papel mediante la constatación de su específica excelencia; así, uno se probará excelente en cuanto a los pies, otro destacará en cuanto a los puños, etcétera. No puede haber una única competición en la que todos se midan, ni una sola excelencia a la que las demás se subordinen; no puede haber un ser único, sino un «en cada caso ser...», un sobresalir *tú* en esta competición y *no* en aquella otra, y *yo* en esta competición y *no* en aquella otra; o sea, la cuestión de la *areté* es por de pronto la cuestión de las diversas *aretái*.

Que los hombres no pueden obtener de los dioses todo a la vez, que hay un cierto reparto de aptitudes, es un presupuesto que en ocasiones alcanza formulación explícita, confirmándose aquí mediante la criba de capacidades que produce la victoria de Odiseo: si Alcínoo declaró al principio que los feacios destacaban en cuanto a «puño, lucha, saltos y pies» (102s.), ahora tiene que corregir su declaración excluyendo la excelencia pugilística y la luchadora de su campo de competencias, criba esta que otorga tanto más relieve al hecho de que Odiseo, cuyo disco acaba de sobrepasar todas las marcas, se jacte de sobresalir no solamente en cuanto al tiro con arco, sino también en cuanto al lanzamiento de jabalina, siendo circunstancial que



no incluya la carrera entre sus aptitudes (214-233). Odiseo se atribuye a sí mismo una pluralidad de *aretái* en el marco de las competiciones atléticas, lo cual resulta en efecto coherente con la versatilidad de la que hemos sido testigos hasta ahora<sup>10</sup>.

A fin de entender que nos hallamos ante un nuevo despliegue de saber es necesario insistir en que: *areté* es conocimiento (las competiciones son algo que se aprende y se conoce: 8.146) referido a determinadas cosas y/o actividades; Odiseo sobresale no en una actividad determinada sino en una pluralidad de actividades distintas.

La posesión de una pluralidad de *aretái* comparece en el contexto de las competiciones atléticas y se refuerza por la confluencia de las destrezas del carpintero y el navegante, con lo cual parece que con la figura de Odiseo la particularidad de los saberes se desdibuja de algún modo. Con todo, no sería acertado ver en esto algún empeño personal por rebasar fronteras; Odiseo es el primero en reconocer una frontera al declarar públicamente su disposición a competir con todos «excepto» con su *xeinodókos*, lo cual sería estúpido (207-213). Antes de preguntarnos cómo debemos interpretar esta ambivalencia llamaremos la atención sobre otro aspecto de las competiciones.

El segundo día en Esqueria lo abrió la intervención de Atena llamando a los más relevantes de los feacios «a la reunión» (12). Más tarde se mencionan ciertas figuras encargadas de «hacer» cada vez bien los «agones», allanando o despejando un «espacio» (258-260). Tanto el espacio de la competición como el espacio del combate son espacios abiertos, espacios de exposición y espacios de reunión; quien se queda en el fondo y al resguardo de la casa no se expone, no compete, no se esfuerza ni aguanta nada, pero, por lo mismo, no logra ni obtiene ni aparece en modo alguno. Los agones, espacios de esfuerzo y de fatigas, son al mismo tiempo los espacios de obtención de triunfo y la excelencia, de ahí que siempre penurias y combates sean temas de la poesía, los acontecimientos a cuyo brillo responde el canto.

### 3. NO-DECIR Y NO ENTENDER

La situación de partida de la Odisea es aquella en la que todos los combatientes del ejército aqueo de los que es conocido que han sobrevivido al combate y al viaje de vuelta por mar están ya reinstalados en sus casas (1.11s.). A este doble cierre corresponden dos tipos de canciones (con sus respectivos cantores): las referidas al contexto de Troya y las referidas al contexto del retorno. Esta conclusión —a ella responde el fenómeno «canto»— confiere una mayor relevancia al hecho de que Odiseo sea el único (13) que todavía no ha logrado concluir su andadura, conclusión esencial en la medida en que sin ella no es posible posicionarse con sentido acerca de su figura (su «quién es») ni, por tanto, empezar un canto. Quizá nos ocupemos

---

<sup>10</sup> Cf. G. BONA, *Il nóos e i nóoi nell'Odissea*, Università di Torino, 1959, p. 61, y lo dicho en el apartado 3 de «Hacia una interpretación de la Odisea (I)»





más tarde de este problema<sup>11</sup>; ahora queremos detectar y corregir (en la medida en que se pueda) ciertos hábitos de lectura que dificultan a un lector actual la tarea de hacer justicia a la específica manera como estos dos acontecimientos —caída de Troya y retorno— son incluidos en la *Odisea* sin que se trastorne su estatuto de acontecimientos preteridos.

Por qué la empresa que lidera Agamenón no puede retornar fácilmente de Troya es una cuestión cuyo escurridizo estatuto impide convertirla en un tema que exponer con profusión de detalles. Ocasionalmente se alude a una equivocación referente a Atena, pero estas alusiones son huidizas, y es cosa nuestra si nos vemos obligados a ensayar una actitud lo menos violenta posible frente al fenómeno de las referencias oscuras, huidizas, que encontramos en Homero. Se impone aquí como primera tarea localizar las deficiencias más elementales que afectan a nuestros intentos de lectura.

Es común que los intérpretes pretendan superar de diversas maneras el silencio que sobre ciertas cuestiones de fondo guarda el poema homérico; lo superan por ejemplo introduciendo información procedente de fuentes posteriores y de resúmenes de época helenística. Puesto que con esta información no se pretende otra cosa que «completar» los presuntos «huecos» en la «historia» a la que Homero supuestamente se refiere, si bien de esta peculiar manera huidiza o soslayada, en ningún caso entenderlos, este tipo de interpretaciones pone de manifiesto su impotencia frente al fenómeno mismo que pretenden observar, a saber: por qué determinadas cuestiones están en el poema homérico sin estar propiamente.

Otras veces la violencia interpretativa reside en la voluntad de reconstruir una presunta «secuencia lógica» de los acontecimientos mencionados en Homero (o en fuentes posteriores), lo cual, obviamente, tiene lugar de acuerdo con nuestros hábitos lingüísticos y según nuestras necesidades de comprensión lectora. Este afán por superar silencios y omisiones no hace sino llamar tanto más nuestra atención sobre su importancia en la contemplación de la figura global del poema. Por ejemplo: en las historias que Helena y Menelao cuentan sobre Odiseo algunos estudiosos notan que ahí el poeta silencia algo o remite a algo que sin embargo no dice, sino que mantiene apartado o sumergido. Pues bien, este silenciamiento no se deja sencillamente estar ahí en tanto que tal, como una zona de sombra que proporciona a la historia profundidad y fondo, sino que se lo maltrata en su auténtico carácter al decantarse por la introducción de datos arrancados de otras partes, lo cual además se legitima diciendo que el oyente griego antiguo sin duda conocía de sobra esta información y el cantor la presuponía como conocida. Sabido es que los aedos contaban con un amplio repertorio de decires cuyo conocimiento se suponía, de ahí por ejemplo que muchos personajes carezcan de presentación propia, pues el poema los da por conocidos; de ahí también esa multitud de abreviaturas, alusiones y citas de historias que nunca se cuentan completamente, sino solo de forma fragmentaria y huidiza.

---

<sup>11</sup> Cf. *infra* sobre la consulta de Tiresias.







No cuestionamos este conocimiento previo<sup>12</sup>; lo que decimos es que los huecos, los silencios y las sombras poseen un peso específico en la figura del poema a contemplar; que hay un muy preciso juego entre el decir y el callar, entre las luces y las sombras, un juego que el intérprete actual violenta al aducir materiales procedentes de otras partes, suprimiendo de este modo el fenómeno que realmente importa observar. Frente a esta actitud de imposición violenta quizá convendría cultivar otra que procurase tomar la alusión como alusión y el silencio como silencio, respetando la decisión poética de no tematizar ciertos contenidos. Veamos algo más en esta línea.

Entre nuestras muchas dificultades como lectores de la Odisea se incluye el no saber si debemos atribuir el carácter penoso del retorno de los aqueos exactamente a Zeus o a Atena y, de atribuirse a esta última, no saber dónde empieza o termina exactamente su ira, ni si esta ira se debe a las acciones de un único guerrero o más bien a un error del ejército en conjunto. Junto a esta incertidumbre respecto a cómo debemos conectar unos con otros ciertos contenidos se halla la inseguridad acerca de ciertos elementos conectivos y secuencias gramaticales; por ejemplo: no podemos estar seguros de si el τῶ del discurso de Menelao (4.107) es un demostrativo o un adverbio, decisión de la que para nosotros parece depender la viabilidad de una explicación del largo peregrinaje de Odiseo en términos de resultado de sus prodigiosas hazañas en Troya<sup>13</sup>.

En relación con la ira de Atena y otros asuntos decisivos el poema homérico deja estar la cosa en una cierta —para nosotros— indeterminación y ambigüedad, y justamente esto es lo que debemos poner de manifiesto en la interpretación. Quizá se nos ilumine un poco más este problema atendiendo brevemente al carácter fragmentado del retorno de Agamenón tal y como lo dice la Odisea.

La Odisea da por supuesto el matricidio de Orestes, pero solo incide en el papel de asesino de Egisto, en base al cual se lo presenta repetidamente como un modelo a seguir. Con todo, el poema no deja de arrojar cierta sombra de duda sobre el papel de Orestes como vengador modélico, pues en alguna ocasión refiere que él mismo fue quien, lejos de echar a los perros el cadáver del asesino de su padre, preparó para los dos (se sobreentiende la madre) unos funerales completamente apropiados (3.309s.). Esto, más el silencio sobre el vínculo entre Agamenón y Egisto, la confusión sobre si Agamenón muere o no en su propia casa, etc., ponen de manifiesto que la ambigüedad inherente al crimen familiar que explora Esquilo suena en Homero muy a lo lejos; está, pero de manera silenciada o sumergida<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Es significativo que un lector moderno de manera inmediata entienda la familiaridad del auditorio homérico con un repertorio de decires como un continuo narrativo que llama ora «tradición» ora «mitología», poniendo así de manifiesto su asunción acrítica de la representación —obvia para él— de un continuo homogéneo ilimitado. Los relatos con los que un oyente griego estaba familiarizado eran eso, relatos, episodios, no un continuo.

<sup>13</sup> G. DANEK, *Epos und Zitat. Studien zu den Quellen der Odyssee*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1998, p. 98.

<sup>14</sup> Quizá deberíamos situar aquí el hecho de que Odiseo interrumpa su relato (cf. *infra*) justamente ahí donde el estatuto de las heroínas muertas empieza a volverse dudoso.

Pervertimos la consistencia del poema cuando traducimos a cosa dicha lo que el poema no-dice; o cuando intentamos una reconstrucción de la presunta secuencia «lógica» de contenidos que no aparecen más que huidiza y fragmentariamente. Lo cierto es que la Odisea evita entrar en detalles cuando se trata de la ira de Atena o el matricidio de Orestes; tampoco la Ilíada tematizaba la cuestión presupuesta de las raíces del reino de Zeus, por más que sin ella resultase incomprensible, entre otras cosas, la decisiva fuerza de Tetis. Recordamos esto para guardarnos de la tendencia a transformar en historia aquello que jamás en la Odisea aparece con el carácter de historia.

Que en el informe de Néstor sobre el retorno la alusión a la ira de Atena es asunto escurridizo se nota en que: ella es el elemento en el fondo de las muchas muertes (3.134s.), sin que pueda concretarse exactamente su causa, cosa que la aproxima a Zeus, cuyo enfado no se pretende en cambio concretar; mediante la partícula ilativa *té* y un pronombre relativo se dice que la diosa puso disputa entre los Atridas (136); no se nos dice si esta disputa venía de antes de la reunión por ellos convocada o se generó allí, pero lo cierto es que choca con nuestros hábitos de comprensión lectora que Agamenón, a diferencia de su hermano, no quiera marcharse de Troya precisamente porque pretende conciliar a Atena (144-145). Intentar ordenar esta serie de elementos según nuestros hábitos como lectores modernos supone pasar por alto el poema mismo, cuyo carácter más paratáctico deja contenidos sin conectar y relaciones sin definir, y es esto lo que debemos resaltar, pues apunta hacia la insuperable distancia de lo griego.

El origen del retorno está, pues, bajo el amparo (o desamparo) de un dios, sensibilizada su ira en escisión en el acontecer humano. Una vez que se ha hecho presente esta ira presupuesta como fondo de sentido, Néstor menciona la disputa entre los dos hermanos, cuya separación origina la disolución progresiva de la empresa común. La disputa empieza dividiendo al ejército en dos grupos: una mitad se queda en Troya y la otra mitad parte. Dentro del grupo que parte se produce más tarde una segunda división: Odiseo rompe su habitual conexión con Néstor y des-hace sus pasos a favor de Agamenón: 160-164; luego Menelao se queda rezagado, así que ya solo Diomedes queda como acompañante de Néstor, que acelera su viaje por huir de la ruina. La otra cara del *cumplimiento* de lo común quien es precisamente este internamente *disgregarse y (re)partirse* lo común. La Odisea da por supuesto la división según flotas y rumbos como *criba o purga* de lo común que redefine cada cosa, de modo que el contexto narrativo del retorno no es sino ese contexto en el cual se envía al lugar que corresponde, o sea: se discrimina de vuelta «ser...», y esto precisamente en tanto que se arroja a cada uno al final que le define: el locrio Áyax se ahoga en el mar; Agamenón es muerto nada más llegar a casa; Néstor se reinserta en la morada sin más problemas, etc. El mar, devolviendo cada cosa, redefine y descubre el ser de cada cosa.

El tormentoso *nóstos* de los aqueos, recordado de pasada aquí y en otros lugares, opera pues como fondo de sentido del *nóstos* tormentoso de Odiseo, de ahí quizá el salto en los versos 5.108-111 del discurso de Hermes, que sin más explicaciones transitan de un contexto de adversidad general a la adversidad de Odiseo en particular, quien, habiendo perdido toda su flota, continúa, como el único, preso en la dificultad y sin perspectivas de definición. El detalle del decir se centra a partir de



aquí en la dificultad del único héroe que queda por volver de ese espacio de lejanía y desarraigo que es, a nivel de fondo, Troya, y a nivel de presentación actual, una isla perdida en el mar.

#### 4. TERCER DESPLIEGUE DE SABER

La descripción de la isla de Calipso —el no-lugar donde Odiseo no-estaba— constituía un elemento más en la presentación de la lejanía del «aquí» de los mortales en la que el varón de muchos recursos estaba retenido. No solo el emplazamiento en medio del mar, sino también la riqueza de la isla en cuanto a *hyle* (incluido el exuberante y perpetuo brotar y crecer) fue anotado con insistencia. El naufragio supuso más esfuerzo, así como una nueva pérdida de la orientación. Justo en este punto de agotamiento y penuria extremos se produce la mediación de personajes que, formando parte del «allá», son capaces de retornar «aquí»; viviendo ellos mismos en una tierra muy lejana, transportan de vuelta a lo cercano de la tierra propia. La adecuación de estos personajes para cumplir el tránsito al «aquí» se basa por de pronto en su fama como navegantes especiales: los feacios no son barqueros comunes, sus naves no son corrientes, sino naves capaces de salvar las más insalvables fronteras y realizar las más extraordinarias travesías (dicen haber llevado a Radamantis, habitante del Elisio, a ver a Titio, habitante del Hades: 7.323-326). Todo en sus viajes está marcado por lo extraordinario: sus naves navegan velozmente envueltas en nube y niebla, durante la noche, sobre un mar en calma, mientras el pasajero duerme un profundísimo sueño; no precisan ni timones ni pilotos, sino que ellas mismas conocen todos los destinos sobre la tierra. Perdido en ninguna parte, desubicado en la lejanía, Odiseo precisa navegantes capaces de retornar «aquí» al viajero extraviado «allá», un espacio que no es ningún espacio sino distancia y lejanía.

Para trasladar «aquí» a Odiseo los feacios han de pertenecer ellos mismos a «allá», por más que el éxito del traslado requiere que la vida de «aquí» no les sea completamente ajena. Pues bien, sus sucesivas caracterizaciones presentan una vida como la de «aquí» pero sin el rasgo más esencial del «aquí». Los feacios desconocen la privación que reúne y separa a los mortales de los inmortales: sus palacios son espléndidos, en sus jardines los frutos no perecen nunca, tampoco se les ocultan por entero los dioses, con quienes solían compartir la misma mesa, pues les son cercanos, etc. Todo esto les aparta de la vida ordinaria, a la vez que explica por qué su *areté* excluía precisamente esas competiciones más relacionadas con el esfuerzo y la fatiga: la lucha y el pugilato; los feacios sobresalen en cambio en todo lo relacionado con la blandura, sean banquetes, bailes, canciones, lechos, ropas limpias o baños calientes<sup>15</sup> (8.246-249), y quizá precisamente esto nos explique un aspecto

---

<sup>15</sup> Cf. C.P. SEGAL, «The Phaeacians and the Symbolism of Odysseus' Return», *Arion*, 1:4, 1962, pp. 17-64, pp. 17-64, M. DICKIE, «Phaeacian Athletes», *Papers of the Liverpool Latin Seminar*, 4, 1983, pp. 237-276, pp. 237-276.



importante de la travesía para la que se los requiere ahora, aspecto en el que vamos a fijarnos a continuación.

La pregunta de Arete creó la atmósfera en la cual las canciones de Demódoco operan como un *descubrimiento de Odiseo para Odiseo*, si bien no *para* los feacios, que hasta el final del día no exigen una identificación sin más retraso (550-556). Aquí ocurre algo muy notable, algo que, por otra parte, se corresponde con la posición intermedia de los cantos de los feacios en la estructura de la Odisea, que unen y separan la estancia con Calipso (canto 5) de la llegada a Ítaca (canto 13 y siguientes). Pues bien, en consonancia con este carácter mediador se encuentra el hecho de que los feacios transportan a Odiseo no solamente en calidad de perfectos navegantes, sino en tanto que transporten amantes de la danza y las canciones, de ahí que durante el atardecer del también segundo día devengan *la absorta audiencia cuyo hechizo permite al héroe relatar hasta el final el largo y penoso peregrinaje que constituye su retorno, de manera que su relato efectúa en cierto modo ya él mismo el tránsito del «allá» de la distancia al «aquí» de la morada*; en otras palabras: el relato del peregrinaje constituye el final del peregrinaje. En este sentido, la pompa la propulsan no solo unos barqueros a la vez prodigiosos, sino una audiencia excepcional; no casualmente un aedo ha estado constantemente en el fondo de la escena y ha cantando tres o cuatro veces, gozando de la estimación de todos los feacios, audiencia perfecta precisamente por su distancia. Y sin embargo, la virtud de los feacios como audiencia no sería nada sin la virtud de Odiseo como dicente: si la audiencia desea escuchar hasta el final es porque el decir que escucha no es un decir cualquiera, sino un decir especial, cuidado, excelente, el decir capaz de tender un puente entre la lejanía y la morada. Veamos algo sobre esto.

Como secuela de la cuidada presentación que Odiseo hace de sí mismo en los versos 9.19-36 sigue un decir en primera persona, introducido aproximadamente con estas palabras: «Pero venga, diré mi retorno, lleno de pesares» (37).

Recordemos que la Odisea no empezaba «Dime, musa, el retorno», sino «Dime, musa, el hombre» (1.1). No un *nóstos*, sino un *anér* determinado constituye el asunto del decir en marcha, precisamente el *anér* en el que convergen dos asuntos esenciales: el cumplimiento de la empresa común y la dificultad del retorno de Troya, convergencia que quizá explique el hecho de que este *anér* sea *tal* que *decirlo incluye decir el decir que él mismo dice*. La Odisea dice al «varón» que dice su propio retorno, residiendo su capacidad para decirlo precisamente en eso que le separa de los demás varones (cf. *állos anér...*: 13.333), a saber: su condición de *polytropos* (1.1), adjetivo integrado en un conjunto de epítetos que nombran la abundancia de recursos, la sagacidad, el aguante y la resistencia asociados con Odiseo, siendo precisamente *polytropos* el más inequívocamente identificativo, identificativo hasta tal punto que decir «*anèr polytropos*» cumple la misma función que decir «Odiseo», de ahí la dilación que afecta a la mención del nombre propio tras el proemio (11-21; también la identificación de Circe: 10.330<sup>16</sup>).

---

<sup>16</sup> B. SNELL *et al.*, *Lexicon des frühgriechischen Epos*, Vandenhoeck & Ruprech, Göttingen, 1955ss., s. v. *polytropos*.



Esta enfática introducción nos sitúa pues ante un decir en sentido marcado (casi diríamos: un poema en el poema), lo cual se ve confirmado tanto por la característica estructura de inicio de relato como por la selección del verbo *enépein*<sup>17</sup>, el mismo verbo que en el proemio nombra la actividad de la musa, cuya invocación cumple por cierto la función de anunciar que el decir que sigue no es trivial sino relevante. La Odisea deja que el retorno del *anér* lo diga el propio *anér*, y ello en base a su condición de *polýtropos*, que lo capacita para, entre otras cosas, *enépein* su propio *nóstos*. Esta capacidad es por lo demás sintomática de cierta *sképsis*, pues sobre el protagonista del relato que es él mismo Odiseo sabe hablar con las capacidades propias de un experto cantor, evidenciando así una separación que, dando razón de la duplicidad que tradicionalmente se le atribuye<sup>18</sup>, explica la superación definitiva de la implicación precedente: diciendo su retorno Odiseo se sitúa más allá de él, gana una distancia con la que anteriormente no contaba, por eso las lágrimas que invariablemente vertía escuchando a Demódoco; *mnemosýne* genera *lesmosýne*.<sup>19</sup>

El largo relato del largo peregrinaje (cantos 9-12) incluye una serie de episodios que habría que discutir cada uno en su propio detalle, si bien son, cada uno a su modo, experiencias de lo extraordinario, lo inaccesible y lo desconocido. Nos limitaremos a señalar aquí una posible vía para comprender en qué sentido el distanciamiento por la «forma» del relato concuerda con el distanciamiento por el «contenido».

Primero llamaremos la atención sobre el carácter de pluralidad de los episodios relatados: se trata no de un *Irrfahrt* sino de una diversidad de *Irrfahrten* (ya el proemio: ὃς μάλα πολλὰ | πλάγχθη). Esta pluralidad implica cierta consistencia en la presentación de cada episodio, es decir: selección de una topografía determinada, unos determinados habitantes, incluso una cierta relación entre luz y oscuridad para cada extravío<sup>20</sup>, etc., lo cual a nivel formal se nota en la repetición de ciertos versos que, a modo de refrán, separan un episodio de otro, siendo no obstante el mar el

---

<sup>17</sup> El verbo significa «decir» con cierto matiz de solemnidad, «contar» con toda amplitud de detalles y sin dejar nada fuera.

<sup>18</sup> La duplicidad le viene a Odiseo por herencia: su abuelo materno se destacaba entre los hombres por su capacidad de retención y substracción (mentira, robo...); a través de él recibe Odiseo no solo un nombre, sino también una primera e identificativa herida (cf. 19.392-466); cf. W.B. STANFORD, *The Ulysses Theme*, B. Blackwell, Oxford, 1963, R.B. RUTHERFORD, *Homer. Odyssey. Books XIX and XX*, Cambridge University Press, 1992, pp. 16-27.

<sup>19</sup> Penélope no soportaba escuchar a Femio porque estaba demasiado involucrada en su canción; Helena droga a sus huéspedes para que puedan oír las historias sin echarse a llorar. La resolución de la historia corta la vinculación y así la pena, permitiendo no solo escuchar la historia sino también decirla. No en vano los que han vuelto a casa (han completado sus cursos de vida) devienen, en cierto modo, cantores ellos mismos: Néstor, Helena, Menelao.

<sup>20</sup> Cf. E. ABRAHAMSON, «The Adventures of Odysseus», *Classical Journal* 51.7, 1956, pp. 313-316, K. REINHARDT, «Die Abenteuer der Odyssee», en *Tradition und Geist*, hrsg. v. C. Becker, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1960, pp. 47-124, D.L. PAGE, *Folktales in Homer's Odyssey*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1955, M. WEST, ««Odyssey» and «Argonautica»», *Classical Quarterly*, 55.1, 2005, pp. 39-64, pp. 39-64, A. BIERL, «Die Abenteuer des Odysseus», en T. GREUB, J. LATA CZ (Hrsg.): *Homer — der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst*, Basel, 2008, pp. 171-179.





espacio único del acontecer de cada uno de ellos. En realidad, casi podría decirse que los diversos episodios no son en el fondo sino una destrivialización del mar en tanto que espacio de la pérdida (se pierde la firmeza, el asiento, la morada), por eso lo lejano y lo borroso, por eso las alteraciones topográficas o las extrañas relaciones entre luz y oscuridad: Odiseo es conducido no a un lugar posicionado, sino al lugar que determina toda posición; o bien llega a un lugar que no tiene lugar, sino que simplemente flota a la deriva, una isla, la morada de lo que no tiene morada, etcétera. En cada extravío se encierra pues el problema del desarraigo que implica vagar sin rumbo en el mar, y con todo es esencial que se trate de una pluralidad de espacios. Asoma aquí una nueva ambivalencia: la distancia frente a la tierra conduce a muchísimas tierras, lo cual, teniendo en cuenta que Odiseo llega no para quedarse, sino para ver, descubrir e investigar (o bien para sufrir y pasar huyendo), supone que, en su visión, estos lugares irreductibles, con peso y consistencia propios, pasan a estar el uno a continuación del otro, pasan a ser espacios «en» el espacio del mar, con lo que a cierto nivel (precisamente el de la investigación y la visión) se borran de algún modo las fronteras. Quizá esto tenga que ver con el hecho de que la visita de Odiseo comporte en ocasiones una interrupción del tranquilo ser y estar del lugar visitado: sin el extravío, tal vez no habría Polifemo ni Lestrígonos ni Sirenas, pues nadie los habría visto nunca, o no habría vivido para contarlos; y sin embargo, la visión de estas cosas es al mismo tiempo suspensión y pérdida; la investigación de «los caminos del mar» (cf. 12.259) interrumpe de algún modo el ser de lo investigado, lo cual quizá halle su contrapartida en la caracterización del decir de Odiseo como decir excelente, un decir que, haciendo notar irreductibilidad, a la vez insinúa reducción. Hay que decir varias cosas a este respecto.

La interrupción del relato en el intermedio de 11.333-384 cumple al menos dos funciones<sup>21</sup>:

Por una parte, este es el momento en que Odiseo es aceptado por Arete de manera explícita e inequívoca («es mi *xéinos*», dice: 338), obteniendo así su pompa una garantía más que completa, pues desde el inicio se hizo depender del consentimiento de la reina el éxito o el fracaso del retorno, por lo que es precisamente aquí donde aterrizan las flechas lanzadas por Nausícaa (6.303-315) y por Atena (7.75-77), y es precisamente aquí donde el suspense creado por esta relación de dependencia se despeja definitivamente.

Por otra parte, la interrupción del relato permite tomar nota de la reacción de la audiencia interna del relato, reacción que hace posible determinar el tipo de decir ante el que nos encontramos. En efecto: el intermedio quiebra el decir en marcha precisamente para enfatizar su condición de decir excelente o decir cuidado («como un cantor dices...»: 368; las «palabras» de Odiseo poseen *morphé*: «forma», «belleza», «verdad»: 367, por lo mismo que él posee unas «buenas *phrénes*»: 367; Al-

---

<sup>21</sup> Cf. W. BÜCHNER, «Probleme der Homerischen Nekyia», *Hermes*, 72, 1937, pp. 104-122, pp. 104-122, L.E. DOHERTY, «The Internal and Implied Audiences of «Odyssey» 11», *Arethusa*, 24.2, 1991, pp. 145-176.





cínoo podría escuchar durante toda la noche las «extraordinarias cosas» que cuenta: 373s.<sup>22</sup>), y esto en un doble sentido: 1. la Odisea se caracteriza a sí misma en tanto que decir excelente: casi se borra la frontera entre decir y decir incrustado, siendo el intermedio precisamente aquello que recuerda el «casi» y la incrustación; 2. al *anèr polýtropos* —tema del canto— casi se lo identifica con el agente del decir que se funde con el decir en marcha, o sea: se le atribuye la excelencia propia del cantor, con lo cual la enorme versatilidad de Odiseo, su posesión de muchas y diversas aptitudes y destrezas (Penélope dijo que sobresalía entre los danaos «en toda clase de excelencias»: 4.723), culmina nada más y nada menos que en el reconocimiento de su destreza en *légein* y en la comparación con un aedo.

A diferencia de los saberes particulares tipo carpintería o navegación, aquello sobre lo que versa el saber del dicente experto no tiene carácter particular, de ahí la ligazón con la musa; el canto se refiere a algo que, siendo ello mismo nada, lo abarca en cierta manera todo. En este sentido cabe decir que en la atribución de esta particularísima destreza se resume en cierto modo el saber extraordinario que Odiseo ha desplegado hasta este momento, siendo esta destreza algo que, por lo demás, Odiseo posee solo en tanto que reverso de su largo y penoso peregrinaje, sin el cual no habría ni el relato ni la consiguiente comparación con un aedo. Odiseo demostraba poseer la *tékhne* (o *epistéme*) del carpintero cuando cortaba madera y manejaba el martillo, el taladro, la azuela, etc.; demostraba poseer la *tékhne* (o *epistéme*) de un piloto cuando manejaba el timón y escrutaba el cielo, lo cual levantaba la sospecha de que nos hallábamos ante la escurridiza figura de un sabio sin restricción de ámbito o un sabio en todo.

En efecto: la posesión de una pluralidad de *tékhnai* (o *epistémai*) culmina en la posesión de la *mousikè tékhne*, el saber sin restricción en cuanto a ámbito de referencia, de ahí que desde un *poieîn* una balsa y unas velas pasemos a un *poieîn* la cueva del cíclope, la isla de Eolo, la casa de Circe, la roca de Escila, etcétera. En otras palabras: Odiseo se descubre a sí mismo y restaura su presencia perdida ante la audiencia de los feacios desplegando esa extraña capacidad de hacer aparecer *todas y cada una de las cosas sobre la tierra y en el cielo* que en el libro x de «La república» se llama *mímesis*.<sup>23</sup> Tanto por el lado de los contenidos como por el de la forma nos vemos confrontados con esa problemática distancia (el *metá* del carácter reflexivo del decir, etc.) que, siendo desligamiento frente a todo, permite la asociación con todo; la distancia de los dioses, que son capaces de adoptar todos los disfraces y asemejarse a todo (13.312s.); la distancia del saber de las musas —las diosas que aman y enseñan al «poeta» (8.62-64, 477-498)—, un saber que siempre cuesta o arranca o priva de algo a los mortales, quienes solo por la privación pueden llegar a recibir una capacidad de este tipo, por eso la mencionada carencia de Demódoco, por eso el precio de la desvinculación definitiva —definitivo olvido— que tienen que pagar

<sup>22</sup> Cf. también 17.518-521.

<sup>23</sup> Cf. mi artículo «Notas a *Resp.* 595a-602b», *Ontology Studies/Cuadernos de Ontología*, N. 11, 2011, San Sebastián-Barcelona, pp. 55-64.



normalmente aquellos que se detienen ante las Sirenas, cuya voz hechiza precisamente por ser canto (12.40-46, 183-198). No podemos desarrollar aquí debidamente esta cuestión; únicamente indicaremos en qué medida la complejidad o duplicidad de la figura de Odiseo es la característica sobre la que va a apoyarse su papel en la trama, papel que resulta comprensible justamente a partir de la capacidad que los feacios le reconocen en la interrupción de su relato en el canto 11.

Decíamos que las destrezas que Odiseo ha desplegado hasta el momento culminan y se resumen en su capacidad como dicente. Una vez alcanzado este punto ya no puede extrañarnos que la trama se construya justamente sobre su capacidad de imitar o asemejarse a otro, o sea, que se apoye en su aptitud para *actuar pretendiendo que su aspecto, sus ropas, sus gestos, sus palabras, etc., sean no como los suyos sino como los de otro*. Odiseo, que acaba de descubrirse ante la audiencia de los feacios como Odiseo —combatiente en Troya y peregrino de un largo y penoso peregrinaje— se encubrirá entre los habitantes de su propia casa, ante quienes por de pronto aparece no *como* Odiseo sino *como* (en el papel de, bajo el aspecto de, haciéndose semejante a, imitando a) un mendigo anciano. La intriga se apoya por tanto en la capacidad mimética de Odiseo, quien extranjero se hace semejante a otro tanto en el aspecto como en las palabras; aparece, se viste, gesticula y dice como si fuese otro, reteniendo y encubriendo siempre algo, distorsionando y engañando y ocultando, lo cual en cierto momento (19.203) le vale un verso que en Hesíodo define nada más y nada menos que la actividad de las fuentes del *légein* cuidado: las musas («Teogonía», 27: «sabemos decir muchas cosas falsas semejantes a cosas verdaderas...»). Ahora bien, eso que las musas tienen los hombres lo reciben, y siempre a cambio de algo (cf. 8.62-64); quizá el carácter tardío y penoso del retorno de Odiseo no sea sino la oscuridad que precede y conduce a la lucidez, la privación que conviene y preserva la riqueza, el *páthein* del *máthos*<sup>24</sup>.

## 5. MÁS SOBRE LA *SKÉPSIS* DE ODISEO

Para que Odiseo pudiese volver a Ítaca como la figura capaz de producir definición en el propio *oikos* no solo era imprescindible que antes se perdiese en un largo extravío, sino también que sufriese mucho. Que el peregrinaje sea caracterizado como un doloroso error a la deriva, sin nada a lo que agarrarse, sin asiento ni firmeza (*pláne, plázein*), responde en efecto al problema de que «allá» no es posible para el mortal establecer una morada; la distancia no es un lugar donde quedarse, por más que sea ella la que, dando la vuelta y retornando «aquí», permite pasar del error a la lucidez, del extravío a la casa (quedarse en la distancia comportaría no solo aislamiento, sino estupidez, error, equivocación). Extraviarse «allá» era imprescindible para poder estar «aquí» no de cualquier manera, sino con los ojos abiertos, pues solo

---

<sup>24</sup> La segunda canción de Demódoco versó sobre el plan engañoso de Hefesto, dios cuya discapacidad o carencia corporal era la otra cara de sus dotes para el arte y la artimaña.





experimentando la ausencia de morada puede conquistarse en verdad la morada, se puede *estar* haciéndose a la vez cargo de *qué es* aquello en lo que se está.

¿En qué sentido gana Odiseo «allá» eso que le permite estar «aquí» —instalado en casa, entre las cosas— críticamente, con *sképsis*, con distancia? Daremos algunas indicaciones que sirvan de base para ulteriores desarrollos de este problema.

Los episodios que cuenta Odiseo pueden dividirse en dos series, de distinta naturaleza cada una. La primera serie la impulsa algo así como un ansia de saber, informarse, investigar, someter a escrutinio, comprobar quiénes y cómo son los habitantes del lugar, etc. (9.88s., 10.10s., 173-176, 229); estas inquisiciones terminan mal, con pérdida de naves y compañeros, y la serie se detiene justo ahí cuando se ha llegado al tope de desorientación y desánimo (10.190-192). No se puede avanzar más, de ahí la cesura en la secuencia que introduce el siguiente episodio, que a su vez le sirve de encuadre a otro que proporcionará orientación desde la desorientación («no sabemos dónde la oscuridad y dónde la luz...»), poniendo en movimiento la segunda serie de episodios. Este episodio enmarcado o incrustado es la única estación en el peregrinaje que es presentada enfáticamente como tarea sin la cual el camino de retorno es completamente imposible (490-495). Lo cierto es que mediante la realización de esta tarea no se avanza nada en el camino a Ítaca, pues de ahí Odiseo vuelve a la isla de Circe; y sin embargo, no avanzando nada a la vez se avanza todo: nada más cumplida esta tarea (canto 11) aparece una primera señal orientativa (12.1-4) y la navegación toma un rumbo muy distinto, pues no solamente las estaciones de peregrinaje son conocidas de antemano (39-110), sino que, en lugar de aventuras nacidas del ansia o la necesidad de investigación, ahora se trata de terribles experiencias y terribles obstáculos que solo cabe aguantar como se pueda (Odiseo es ligado con pesadas ataduras; no consigue ver a Escila en la espesura de la niebla; queda suspendido sobre el abismo de Caribdis).

La tarea que quiebra la secuencia de episodios en dos series es la consulta del *mántis* muerto, Tiresias, o sea, ese viaje que el mismísimo Heracles considera como el mayor de sus muchísimos esfuerzos (11.623s.). Habría muchas cosas que comentar aquí; nos limitaremos a señalar que el episodio de Hades es ante todo una experiencia de visión, precisamente la visión de eso que no se puede ver en absoluto («difícil para los vivos ver estas cosas», dice el alma de la madre muerta: 156), pues muerte es abismo, horror, ausencia. Mediante la especialísima visión de las *psykhai* Odiseo aprehende la discriminación en términos de «ser...», deviene conocedor del enjuiciamiento de la figura que se define como tal por el cierre de la muerte. La visión de las almas enseña a Odiseo en qué consiste el estar muerto, le pone en contacto con la condición de *eidolon* de la *psykhé*, que muestra todos los rasgos esenciales de «él mismo»<sup>25</sup>, pero que ya no reconoce nada ni está en sí misma (cf. el abrazo imposible y la aclaración del alma de Anticlea: 11.204-225); también le permite aprehender no solo la muerte de sus compañeros muertos («¿qué *kér*...?»: 398), con la posibilidad de comparación evaluativa que esto comporta, sino también —mediante la consulta

---

<sup>25</sup> Se trata de la contraposición *psykhé-autós* que aparece por ejemplo en el proemio de la *Iliada*, cf. F. MARTÍNEZ MARZOA, *Ser y diálogo*, Istmo, Madrid, 1996, pp. 117-119.



de Tiresias, a cuya extraordinaria visión se reconduce lo extraordinario del camino, así Circe: 10.490-495, 537-540<sup>26</sup>— conocer de antemano su propia muerte, qué muerte le matará y qué tarea hará posible ese tipo de muerte (11.121-137). La visión constituye asimismo una cierta experiencia de los orígenes del mundo conocido, pues Odiseo ve nada más y nada menos que a las mujeres amadas por los dioses, las madres de los fundadores de los linajes y las ciudades de todos conocidos, «las esposas y hermanas de los mejores» (227): Tiro, Alcmena, Leda, Epicasta, Cloris...

La tarea imprescindible no es otra que la tarea imposible: el aprendizaje del estatuto del alma y de las almas mismas, cosa que aparece no solo en la repetición de palabras de la familia del percibir, escuchar y ver (recordemos que en griego saber es haber visto), sino también en la explícita exhortación de la madre (ἴσθι: 224) y el propio deseo de preguntar, escrutar y observar hasta donde ya no es posible más (229, 566s., 634s.). Ver la muerte de cada uno —y de uno mismo—, adelantarse a la *krísis* por venir, constituye el contenido de la única estación del peregrinaje cuya experiencia (mejor: no-experiencia) resulta necesaria para reinsertarse en casa. Si Odiseo *debe* atreverse a ver lo que no se deja ver, si tiene que sufrir el horror y aguantar el desarraigo, es precisamente para poder discernir bien cada cosa en el ámbito de lo familiar y conocido, de ahí que la segunda serie de episodios constituya una especie de apéndice o alargamiento de la visión imposible del Hades. En el morir sin morir converge todo; él es el centro, el corazón del relato de Odiseo y del poema mismo; el lugar de donde parte una flecha hacia eso indescifrable y oscuro que siempre queda y permanece más allá: el peregrinaje tierra adentro y la muerte no violenta son el porvenir que el poema planta en su centro a la vez que desplaza hacia otra parte (119-137); en el haber muerto («¡dos veces muertos!», dice Circe a los que regresan del Hades: 12.22) se resume todo el problema del haber estado «allá» que permite descubrir lo que —quizá necesariamente— no sabemos del «aquí», resultando sin embargo imprescindible para poder despertar aquí o estar aquí despiertos.

En la primera parte de este estudio nos preguntábamos qué figura estaba capacitada —y ello en virtud de qué— para producir definición en el ámbito en el que siempre ya estamos, es decir, quién podía poner de nuevo las cosas en su sitio aplastando la injusta desmesura. Lo que acabamos de apuntar en torno al penoso peregrinaje de Odiseo nos pone en camino de entender que solamente quien ha visto por adelantado el final de todo asunto y negocio, solamente quien ha estado mucho tiempo fuera, lejos, sin asiento y sin morada, solo quien ha llegado de algún modo hasta la Z del conocimiento humano, solo ése está en condiciones de volver a casa de tal modo que su vuelta constituya a la vez una visión y una apertura de la misma, produciendo en este ámbito discernimiento (*krísis*) y reconocimiento (*anagnórisis*). La segunda parte de la Odisea (cantos 13-24) se construye precisamente sobre la capacidad de someter

---

<sup>26</sup> El camino hacia Troya lo vio de antemano Calcante, el *mántis* caracterizado en la *Iliada* (1.69-73) como un especialista en ver, cf. mi estudio *Problemas hermenéuticos en la lectura de la Iliada* [en línea], Universitat de Barcelona, 2008, <<http://www.thesisenxarxa.net/TDX-0714108-123748/>>, pp. 90s..

a prueba de quien ha sido él mismo sometido a muchísimas pruebas<sup>27</sup>, con la ambivalencia que encierra el hecho de que la prueba tenga lugar allí donde normalmente no se exige prueba alguna: Odiseo pone en cuestión nada más y nada menos que a sus *phíloi*, a los miembros de su propia casa: sirvientes, sirvientas, hijo, padre, mujer, con lo cual se plantea el siguiente interrogante: ¿acaso el haber dudado no destruye para siempre la relación de confianza?, ¿acaso puede recuperarse la fidelidad después de haberla puesto en cuestión?<sup>28</sup> Sea como sea, esta es precisamente la manera como Odiseo se reintegra en su casa: probando y superando la familiaridad acrítica en la que de entrada siempre ya nos encontramos, produciendo así un despejamiento de la oscuridad que, sin embargo, resulta esencial para que siga valiendo en general hablar de «casa». Para lograr este discernimiento era en efecto imprescindible que en Odiseo quedase en pie una distancia: la casa no la *ve* quien la habita, sino quien llega a ella desde fuera, de ahí que Odiseo cribe a los suyos no *como* Odiseo, sino como un extraño, papel que pudo cumplir con gran destreza gracias al mismo doblez y capacidad mimética que le permitió decir «como un cantor» su *nóstos* desgraciado.

Por otro lado, el acto que produce definición en el *oikos* lo empuja Atena, la diosa que otorga a la *pólis* su claridad específica, manteniendo sin embargo —por su carácter femenino— el contacto con la oscuridad inherente al espacio de la casa. Su *nóos* («designio», «plan») cuenta desde el principio con la aprobación de Zeus (5.23s., 24.479), y consiste en no otra cosa que un ir de la oscuridad a la luz, de la indefinición a la definición; no en vano es Atena quien muestra a Odiseo «qué es» cada cosa cuando éste no ve Ítaca (13.344-351). La intervención de la diosa en la acción se hace más intensa a medida que progresa la criba de lo que sí y lo que no en el ámbito de la casa, a la vez que enlaza decisivamente con la ausencia de positivización del criterio aprehendido en la que consiste tanto el guardarse de *ololýzein* (afirmarse en positivo) como el desplazamiento de la autoría a la «parte» o «porción» «de los dioses» (22.411-418).

La lucidez que deja atrás la cueva oscura del cíclope tenía en efecto que padecer algo, tenía que sufrir una carencia a fin de conseguir eso tan infrecuente que es habitar con discernimiento, estar pero con distancia, con todas las ambigüedades que esto implica.

Recibido: mayo 2012  
Aceptado: junio 2012

---

<sup>27</sup> Habría que interpretar aquí el hecho de que *contar y comprobar las cosas* sea lo primero que Odiseo hace para superar de algún modo el falso aparecer con el que se encuentra al despertar en Ítaca (13.200-216).

<sup>28</sup> La posibilidad de una criba de este tipo se apoya en presupuestos que un moderno por de pronto no entiende, pues parte precisamente de lo contrario: para nosotros no hay un ámbito que sea «mi» ámbito frente a otros que no lo sean; no hay amigos con los que ser solidario frente a enemigos con los que mostrarse hostil, por eso inmediatamente no entendemos el significado profundo de la *crisis* de los *phíloi* tal y como la cuenta la Odisea.

