

SENSIBILIDAD VISUAL EN EL UNIVERSO MORAL DE LA *ODISEA* *

A la Profesora Hna. Anneliese Meis

*Jorge Oscar Velásquez
Profesor de la Facultad de Filosofía,
Pontificia Universidad Católica de Chile*

En el trabajo se hace una revisión de algunas características generales de la lengua griega, de ciertos aspectos de la "cuestión homérica", y, finalmente, de la importancia de la tradición oral. Se hacen también breves consideraciones en torno al asunto de las *formulae* y los temas. Mediante el estudio de la visualidad, se intenta penetrar en el modo que el poeta tiene de ver la realidad, y se busca hallar algunas señales de su mundo de valores morales. La admiración es objeto de especial estudio, pues permite reconocer desde un ángulo distinto los efectos que la visión produce en el ánimo de los sujetos. En suma, se trata de un análisis estético de los contenidos morales del mirar y de la visión.

This essay reviews certain general characteristics of the Greek language, some aspects of the "Homeric question" and finally the importance of the oral tradition in the transmission of the Homeric poems. In addition, themes and formulae are briefly considered. Through the study of vision an attempt is made to identify whether this is a way in which the poet's view of reality may be revealed and whether within this we can find some indications of the presence of a body of moral values. Wonderment is studied in some detail in this respect. In brief, this is fundamentally an aesthetic analysis of the moral value of observation and vision.

* La expresión "universo moral" me fue sugerida por una frase de Malcolm Schofield, "The hero's moral universe", en su artículo "Euboulia in the Iliad", en *The Classical Quarterly* XXXVI N° 1 (1986) p. 17. A pesar de haber sido dicha en otro contexto, me parece consonante con los asuntos tratados en este trabajo.

I. La lengua griega clásica —según el testimonio de su literatura— muestra una inmensa riqueza de expresión. En efecto, ella utiliza un extenso vocabulario, un sofisticado sistema verbal, y una capacidad notable para formar nuevos términos compuestos. Esta aptitud aglutinante del griego, proporciona a la lengua una virtud plástica excepcional. Por otra parte, sus voces poseen por lo general un sonido claro y sonoro, cualidad que se hace manifiesta en la notable musicalidad de su poesía; y en prosa, esta condición es particularmente efectiva en ciertas páginas de la filosofía, la historia y la elocuencia. El orden de las palabras es libre y de apariencia fácil, permitiendo en ocasiones el mínimo esfuerzo en la expresión.

La descripción de unos arbustos en la *Odisea* muestra, incluso en traducción, algunos de los rasgos antes mencionados:

Fuese, pues, a la selva que halló cerca del agua,
 en un altozano, y se metió debajo de dos arbustos
 que habían nacido en un mismo lugar,
 y eran un acebuche y un olivo.

Ni el húmedo soplo de los vientos pasaba por entre ambos, ni el resplandeciente sol los hería con sus rayos,

ni la lluvia los penetraba del todo:

tan espesos y entrelazados habían crecido

(*Odisea* V 475).¹

El relato fluye con particular naturalidad en la expresión, junto a una facilidad graciosa, en que se anudan ideas y palabras de un modo claro y sin artificios. Complementan el texto, además, cierta cantidad de partículas expresivas, capaces de afinar la agudeza de una frase, o de matizar el sentido de una palabra o, incluso, representar un estado de emoción. En la cita de más arriba, aparece tres veces la partícula *ara* (“pues, seguramente”), la que no fue vertida por el traductor, porque a menudo, *ara* “es una palabra, más para ser sentida que traducida” (Denniston, 32).

II. En cuanto al problema de la existencia de un poeta único, verdadero autor de los poemas la *Iliada* y la *Odisea*, no sabemos a ciencia cierta si alguien llamado *Homero* fue el creador original de estas obras. Es, sin embargo, aparentemente correcto decir que los poemas homéricos son, en su conjunto, la culminación de un largo proceso de tradiciones poéticas, en las que intervinieron numerosos autores anónimos. Esta tradición popular fue produciendo (como lo ha señalado la crítica) caracteres, temas y un cierto estilo y ritmo de composición. Desde este punto de vista se puede decir que “esta poesía, con su influjo poderoso, no es un comienzo, sino más bien la madura conclusión de

¹ La traducción utilizada, salvo expresa mención, es la de L. Segalá E.

un largo desarrollo”(Lesky, 32). Los poemas homéricos surgieron en Jonia, y, aunque representan una tradición más antigua en cientos de años, hacia mediados del siglo octavo habían su forma más o menos definitiva. Su origen es, por tanto, oral, y se conserva ampliamente en su estilo escrito este modo de composición. Esta característica tiene, qué duda cabe, una importancia capital en el tema específico de este estudio.

A pesar, entonces, de los innumerables problemas que presenta la composición de una obra como la *Odisea*, parece seguro que su autor no habría sido un simple compilador; él supo indudablemente dar unidad artística a todo ese vasto material. La *Iliada* tiene como tema central la ira de Aquiles, aunque otros episodios son incluidos en su trama. Es la epopeya de la guerra de Ilión, Troya, y los acontecimientos centrales acaecidos a sus héroes y heroínas. Es perceptible una unidad temática, en la que “el último libro retoma los temas del primero, y muestra el final de la ira con la que el poema comenzó”*. En la *Odisea*, el retorno de Odiseo (o Ulises, una forma latinizada del nombre del héroe) persiste como tema central a través de las diversas aventuras del protagonista. A pesar, pues, del ingente material poético, y la variedad de las fuentes —todo ello difícilmente atribuible a un solo hombre— pervive sin embargo esa unidad fundamental de tema, esa caracterización estable y continua de los personajes, ese sello propio del mundo descrito y de sus contornos, que sugieren la presencia del genio, de una sola mente que actúa como moderador de convergencias, a la que una tradición venerable ha llamado Homero.

III. Debemos suponer, por otra parte, que los orígenes de los cantos homéricos hunden sus raíces en la época micénica, cuyo florecimiento se sitúa entre los siglos XIV y XIII. Con el derrumbe de esta civilización, en el siglo XII, sucumbe también con ella todo un estilo de vida, del que solo quedan señales tenues. La nueva sociedad, fundada sobre sus ruinas, usa ya el alfabeto fenicio —en un período posterior al 1000 a. C.—, y la escritura se impone poco a poco a costa de los poetas recitadores.

Cuando los poetas pre-homéricos, un tipo de bardos, entonaban sus versos, no memorizaban propiamente, sino que recreaban un material conocido para ellos y que era adaptado a una situación específica. El bardo usaba fórmulas tradicionales, frases, epítetos, con la libertad de su propia capacidad e imaginación poéticas. Se trataba, entonces, de “un cantor capaz de improvisar con particular habilidad y efectividad”.² Todo este acervo literario de generaciones de poetas populares, se supone que encuentra en Homero a su genio unificador. Su lugar de origen se podría localizar en las islas del Egeo o en las costas jonias del Asia Menor, probablemente a mediados del siglo VIII. No se puede dar por terminada, sin embargo, la controversia en torno al tema. Se piensa generalmente que

² *A Commentary on Homer's Odyssey*, vol. I, A. Heubeck., S. West, J B. Hainsworth, Oxford 1990 (1988), p. 11.

Homero no pudo haber sido el autor de ambos poemas, puesto que estos difieren demasiado extensamente en lenguaje, estilo y pensamiento, para ser adscritos a un solo y mismo autor (Fränkel 6-8). Ahora bien, si suponemos o no que son dos los Homeros, parece de todas maneras razonable concluir que “la fuerza de los poetas homéricos está en la destreza de su composición, la de los poetas orales en la improvisación”.³

El triunfo de la escritura terminó por poner en crisis el antiguo sistema de transmisión, de modo que, en la Atenas del siglo VI, Pisístrato habría hecho poner por escrito los poemas homéricos, que de otra manera, corrían el riesgo de perecer en el olvido o la desintegración. De aquí, o de un contexto histórico análogo, surgen los rapsodas, que recitan ahora, en forma memorizada, un texto ya fijado por la escritura y la sanción política. Frente a un texto ya consolidado de las epopeyas griegas, permanece una pregunta, no del todo solucionada, que puede formularse de la siguiente manera: “¿Dónde, en el desarrollo de los poemas, deberíamos encontrar la gran figura o figuras que, finalmente, modele la *Iliada* y la *Odisea* en la forma evidentemente artística y meditada en que nosotros la conocemos?”(Gaunt 172). Porque las obras son evidentemente el resultado de una planificación cuidadosa, que, suponemos, “en ningún caso pudieron ser creados sin la ayuda de la escritura”.⁴

Homero era ya indudablemente antiguo para el hombre de la Grecia clásica, un testimonio de una época ya fenecida, heroica y aristocrática, y en que los mortales aún alternaban con los dioses. Pero el poeta será siempre considerado, hasta la extinción del espíritu griego antiguo, de tal manera el padre de la Hélade, que, como afirma Nietzsche, podríamos decir que “los griegos que sueñan son Homeros, y que Homero es un griego que sueña” (Nietzsche, 47). Y podemos percibir, por otra parte, en los poemas homéricos “llamaradas de algo más” que un inicio del dominio del alma griega sobre sus mitos; es decir, podemos percibir en ellos la representación de “un genio ordenador del mundo, que logra armonizar al hombre y a la naturaleza, a los hombres y a los dioses, en tal forma, que los siglos sucesivos pudieron extender y elevar esta armonía hasta lograr la gloria del helenismo” (Finley ,26).

IV. El mito griego comienza, así, a configurarse en la época micénica, aunque suponemos que la épica griega adquiere una apariencia reconocible para nosotros en tiempos inmediatamente posteriores, es decir, durante los siglos XII al VIII. Ahora bien, los descubrimientos en torno al Linear B —el sistema de escritura en griego de la administración micénica— y su desciframiento en 1953, “han demostrado que los micénicos eran griegos, o al menos hablaban griego”(Chamoux, 16-17). Se poseen en la

³ Ibid. p. 12.

⁴ Ibid. p. 12. Es la continuación de una larga tradición, como se afirma allí, y la superación de esta, cosa que solo se pudo realizar “by using the art of writing”. Los griegos habían aprendido y adaptado la escritura fenicia a comienzos del s. VIII a. C.

actualidad, por lo tanto, textos escritos pertenecientes a la civilización helénica de épocas probablemente en torno al siglo XV antes de nuestra era. En esas circunstancias, “esta perspectiva nueva autoriza a poner el acento no más en la ruptura, sino en la continuidad” (ibid.). Ya que — conforme a la información de que dispongo— no poseemos aún textos propiamente literarios provenientes de esas tablillas de arcilla cinceladas en Linear B, podemos decir, entonces, que los poemas homéricos son la primera manifestación transcrita de la literatura griega.⁵

V. Desde el punto de vista de su actitud frente al conjunto de la realidad humana y del mundo, se ha considerado a Homero como un poeta natural, en cierto sentido ingenuo, Quizá sea válido para este universo lo que Nietzsche afirmaba del mundo artístico del sueño, en cuanto distinto del de la embriaguez, y en cuanto representativo del impulso apolíneo. Son mundos de ensueños, manifestadores de bellas ilusiones; se mira el entorno con ojos límpidos, como quien no desconfía del valor permanente de toda apariencia y de cuanto percibimos por nuestros sentidos. En esa situación, la duda casi no existe; se goza, más bien, de una aprehensión inmediata de la figura, en que “todas las formas nos hablan, no existe nada indiferente ni innecesario” (Nietzsche 41). No parece difícil poder mostrar algunos ejemplos que nos muestran esta perspectiva de las cosas. El poeta es sensible a la manifestación de de la apariencia sensible del mundo en su individualidad y en su armonizada complementación; describe su entorno con pinceladas certeras, en que los objetos —bañados de la luz transfigurante del Mediterráneo— parecen cobrar vida:

Allí estaban las tinajas del dulce vino añejo
repletas de bebida pura y divinal,
y arrimadas ordenadamente a la pared.
(*Odisea*, 340 ss).

o puede suceder que el poeta penetre en una configuración más compleja de fuerzas cinéticas y logre, con todo, mantener la atención en un centro único, que se desplaza en medio de estas fuerzas elementales:

Hinchó el viento la vela, y las purpúreas olas resonaban grandemente en torno de la quilla,
mientras la nave corría siguiendo su rumbo. (*Odisea* II 427 ss)

⁵ Los documentos de las tablillas micénicas contienen por lo general inventarios de tipo administrativo y otro tipo de asuntos como impuestos y listas variadas, no obras literarias. “Le Linéaire B est un système graphique dont les symboles représentent en majorité des syllabes. Aux signes à valeur syllabique viennent s’adjoindre certaines idéogrammes qui représentent globalement des mots (*l’homme*, *la femme*, *le blé*, *le char*, *la coupe*, *le bronze*, etc.), d’autres symboles représentant des unités de compte ou de mesure, et enfin des chiffres”, F. Chamoux, *La civilisation grecque*, Paris 1983 (nueva edición) p. 17.

o describir la tumultuosa carga de un grupo de combatientes. En pocas líneas se logra representar la arremetida de los troyanos en su momento crítico, para luego mostrar la declinación casi instintiva de la furia del ataque, que se altera, desfallece, y finalmente, se muda en la pasión contraria:

Arremetieron los teucros como perros
que, adelantándose a los jóvenes cazadores persiguen el jabalí y anhelan despedazarle;
pero cuando el animal, fiado en su fuerza,
se vuelve, retroceden y espantados se dispersan.
(*Iliada* XVII 724 ss).

El ser humano se presenta, así, ante la existencia sin complicaciones ni rechazos; y podemos ver en Homero lo que K. Jaspers dice en general de esa seguridad sin tragedia, propia de los estados pre-trágicos, donde hay solo un lamento, una queja, pero en que “no aparece ningún desgarramiento de desesperación, sino un sereno soportarlo todo con paciencia, y morir”.⁶ De este modo, el dolor o el placer, el júbilo o la tristeza, se expresan mediante un saber que podemos llamar ahistórico, en que “el ánimo de la vida permanece sereno, no interfiere ninguna lucha, ningún obstinado desafío”.⁷

VI. A continuación de estas consideraciones de orden general, podemos proceder a examinar con mayor detención algunos aspectos peculiares de los poemas, con el objeto de analizar características que puedan ayudarnos a destacar mejor el tema de nuestro estudio. Uno de los primeros elementos que pueden llamarnos la atención, consiste en el uso frecuente de ciertas fórmulas técnicas que, como se había visto, forman parte importante de los recursos memorizados del recitador.

No faltarán los epítetos que acompañan a los múltiples personajes de la obra, como el Zeus “altitonante”, el “divino”, “paciente” o “magnánimo” Odiseo. Calipso es “la divina entre las diosas”, y Atenea, la diosa “de ojos de lechuza”. Estos modos expresivos, no solo pudieron ayudar al hábil bardo a completar un verso, sino que también infunden de hecho al poema, en ocasiones, el ritmo y equilibrio más apropiados.

Es importante comprobar, por otra parte, que la poesía épica se presenta con Homero en pleno estado de madurez. La razón de ello está, indudablemente, en el hecho de que ésta representa la culminación de una larga y rica tradición de poemas orales recitados por aedos. Estos poemas tenían como finalidad entretener a una audiencia unas veces campesina, otras cortesana o, en fin, de alguna otra naturaleza más general. Su poder artístico les viene, según ellos cantan, de las musas, lo que significa en la práctica que en buena medida ellos improvisaban sus poemas. El recitador popular lleva consigo un repertorio de historias del pasado épico, y las utiliza según las circunstancias. No recita de

⁶ K. Jaspers, *Esencia y Formas de lo Trágico (Uber das Tragische)* versión castellana, Buenos Aires 1960.

⁷ *Ibid*, p. 23.

memoria. Su técnica consiste más bien en el manejo inteligente de ciertas fórmulas literarias ya probadas por la tradición, y en el conocimiento pormenorizado de las historias. Usa además el hexámetro, verso de seis pies dactílicos,⁸ cuyo último pie, que ha perdido la sílaba final, es llamado disilábico.

La tradición le ha enseñado al bardo también a usar ciertas imágenes, líneas repetidas, pasajes comunes, epítetos convencionales, caracteres y comparaciones. Su maestría en la utilización puede sorprender gratamente a los oyentes, si en su circunstancia emplea estos elementos con la habilidad apropiada, con arte, o con originalidad. La escena puede a veces estar casi enteramente constituida con tales fórmulas, que han sido especialmente destacadas en el siguiente ejemplo.

El divino Alejandro, esposo de Helena,
la de hermosa cabellera,
vistió una magnífica armadura,
púsose en las piernas elegantes grebas ajustadas con broches de plata; protegió el pecho
con la coraza de su hermano Licaón,
que se le acomodaba bien; colgó del hombro
una espada de bronce, guarnecida con clavos de plata;
embrazó el grande y fuerte escudo,
cubrió la robusta cabeza con un hermoso casco,
cuyo terrible penacho, de crines de caballo,
ondeaba en la cimera; y asió una fornida lanza
que su mano pudiera manejar.

(*Iliada* III 330 ss)

Quizás estoy simplificando demasiado las cosas. La fórmula es una cuestión muy debatida entre los estudiosos de Homero, y su inclusión en este estudio tiene un solo objetivo práctico, a saber, el de recordar que la visión del poeta se filtra, de un cierto modo, a través de fórmulas y temas tradicionales que se expresan en un lenguaje estilizado.⁹ Se dice de la fórmula que es una unidad métrica y semántica.¹⁰ Se advierte en estas circunstancias una tendencia a ciertos epítetos que corresponden a la transmisión oral de fórmulas poéticas; hay también, sistemas formales para nombres

⁸ Dactílico, es decir, que consiste de un pie básico de una sílaba larga y dos breves; a veces, sin embargo, se substituyen estos dactílicos por espondeos, pies que constan de dos sílabas largas; aunque esto sucedía con menor frecuencia en el tercer pie y menos aún en el quinto.

⁹ “Greek epic thought and expresión is typical, generic, stylised, and repetitive”, dice J. B. Hainsworth, *Homer*, Oxford 1979 (1969).

¹⁰ “It is generally agreed that the existence of a formula is justified in that it is a metrical and semantic unit allowing the oral poet to express a given idea under given metrical conditions”, Margalit Finkelberg, “Is klevoi a[fqiton a Homeric Formula?”, *The Classical Quarterly* (I) 1986, p. 2.

de personas, y esquemas narrativos. En este caso se describe un tema reconocido de la épica, en que se señala el acto mediante el cual el héroe se arma para el combate. Se puede distinguir, entonces, entre las fórmulas, que son locuciones repetitivas, y estos motivos reiterados o escenas típicas, —los temas— que apuntan más bien al contenido. En cierto sentido se puede decir que “estrictamente hablando no hay formulas tradicionales, y las fórmulas de un poeta no son las mismas que las de otro”.¹¹ Todo esto corresponde, en parte, a una herencia literaria común a los pueblos indoeuropeos. En lo que respecta a las fórmulas, se considera que éstas no deben entenderse como simples ornamentos de estilo, o meros soportes para la recitación o para la improvisación (Haudry, 12). Se dice incluso que ellas “son señales de relación entre las cosas: conceptualizaciones tradicionales, percepción del hombre y del universo, valores y aspiraciones de la sociedad”.¹²

Por otra parte, una característica importante de los poemas homéricos está en su versificación en hexámetros, con el uso de un ritmo de sílabas largas y breves como elementos indispensables de recitación. En esas condiciones, “cada verso tiene un número definido de sílabas o posiciones métricas”, y ...“el verso es tratado como un flujo continuo de sonido, dividido en sílabas de acuerdo con la secuencia de consonantes y vocales, sin considerar el final de las palabras o pausas gramaticales” (West, 2).

VII. Los poemas homéricos revelan, como es mi intención revisar aquí, una sensibilidad visual que se hace especialmente evidente en las descripciones del paisaje. Esta sensibilidad, en cierto sentido, nos permite conocer mejor la actitud de un espectador homérico frente a su mundo circundante. La detallada descripción del panorama que rodea la gruta de la ninfa Calipso, “divina entre las diosas” y enamorada de Odiseo, es un buen ejemplo de ese triunfo que la apariencia del entorno parece ejercer sobre el hombre.

Rodeando la gruta, había crecido una verde selva
de chopos, álamos y cipreses olorosos,
donde anidaban aves de luengas alas:
búhos, gavilanes y cornejas marinas de ancha lengua, que se ocupan en cosas del mar.
Allí mismo, junto a la honda cueva,
extendíase una viña floreciente, cargada de uvas;
y cuatro fuentes manaban, muy cerca una de la otra, dejando correr en varias direcciones sus
aguas cristalinas
(*Odisea* V 63 ss).

¹¹ J. B. Heinsworth, *Homer*, Oxford 1979 (1969) p. 17.

¹² Watkins, citado por J. Haudry en *Les Indo-européens*, Paris 1981, p. 12.

Al ver ese hermoso espectáculo, Hermes, el enviado de Zeus donde Calipso, se admira, mientras contempla el bosque, y se detiene con un sentimiento de placer. Son elementos simples aunque primordiales de un sentimiento estético y, qué duda cabe, de una actitud que en la época clásica habría de conducir a la ciencia, el arte y la filosofía. En este último caso, el mirar y el admirar de una cierta manera las cosas del mundo, serán esenciales para el pensamiento filosófico.

En esta mirada del poeta, se expresa una significativa vecindad con el paisaje, puesto que esta actitud existencial parece suponer en el hombre homérico, la certeza de que la creación está entrelazada de elementos fundamentalmente semejantes, constituyendo una forma de totalidad. Es un universo en que el Sol, el agua, los dioses, el mar, el hombre, la montaña, forman un conjunto, quizá sorprendente y heterogéneo, pero vitalmente concordante. La mirada fina y penetrante que suponen estas descripciones, son una señal de que hay cosas en el entorno que, por su afinidad, se hacen accesibles al observador. Se ha producido, así, una convergencia y una connaturalidad entre el hombre y su mundo, cosa que supone, además, actitudes valorativas concretas frente a la existencia. En otras palabras, el modo de ver (y describir) la realidad mundana, se fundamenta en un universo moral. Es decir, los individuos comparte en la sociedad en que viven un universo común de valores, y su modo de relacionarse con el mundo y la naturaleza se expresa en una creación de origen común y ancestral, los poemas de carácter épico.

Una situación que pone a prueba lo que aquí se analiza, se manifiesta en el sentimiento de admiración. Podría parecer que el asombro señala una cierta distancia del espectador frente a las cosas; pero tal como lo veo en ciertos pasajes de nuestra obra, la admiración se presenta como el producto de la contemplación de algo que, por ese mismo hecho, se impone forzosamente al espectador. El asombro hace manifiesto cómo la cosa afecta el espíritu de quien la contempla, y patentiza, por eso mismo, el sentimiento de unidad con ella. En la admiración se hace ostensible, mediante una suerte de vibración concorde con el objeto, su simpatía con él. Ese elemento residual de lejanía —esa distancia necesaria y precisa que se necesita ante aquello que se admira— solo dice relación quizás con la intensidad de la experiencia, mediante la que el sujeto se hace más consciente de su propia individualidad. Se sabe de ante mano que es imposible una fusión completa con aquello admirado. El verbo homérico *theéomai*: ‘dirigir la mirada’, ‘contemplar con asombro’, revela una íntima correlación entre el mirar y el admirar. Cuando los itacenses ven llegar a Telémaco al ágora, y acto seguido sentarse en la silla de su padre; vuelven sus ojos hacia él, en un gesto de admiración producido precisamente por “una gracia celestial” (*Odisea* II 12) operada por Atenea en el hijo de Ulises. Hay un acto colectivo de asombro por un objeto que logra producir en todos sensaciones estéticas similares. Pero no es un concurso de belleza, sino el anticipo de una dramática sesión de una asamblea pública.

De ahí que ‘gracia’ (*kharin*) sea un término particularmente apropiado para representar el objeto en que se concentra ese sentimiento moral común. Esta ‘gracia’, que lleva el epíteto de *thespesien*, que quizás podríamos traducir como ‘sobrehumana’, ‘sobrenatural’, se hará pronto más evidente incluso por la destreza en el hablar, y el continente valeroso del hijo de Odiseo en la asamblea.¹³ En sentido inverso, de un modo semejante Telémaco apela a los sentimientos de indignación y de vergüenza, para conseguir la comprensión y simpatía del pueblo frente a la arrogancia de los pretendientes de su madre (*Odisea* II 64 ss). La “sensación de vergüenza” (*aidós*), con un significado cercano al de “pudor”, señala la presencia de una transgresión de lo moralmente deseable y aceptable. Las infamias y ultrajes de los pretendientes, por otra parte, son vistas por Ulises, precisamente, como carentes en absoluto de *aidós* (*Odisea* XX 171).

Las obras del arte humano también forman parte del entorno; y es interesante ver la reacción de los personajes homéricos frente a ellas. La “mansión excelsa del glorioso Menelao”, es contemplada por el joven Telémaco y su acompañante con admiración, y se satisfacen de “verla con sus ojos” (*Odisea* IV 42-46). Muy semejante es la actitud de Odiseo frente a la “mansión excelsa” de Alcínoo, rey de los feacios, “que resplandecía como un brillo del Sol o de la Luna” (*Odisea* VII 84-85). La descripción misma del poeta, deja en evidencia para nosotros el impacto que crean en el hombre homérico los productos de la industria y el arte de su propia civilización. No es raro que al hombre de todos los tiempos este tipo de cosas causen impresión. Lo que quiero enfatizar aquí es más bien el modo de verbalizar estas emociones y, en consecuencia, la especificidad cultural de esas sensaciones.

Iba admirando Odiseo los puertos y los finos navíos,
y las ágoras de aquellos héroes y los muros, grandes, altos, provistos de empalizadas: una
maravilla de ver.

(*Odisea* 43-45)⁷

Estas construcciones hacen admirarse (*tháumadsen*) a Odiseo, sin duda que ‘al ser vistas’ (*idésthai*); y son para él un “motivo de asombro” (*tháuma*). Y si bien son los ojos los que ven, el órgano por excelencia de esta contemplación admirativa es un conducto elusivo que suele traducirse por ‘corazón’: su nombre griego es *thymós*. Ahora bien, es allí precisamente donde Odiseo experimenta estas sensaciones: *theói theésato thymói*. (*Odisea* VII 134). Es aquí sin duda donde se siente el sentimiento estético más profundo, y como es fácil de entender, no se trata de un órgano claramente

¹³ Ya es posible ver en este episodio, en germen, las virtudes que se supone deben adornar a un rey ante su comunidad. Y por supuesto, revela un ideal de hombre. En “*Euboulía in the Iliad*”, *The Classical Quarterly* XXXVI 1 (1986) p. 9, Malcolm Schofield afirmaba: “Excellence in council is often coupled with prowess in fighting as one of the two chief ways in which a man may outshine his peers”.

específico; es talvez un conjunto de órganos o una región del cuerpo. “Where *qumovı* is concerned in thought or emotion”, dice R. B. Onians, “it is the chest or the heart or the lungs that are usually referred to. These are the organs of the mind, the central consciousness” (Onians, 79). El *thymós*, en todo caso, no queda físicamente limitado al pecho, aunque sí alude ordinariamente al vigor vital del ser animado, que es visto por lo general en conexión con los pulmones y el corazón.

Estas experiencias del espíritu homérico no son a mi juicio meros arranques emocionales de una cultura primitiva. Ellas muestran la sencillez y la profundidad de una identidad cultural claramente definida, carente en un sentido general de ese malestar propio de una civilización en desintegración. Aparte de ese lado oscuro que vemos especialmente presente en el salvajismo de la guerra y sus consecuencias, o en la conducta de los pretendientes y su cruel eliminación, la *Odisea* describe por lo general un mundo de fuertes convicciones espirituales.

Nos hallamos, entonces, ante un universo de héroes (que vuelven a casa), y ante una cultura que puede ser descrita como “de guerreros”, basada en la valentía y el honor (Finley, 137). Toda esta realidad se mueve al interior de horizontes concretos, de relativa estabilidad. Son el universo en que se vive la vida; en suma, la apariencia de todo lo que circunda la vivencia humana.

VIII. En medio de esa vivencia confiada en la apariencia, un “temor reverencial” (*sebas*) posee a Odiseo al ver a Nausícaa (Velásquez 72-73). De allí que, usando una inesperada analogía, él se vuelva para recordar su experiencia ante la visión de un “joven retoño de palmera” (*phóinikos néon érnos*) que había brotado junto al altar de Apolo en Delos. Naussícaa, comparada con la palmera, me parece señalar un proceso de desplazamiento horizontal, en que se establecen comparaciones de un carácter más bien lineal, aunque lógicamente no se hallen aquí mayores rastros de un método totalmente vertebrado. La comparación, con todo, de Nausícaa y la palmera, aumenta el poder evocador de la vivencia presente de Odiseo, al ponerla en contacto con una situación de suprema manifestación de lo bello. Al situada, a su vez, en un contexto referencial (representado aquí por “el retoño de palmera”) reduce, en cierto modo, la potencia disolvente de la presencia de una imagen avasalladoramente bella, que impediría el discurso de la palabra poética o los pensamientos discursivos del razonar humano.

Rodeado de todo el vasto mundo de su experiencia religiosa, Odiseo dirige una mirada focal (*thymôî*: ‘en su ánimo’; *Od.* VI 166), de carácter individualizador, a la palmera. El retoño, con todo, no surge aislado: lo circunda precisamente aquello que hace posible ese momento único de cristalización contemplativa:

En Delos vi yo alguna vez algo semejante en un retoño de palmera, junto al templo de Apolo,
pues yo estaba también allí,
y un pueblo numeroso me seguía en el camino,

de donde se habrían de seguir funestos males para mí. Tal como al ver aquella palmera me quedé estupefacto por largo tiempo,
 pues jamás retoño tal había surgido de la tierra,
 así, mujer, me maravillo ante ti y me quedo estupefacto.
 (*Odisea* VI 162-168).

La procesión religiosa junto al templo de Apolo, el altar, el pueblo que le acompaña en el camino, proveen al relato de un contexto de formas, susceptible de condicionar el surgimiento de la palmera como centro estético fundamental. Todo un horizonte vital se hace presente junto al poeta, haciendo posible en medio de él, la irrupción casi aterradora de un objeto de arquetípica belleza. En ese objeto peculiar, subyace la totalidad de un ámbito previo de belleza, el mundo, por decir así, de su representación de la realidad. El poeta pone así en evidencia la existencia de un cierto juego lógico entre la totalidad de la experiencia vivida y esa parte, única, específicamente privilegiada, en la que vibra el todo individualizado y el individuo totalizado.

Además de toda esta genuina admiración, que puede parecer sin embargo por momentos un tanto retórica, la comparación que se hace de la doncella con el retoño de palmera alcanza un profundo dramatismo. Hay en esta analogía una señal de comprensión del parentesco profundo que une a todas las cosas entre sí.

La doncella y la palma son puestos en un plano de equivalencia, y se transforman ambos en objeto de contemplación admirativa. Hay, al mismo tiempo, un sentido de apreciación de las cosas del entorno de no fácil comprensión para nosotros; en efecto, el retoño de palmera y la doncella, al ser comparados, experimentan un proceso de equiparación valorativa muy significativo, que supone una gradación de valores espirituales de un carácter especial y sugerente.

IX. Las divinidades, a su vez, juegan un papel esencial en la concepción de mundo del hombre homérico. Ellas intervienen en los asuntos humanos y alternan con ellos en distintas circunstancias. Pueden mostrarse a menudo sensibles, a veces celosas; y, por lo general, están muy dispuestas y resueltas a la acción. Atenea ocupa un lugar central en las aventuras de Odiseo. Le acompaña sobre todo en sus pesares; aunque el mundo de los dioses, su verdadera habitación, está alejado del devenir corriente de los hombres. En agudo contraste con la descripción de Odiseo en su balsa a merced de los vientos y las turbulencias marinas, que tiene lugar en el libro V, el poeta, en el canto VI, en breves y enérgicas líneas, pone su atención en la morada olímpica de los dioses. Dice:

Quando así hubo hablado, Atenea, la de ojos de lechuza, fuese al Olimpo, donde dicen que
 está la mansión perenne y segura de las deidades; a la cual ni la agitan los vientos,
 ni la lluvia la moja, ni la nieve la cubre

—pues el tiempo es allí constantemente sereno y sin nubes—
 y en cambio la envuelta esplendorosa claridad;
 en ella disfrutaban perdurable dicha los bienaventurados dioses
 (*Odisea* VI 41 ss).

Se ha señalado con justicia el tono ‘romántico’ de este pasaje, altamente poético.¹⁴ En esa mansión divina, todo es seguro y firme, como conviene al poder y majestad de los dioses. Los mismos elementos naturales que agitan y circundan el habitáculo del hombre están también presentes allí, pero dominados, en estado de transfiguración serena y esplendorosa; es la montaña en que habitan esos dioses, en cuya diafanidad María Zambrano ve “la transparencia que vence al misterio” (Zambrano, 47). Y en esa cumbre está de algún modo la contrapartida de lo humano, la aspiración ideal de los proyectos superiores del hombre, obligado a vivir en medio de una realidad muchas veces hostil. Pese a la brevedad de estos trazos, es claro que estos versos señalan una visión de algún modo más trascendental de los dioses.¹⁵

Por otra parte, se ha hecho ver con justa razón que estos poderes sobrenaturales que son llamados dioses, poseen un carácter fuertemente antropomórfico. Sabemos hoy que esta característica no es una creación homérica, sino que tiene hondas raíces en la literatura del cercano oriente antiguo, en especial la de las regiones hititas y ugaríticas. Con excepción del Egipto, “la *koiné* cercano oriente-egea supone muy claramente un panteón de dioses antropomórficos, que dialogan e interactúan entre sí de un modo humano; que aman, se enfadan, y sufren, y que están relacionados mutuamente como esposos y esposas, padres e hijos; además, hay una asamblea de dioses, y la montaña de los dioses está en el norte” (Burkert, 182).

Teniendo en cuenta estos antecedentes, parece interesante revisar ciertas situaciones relacionadas con los dioses y que coinciden con los temas que nos ocupan. Si bien es verdad que las divinidades de la *Odisea* cobran características humanas, en especial en sus relaciones mutuas, no deja de sorprender que al mostrarse a los humanos toman el aspecto de otra persona —no, por decir así, el de su configuración iconográfica—, como es el caso de la diosa Atenea en su conversación con Telémaco (*Odisea* I 105: *eijdomevnh xeivnw/*): “dejándose ver como extranjero”). La formulación es generalmente la misma: la divinidad se deja ver de un modo elegido por ella, según las circunstancias. Me pregunto si no habrá aquí una situación más de fondo relacionada con el mirar; es decir, de cómo

¹⁴ “The ‘romantic’ tone of the pasaje is scarcely paralleled in Homer, unless in the account of Hera’s seduction of Zeus in *Iliad* 14 (esp. 246-51) and in the description of the Elysian Plain at 4. 565-68”, A. F. Garvie, *Homer Odyssey*, Cambridge 1994, p. 92.

¹⁵ A. F. Garvie, *op cit.* p. 93, se refiere a “la pintura idealizada y de la vida feliz de los dioses” que hace aquí Homero, y señala la cita que hace [Pseudo] Aristóteles de este paso en *De Mundo* 400a6-14.

vemos a los dioses, que a pesar de actuar como hombres y tomar figuras humanas son, al mismo tiempo, reconocidamente poderes superiores y distantes.

Telémaco no reconoce a la deidad sino en el momento en que ésta, “como un pájaro se puso a volar hasta perderse de vista (*anópaia*)” (*Odisea* I 319). Se la reconoce solo al partir; e incluso allí su epifanía es como la metáfora de un ser que se desvanece rápidamente en la altura.¹⁶ La expresión *anópaia* es un ápaξ en los cantos homéricos, y se la interpreta de diversos modos. ¿Voló sin ser vista? ¿O quizá por los aires; o más específicamente por lo alto del techo? Incluso se ha sugerido la idea de un águila. Pero el hecho más significativo está, a mi juicio, en los efectos inmediatos que la partida de la diosa produce en el ánimo de Telémaco, a saber, una suerte de vigor espiritual para llevar a cabo su empresa; luego, una clara certeza de haber reconocido a una divinidad; y, finalmente, un quedarse atónito en lo íntimo de su ser. Son como efectos ‘sacramentales’ que deja la presencia divina en el alma de quien la experimenta mediante una revelación sensible.

Una situación semejante se presenta en *Odisea* III, 371 ss. La diosa, que permanecía bajo el aspecto de Méntor, se hace manifiesta cuando “partió bajo la forma (*eidoméne*) de un águila”. La figuración bajo el aspecto de águila es aquí esencial para el desenvolvimiento de toda la escena. Se inicia por los ojos (*iden oftalmóisin*), continúa con una suerte de desconcierto (*thambos*) que sobrecoge a todos los aqueos, y culmina en un estado de admiración (*tháumdsen*), que el texto atribuye especialmente al anciano Néstor.¹⁷

Queda así configurada la presencia de ciertas temáticas en la *Odisea*, que evidencian un fino desarrollo de la percepción sensorial, específicamente visual, en momentos de especial significación de la obra. Muchos de los secretos del arte de Homero, sin embargo, permanecen en su integridad y pureza, como siempre debería ser, en el *thymos* del poeta, solo insinuados para nosotros; porque, como afirma G. S. Kirk: “incluso al final, la última palabra debería quedar con Homero mismo”.¹⁸

¹⁶ Algo semejante se había concluido en *A Commentary on Homer's Odyssey*, p. 116: “We are surely meant to suppose that he suddenly vanished and Telemachus saw instead a bird flying overhead...”.

¹⁷ En *Odisea* XIII, 299 ss, Atenea, que ya estaba conversando con Odiseo bajo otro aspecto, se manifiesta bajo su propio nombre (aunque no parece cambiar de aspecto). En esa circunstancia, a pesar de la aparente familiaridad con que la trata, Odiseo se expresa así: “Difícil es, ¡oh diosa! que un mortal, al encontrarse contigo, logre conocerte, aunque fuere muy sabio, porque tomas la figura que te place” (XII 312).

¹⁸ G. S. Kirk, *Homer and the Oral Tradition*, Cambridge 1976, p. 111: “Many of the secrets of Homer's art remain inviolate, as they should and must. There are techniques and qualities of expression that the critic needs to explore and lay open, if possible, for others; yet in the end the last word should be with Homer himself”.

Bibliografía básica

- Burkert, W. *Greek Religion* (English translation) Harvard University Press 1985 (1977)
- Chamoux, F. *La civilisation grecque*, Paris 1983, edición revisada
- Denniston, J. D. *The Greek Particles*, Oxford 1981 (1934)
- Finkelberg, M. ‘Is *klevoí* a[*fqíton* a Homeric Formula?’, *The Classical Quarterly* XXXVI (I) pp. 1-5 (1986)
- Finley, M. I. *The world of Odysseus* (rev. edn, London 1956), edición castellana
- Garvie, A. F. *Homer Odysseus Books VI-VII*, Cambridge 1994
- Gaunt, D. ‘Epic Poetry’, en *Greek and Latin Literature*, J. Higginbotham (ed.) London 1969
- Jaspers, K. *Esencia y Formas de lo trágico*, Buenos Aires 1960 (1952)
- Haudry, J. *Les Indo-européens*, Paris 1981
- Fränkel, H. *Early Greek Poetry and Philosophy*, Oxford 1975
- Heubeck, A., West, S., Hainsworth, J. B. *A Commentary on Homer’s Odyssey*, vol I Oxford 1990 (1988)
- Kirk, G. S. *Homer and the Oral Tradition*, Cambridge 1976
- Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*, traducción de A. Sánchez Pascual, Madrid 1988 (1973)
- Onians, R. B. *The Origins of European Thought about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate*, Cambridge 1989 (1951)
- Schofield, M. ‘*Euboulía* in the *Iliad*’, *The Classical Quarterly* XXXVI 36 (i) 6-31 (1986)
- Velásquez, O. ‘En torno a “súbitamente” en el *Banquete* de Platón’, *Revista chilena de literatura* N° 27-28 (1986) 67-76
- West, M. L. *Introduction to Greek Metre*, Oxford 1987
- Zambrano, M. *El hombre y lo divino*, México, 1955

Texto publicado en revista *Aisthesis* 28 (1995) 31 - 42, Instituto de Estética, Universidad Católica de Chile, con leves cambios.