



UNIVERSIDAD GABRIELA MISTRAL

DEPARTAMENTO DE EDUCACION Y HUMANIDADES

MAGISTER EN HUMANIDADES Y ARTE

La representación pictórica de *La Odisea* entre los siglos
XVI y XX

La construcción de una memoria visual del Mundo Antiguo y la extensión
de la obra de Homero

Alumno: Francisco José Ocaranza Boscó

Profesor Guía: Cristián León González

2015

ME.MAGHA
(2)
2015

27747

C.D



Universidad Gabriela Mistral

Departamento de Educación y Humanidades

Magíster en Humanidades y Artes

La representación pictórica de *La Odisea* entre los siglos XVI y XX.

La construcción de una memoria visual del Mundo Antiguo y la extensión de
la obra de Homero.



Alumno: Francisco José Ocaranza Bosio.
Profesor Guía: Cristián León González.

2015

Índice General.

Introducción.....	2
I. Marco teórico.....	5
1.1 La imagen.....	5
1.2 La memoria.....	11
1.3 Discusión bibliográfica acerca del tratamiento de las imágenes alusivas a <i>La Odisea</i> de Homero.....	13
II. <i>La Odisea</i> de Homero: historia y trama. El tema del viaje.....	23
III. Revisión del viaje de Odiseo desde dos formas de expresión artística: el relato homérico (s. VIII a.C.) y el relato pictórico (s. XVI-XX). La formación de una memoria desde la pintura.....	34
3.1 La partida de Troya y las primeras desventuras de Odiseo y de su compañía.....	42
3.2 Odiseo en el Reino de Hades. La experimentación de la temporalidad.....	57
3.3 La isla de Helios y la muerte de toda la compañía. De la <i>Odisea</i> comunitaria a la individual.....	63
3.4 Los siete años de Odiseo junto a Calipso. El sometimiento absoluto al destino.....	72
3.5 La última estación de Odiseo: los feacios. La frontera entre el mundo divino y el humano.....	82
3.6 El regreso a Ítaca y el cumplimiento cabal del destino.....	90
Conclusiones.....	102
Bibliografía.....	105
A. Fuentes Primarias.....	105
B. Fuentes Secundarias.....	106
C. Fuentes Electrónicas.....	110
Índice de imágenes.....	111

Introducción.

El presente trabajo, titulado *La representación pictórica de La Odisea entre los siglos XVI y XX. La construcción de una memoria visual del Mundo Antiguo y la extensión de la obra de Homero*, es presentado en el contexto del programa de Magíster en Artes y Humanidades de la Universidad Gabriela Mistral, y tiene como propósito general la obtención del grado académico en cuestión. A lo largo de poco más de cien páginas, ordenadas en tres capítulos, el tercero de los cuales contiene cuarenta y ocho imágenes intercaladas –las que constituyen, por la naturaleza del trabajo, un texto en sí mismas-, una bibliografía general y un índice de imágenes, se plantea un estudio alusivo a la pervivencia del relato homérico (de su obra *La Odisea*) a través del trabajo pictórico, mérito de artistas occidentales, entre los siglos XVI y XX.

Si bien las primeras formas de representación plástica (escultórica) son casi contemporáneas a la data de aparición que los expertos dan a la obra de Homero (s. VIII a.C.), por lo cual podríamos decir que desde “siempre” hemos contado con una narración paralela al relato oral-escrito original (o relato homérico), es dable destacar la profusión de imágenes existentes y relativas a la obra de Homero, creadas durante el período histórico conocido a grandes rasgos como Modernidad, fenómeno del arte y la técnica que a más de dos mil quinientos años de aparecida la “primera versión” de las aventuras del náufrago Odiseo, tiende a la generación de un diálogo entre el mundo clásico y el moderno, cohabitando uno dentro del otro. En tal sentido, lo clásico habita de modo permanente en lo moderno, cada vez que es mencionado, o uno de sus aspectos es resignificado desde la óptica del artista, mientras que lo moderno hace lo mismo cuando los hombres de su época funden sus temas de actualidad en el marco narrativo de la epopeya de Homero.

En este sentido, nos atrevemos a plantear que la obra pictórica de la modernidad tiende a extender el universo de *La Odisea* de Homero a través de la generación de una memoria visual (o sustentada desde las imágenes) que representan los diversos pasajes del texto. Sin perjuicio de lo anterior, entenderemos que esta extensión de la memoria (o acto de hacer permanecer en el presente aquello que está ausente debido al paso del tiempo), es altamente variable, no solo si se tiene en cuenta la diversidad de estilos que actúan como

soporte de la narrativa pictórica (renacentista, barroco, romántico, simbolista, figurativo, hiperrealista, etc.), sino que además por el efecto que crean en el observador, quien puede distinguir entre la plasmación literal de lo contado por Homero en la pintura, la incorporación de elementos novedosos a una trama que nos es conocida, o bien, sencillamente la creación de episodios (o momentos) no especificados por el autor.

De lo anterior se desprende que el objetivo general de esta tesis sea el analizar, desde una perspectiva comparada (entre el texto homérico y el “texto” pictórico), el modo en que la obra canónica del siglo VIII a.C., se refleja (y extiende su existencia) a lo largo de los últimos quinientos años. En tal sentido, es el mundo clásico el que pervive y da forma a parte importante de las estructuras de la modernidad, a la vez que es la mitología general y el modelo del viaje en la vida del hombre, los que continúan (y casi se apropian) de modos, estilos y técnicas de expresión modernos, a través de los cuales mantienen y refuerzan su condición de elementos (ideas, historias, ejemplos) imperecederos (clásicos), combatiendo de tal forma la instalación de aquello pasajero (o simple moda).

No tenemos seguridad de la naturaleza específica del trabajo -¿teoría del arte?, ¿historia de la cultura?, ¿estudios culturales?-, ya que probablemente la necesidad de llegar a buen puerto -igual que Odiseo-, hizo que debiera recurrirse a fuentes y métodos diversos. Respecto de las fuentes, se trabajó con primarias o epocales (escritas y pictóricas) y secundarias o indirectas. De las escritas cabe destacar a Homero, Hesíodo, Heródoto, Tucídides, Esquilo, Eurípides, Platón, Virgilio, Ovidio y Dante, y de las pictóricas, reiterar que ellas corresponden a una selección de cuarenta y ocho imágenes procedentes del siglo XVI al XX. En atención a las fuentes secundarias, se recurrió a trabajos alusivos tanto a la teoría del arte (para desarrollar el tema de la imagen) y de la historia (para la memoria), a estudios de mitología (para contextualizar y entender el fenómeno del viaje), y otros de historia general y del arte, así como a estudios de la literatura y las ciencias sociales. Desde una perspectiva metodológica, y luego de los dos capítulos de contexto, se presenta (en el tercero) una interpretación del texto homérico y acto seguido el modo en que pasajes selectos del mismo, han sido extendidos por la narración pictórica. Esperamos que el modo de relatar que hemos escogido no reste cadencia a la lectura de la tesis. Cabe agregar que si

algún mérito puede considerarse en la obra, sea este el de su novedad, ya que aún no se encuentran trabajos alusivos el tema.

Finalmente quisiera agradecer a la Universidad Gabriela Mistral, en más de algún modo mi casa, por el hecho de permitirme formar parte de su programa de Artes y Humanidades durante los últimos años, y muy especialmente a mi profesor guía, Cristián León González, por ser siempre paciente y respetuoso de los caminos de esta investigación, así como resaltar su alta preparación académica y capacidad de diálogo, lo cual permitió sacar adelante esta tesis.

I. Marco teórico.

1.1 La imagen.

El *Diccionario de la Real Academia Española* define la voz castellana imagen como “*Figura, representación, semejanza y apariencia de algo*”¹. En este sentido, la palabra en cuestión dice relación con una representación real o imaginaria (lo que en inglés se denomina *image*). A la vez, existe un segundo campo de significación, que el mismo diccionario define en su segunda y cuarta acepción: “*Estatua, efigie o pintura de una divinidad o de un personaje sagrado*” (la segunda) y “*Representación viva y eficaz de una intuición o visión poética por medio del lenguaje*” (la cuarta)². Estas dos definiciones aluden a la imagen en cuanto forma material, sea esta una escultura, una pintura, el texto radicado en la escritura y en el habla, y más actualmente, una película, por nombrar solo un ejemplo. En este sentido, la imagen hace referencia a lo que la lengua inglesa denomina *picture*.

El idioma castellano aglomera ambas significaciones (íntimamente ligadas por cierto) en una misma palabra y a un mismo tiempo. Hablar de la imagen es hacer referencia a la representación de algo, exista en el plano de la realidad material, ideal, o habite en el ámbito de la ensoñación del creador, a la vez que alude a su soporte material, mediante el cual adquiere su forma física (captable por los sentidos) y es dado a conocer al observador. El filósofo del arte Gillo Dorfles soluciona el problema de la significación del término distinguiendo entre imagen (el derivado del “*dato perceptivo*”) y la imaginación (en cuanto la “*actividad creadora extraperceptiva*”)³.

Michel Melot, teórico del arte francés, advierte respecto de algunos tópicos necesarios a tener en cuenta a la hora de comprender el concepto de imagen. En primer lugar invita a evitar la idea de que la imagen constituya necesariamente una imitación de

¹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española* (Vigésima segunda edición). Versión digital en <http://lema.rae.es/drae/?val=imagen> (visitada el 17 de marzo de 2015).

² *Ibíd.*

³ DORFLES, Gillo. *El devenir de las artes*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004. P. 20.

algo real (mímesis), a pesar de la semejanza que pueda existir entre dos o más objetos entre sí. La paradoja es explicada por San Agustín del siguiente modo: “*Un huevo no es la imagen de otro huevo*”, en la lógica de que uno no imita al otro (ni es su copia), sino que constituye una entidad en sí misma, la cual se encuentra en relación con la primera⁴.

Luego de esto, Melot, citando al lógico Charles Pierce (1839-1914), plantea la necesidad de distinguir entre diversas categorías de signos: iconos, índices y símbolos, de la siguiente forma:

Los *iconos*, objetos distintos del objeto que designan, pero que tienen con él un vínculo sensible (la semejanza en el principal de ellos, pero no el único); en esta categoría se encuentran las imágenes, las metáforas literarias, los mapas, los diagramas, etcétera.

Los *índices*, que tienen algo en común con lo que representan, como los signos meteorológicos, los síntomas médicos, las huellas de los pasos, etcétera.

Los *símbolos*, que solo están ligados a lo que designan por pura convención, como el alfabeto o los signos matemáticos⁵.

⁴ MELOT, Michel. *Breve historia de la imagen*. Madrid, Siruela, 2007. Pp. 12-13.

⁵ *Ibid.* P. 15. El planteamiento de Pierce relativo a los símbolos como “*pura convención*”, se encuentra en oposición a los que realizan gran cantidad de intelectuales, entre los cuales cabe destacar los planteamientos del psiquiatra suizo Carl Gustav Jung, quien desde principios del siglo XX sustenta toda una teoría acerca del valor universal y esencialista del símbolo, a partir de lo que denomina “*inconsciente colectivo*”, es decir, contenidos mentales y modos de comportamiento que no son de carácter individual, sino que compartidos por toda la humanidad, “*idéntico [...] en todos los hombres y [que] constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre*”. Estos contenidos son los llamados “*arquetipos*”, los cuales designan “*contenidos psíquicos no sometidos aun a elaboración consciente alguna, y representa entonces un dato psíquico todavía inmediato*”. Un modo de manifestarse lo anterior radica en los mitos, los cuales “*son ante todo manifestaciones psíquicas que reflejan la naturaleza del alma*”. JUNG, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona, Paidós, 1994. Pp. 9-12.

Siguiendo los postulados de Jung, el filósofo y matemático francés René Guénon, plantea que el pensamiento simbólico o simbolismo se adapta de modo especial “*a las exigencias de la naturaleza humana*”, en tanto no es pura sustancia intelectual, sino que también sensitiva, capacidad que permite, a través del simbolismo, adaptarse “*a la enseñanza de las verdades de orden superior, religiosas y metafísicas*”, vale decir, aquellas representadas a través de los símbolos de la humanidad, esos que son innatos y fundamentales en todo tiempo y cultura. GUÉNON, René. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Barcelona, Paidós Orientalia, 1995. Pp. 16-17.

Una proyección de los planteamientos de Jung y Guénon, relativa al mundo de la producción artística y la técnica, es realizada por el suizo Titus Burckhardt, historiador y crítico de arte, quien plantea que “*todo oficio puede ser el soporte de una realización espiritual, y ello gracias a su simbolismo, que refleja, en el plano terrestre una función universal determinada*”. De tal modo, es posible vincular toda cosmogonía (producción del mundo) con el trabajo técnico, el cual “*se revela con particular evidencia en la construcción de los templos, pues todo templo es una imagen del cosmos*”. BURCKHARDT, Titus. *Principios y métodos del arte tradicional*. En: <http://logiahermon.org/formcomp/artetradicional.pdf> (visitada el 10 de abril de 2015). Originalmente este artículo está publicado en *Études Traditionnelles* (enero-febrero de 1947), y luego formó parte de la obra *Aperçus sur la connaissance sacrée*. Milano, Archè, 1987.

En esta lógica, la imagen cumple con representar algo, pasando a constituir una cosa diversa pero vinculada a través de una conexión sensible y analógica (donde opera la relación de semejanza entre dos o más cosas distintas). La palabra representación cumple con designar de un modo bastante apropiado a la imagen, es decir, la imagen como representación, ya que en sí misma contiene lo que es muy probablemente su mayor atributo: hacer presente aquello que designa y que se encuentra ausente. No es entonces coincidencia que los griegos llamaran *eidolon* y los romanos *imago* a las efigies funerarias (imágenes a fin de cuentas) que cumplían con ocupar de un modo tangible y presente, el lugar de los que ya no estaban en este mundo. “Representar -dice Melot- es hacer presente lo que no está. La palabra representación es un intensivo”⁶.

La imagen en tanto representación material de algo, proviene de la mente creadora de alguien a quien podríamos llamar artista o creador (solo por conveniencia), constituyendo la prolongación de su mente puesta sobre un soporte determinado, como lo es la pintura, entre otros. En este sentido, la imagen nace como fruto del espíritu de este creador, y lo hace tanto en forma consciente como inconsciente (en este último caso valga solo pensar en el trabajo de los surrealistas), habitando inicialmente en la mente del creador, para luego, mediante el acto de proyección material (captable por los sentidos), adquirir una dimensión observable por parte de otro distinto al artista: el contemplador, o aquel llamado a descifrar o reconocer la imagen que tiene frente a sí⁷.

Al momento en que dicha proyección de la mente originaria, o la “*imagen virtual del imaginario*”⁸, queda plasmada en un determinado soporte material, como puede serlo la

Por su parte, y en atención a los planteamientos de Jung, el filósofo prusiano Ernst Cassirer, plantea que el hombre es un “*animal simbólico*”, en tanto ha descubierto y habita “*una nueva dimensión de la realidad*”, diferente a la realidad física en la que se desenvuelve cualquier otro animal, un “*universo simbólico*” compuesto por el lenguaje, el arte, el mito y la religión, elementos que forman “*los hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana*”. CASSIRER, Ernst. *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006. Pp. 45-49.

⁶ MELOT, Michel. *Op. Cit.* P. 16.

⁷ El tema en cuestión se encuentra bien tratado en GOMBRICH, Ernst. *Arte e ilusión. Estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. China, Phaidon, 2002. Pp. 154-169.

⁸ MELOT, Michel. *Op. Cit.* P. 18.

pintura (el llamado “*arte del color*”⁹), una dimensión técnica se hace presente, ya que el creador debe recurrir a una serie de códigos formales específicos que permitan el desciframiento de la imagen por parte del observador. En esta esfera (de la técnica) descansan tanto las concepciones del mundo, intenciones, como la órbita cultural y epocal del artista, quien a través de su obra (imagen) da a conocer un relato de algo, una realidad conocida, soñada o fingida. A través de esta lógica, el artista-creador brinda al mundo sensible una nueva imagen (contenida en un soporte material específico), la que a su vez remite a un imaginario (el suyo propio real o imaginario), o imagen originaria. De acuerdo al teórico del arte Ernst Gombrich, el hombre tiene una capacidad “*de invocar, mediante formas, líneas, sombreados, o colores, esos misteriosos fantasmas de la realidad visual a los que llamamos <<imágenes>> o <<cuadros>>*”¹⁰.

Respecto de la aprehensión y significación de la imagen artística (dada a conocer a través de medios técnicos específicos, como podría ser la pintura por medio del uso de formas y colores), tomaremos la propuesta del historiador y crítico de arte alemán Erwin Panofsky (1892-1968), quien en su obra *El significado de las artes visuales*, verdadero clásico de los estudios de teoría e historia del arte, realiza un planteamiento de interpretación en tres niveles: primaria o natural, secundaria o convencional, e intrínseca o de contenido¹¹.

La significación primaria o natural consiste en la identificación de objetos y acontecimientos que se encuentran representados por líneas, colores y volúmenes. Es la aprehensión de formas puras que se encuentran representando objetos naturales: seres humanos, animales, plantas, útiles. También se deben identificar las relaciones de estas formas puras como acontecimientos –un niño de la mano de un adulto puede representar al padre con su hijo-, para finalmente identificar algunas cualidades expresivas –sus caras están sonrientes-.

⁹ DORFLES, Gillo. *Op. Cit.* P. 82.

¹⁰ GOMBRICH, Ernst. *Op. Cit.* P. 7.

¹¹ PANOFSKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid, Alianza, 2011. Pp. 45-58.

Este objetivo puede alcanzarse gracias a la experiencia práctica, ya que cualquier persona podrá reconocer el aspecto de una figura, o “*distinguir entre un rostro colérico y otro jovial*”¹². Si bien esta es la generalidad, podrá suceder que de acuerdo a nuestra experiencia o bagaje cultural no seamos capaces de reconocer algún útil o artefacto que aparezca representado en la obra, por lo que deberemos consultar a un especialista o un libro. Durante esta fase “*nuestra experiencia práctica es indispensable, [...] pero no nos garantiza su corrección*”¹³. A este nivel de aproximación a la imagen puede llamarse descripción pre-iconográfica.

El siguiente nivel de acercamiento a la obra de arte es el de la significación secundaria o convencional, el cual se ocupa de las imágenes, historias y alegorías, por lo que presupone más que lo brindado por la experiencia práctica en relación a los objetos y acontecimientos. Ahora es necesario también estar familiarizado con temas o conceptos específicos, que podamos haber adquirido a través de la lectura o por medio de la tradición oral. En este sentido, gracias a nuestro acervo cultural, al enfrentarnos a ciertos motivos artísticos, somos capaces de reconocer un significado secundario o convencional –más allá de las simples formas-. La mayoría de los occidentales medianamente cultos somos capaces de reconocer la escena de *La Última Cena* (1495-1497) de Leonardo Da Vinci (según el ejemplo que da Panofsky), como algo más que la simple reunión de personas alrededor de una mesa. Este tipo de imagen o combinación de ellas, constituye una historia o alegoría.

Para un niño o un aborígen australiano, no familiarizado con la temática del Evangelio –dice Panofsky-, la imagen de *La Última Cena* no significará más que un grupo de individuos comiendo. Es muy probable que otra escena bíblica tampoco signifique mucho más para el resto del mundo occidental, dado el desconocimiento que se tiene de esta realidad. A este nivel se le llama análisis iconográfico.

Finalmente, entramos en el tercer nivel de aproximación, de tipo intrínseco o de contenido, consistente en la búsqueda de las significaciones profundas de la obra, en la

¹² *Ibíd.* P. 52.

¹³ *Ibíd.* P. 52.

captación de los principios básicos que hay detrás de la imagen, la historia o alegoría narrada, principios que dan una significación propia al formato de la obra así como de su producción. Se consigue al investigar los principios que subyacen en la obra, y que manifiestan la mentalidad de una nación, grupo, generación artístico-intelectual, clase social, época, creencia religiosa o filosófica.

Para esto el observador deberá confrontar lo que él estima es la significación intrínseca de la obra, con lo que piensa es la significación de otros documentos históricos capaces de ser vinculados con aquella, tales como textos político-jurídicos, poéticos, religiosos, sociales, biográficos, geográficos, etc. A este nivel se le menciona como interpretación iconológica.

El aporte técnico-metodológico de este intelectual no solo nutre al contemplador medianamente instruido (o bien orientado por parte de, por ejemplo, el personal de un museo o galería), sino que por sobre todo remite a la forma de abordar el arte por parte del profesional. En tal sentido, el esfuerzo de Panofsky, ampliamente estudiado y divulgado en el contexto académico, representa para el historiador –no sólo el especialista en el ámbito artístico-, una gran oportunidad para la comprensión de hechos, ideas y estructuras históricas en general. Así, a través del estudio de las diversas manifestaciones artísticas, todo quien tenga un interés por desentrañar algún aspecto particular de la historia, encontrará en ellas una amplia y fructífera fuente. Como se sabe, el historiador tiene la necesidad de acercarse a la mayor cantidad de fuentes posibles, lo que al mismo tiempo le genera la obligación de aprender e implementar las capacidades pertinentes para ello. El trabajo con fuentes jurídico-institucionales no es el mismo que el que se realiza con fuentes orales o artísticas, ya que cada una nace de un contexto diverso –necesidad, objetivo, formato-, además de manifestarse mediante códigos o significantes diferentes¹⁴.

¹⁴ La problemática de las fuentes constituye uno de los tópicos esenciales del saber histórico y su discusión es dilatada a lo largo de la bibliografía especializada. Al respecto ver: ARÓSTEGUI, Julio. *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona, Crítica, 2001. Pp. 378-397. BLOCH, Marc. *Introducción a la Historia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995. Pp. 51-57. DE CERTEAU, Michel. *L'écriture de l'histoire*. Paris, Gallimard, 2011. Pp. 100-106.

En el caso específico del arte como fuente histórica ver: ZERNER, Henri. "L'art". En: LE GOFF, Jacques; y Pierre Nora (dir.). *Faire de l'histoire*. Paris, Gallimard, 2011. Pp. 543-567. GASKELL, Iván. "Historia

1.2 La memoria.

En términos generales puede definirse a la memoria como la “*facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado*”¹⁵, y que se encuentra plenamente identificada con la conciencia, ya que la primera consiste en “*la colaboración de todo nuestro pasado en las tareas psíquicas que estamos cumpliendo en cualquier instante de nuestra vida presente. En este sentido toda la conciencia es memoria*”¹⁶. Ahora bien, si en términos generales la memoria se identifica con la conciencia, en términos restringidos, aquella constituye una función de especificidad respecto de la segunda, que brinda “*el poder de revivir estados psíquicos pasados, reconocerlos como pertenecientes a nuestra propia experiencia y localizarlos en un determinado momento de nuestro pasado*”¹⁷. Desde una perspectiva biológica debe distinguirse entre la memoria de corto plazo -de rápido olvido, y que permite mantener en funcionamiento los planes del momento concreto- y de largo plazo -donde se almacenan los recuerdos o hechos de mayor significación tendientes a la construcción del proyecto de vida-¹⁸.

La memoria en cuanto capacidad de recordar ha tenido un papel vital a lo largo de la historia. Por un lado, los antiguos griegos atribuyeron dicha cualidad a la madre de las nueve musas, Mnemosine, en consecuencia guardiana y guía del saber, de las artes y las técnicas¹⁹. Hacia el siglo V a.C., Heródoto de Halicarnaso, considerado el padre de la historia, se lanza en la empresa de capturar la memoria colectiva y plasmarla en el papel (cuya obra comienza declarando su intención por “*evitar que, con el tiempo, los hechos humanos queden en el olvido*”²⁰), rol que será seguido por Tucídides (quien en primera persona manifiesta escribir su historia de la Guerra del Peloponeso, la cual enfrenta a atenienses contra espartanos, “*porque pensaba que iba a ser importante y más memorable*

visual”. En: BURKE, Peter. *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza, 2011. Pp. 221-254. BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2001.

¹⁵ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española* (Vigésima segunda edición). Versión digital en <http://lema.rae.es/drae/?val=memoria> (visitada el 10 de diciembre de 2014).

¹⁶ GUERRERO, Luis Juan. *Psicología*. Buenos Aires, Losada, 1961. P. 56.

¹⁷ *Ibid.* P. 56.

¹⁸ CHANGEAUX, Jean-Pierre. “Definición de la memoria biológica”. En: ACADEMIA UNIVERSAL DE LAS CULTURAS. *¿Por qué recordar?* Buenos Aires, Gránica, 2007. Pp. 15-18.

¹⁹ HESÍODO. *Teogonía*. Madrid, Gredos, 2000. Pp. 12-13.

²⁰ HERÓDOTO. *Historia I*. Barcelona, Gredos, 2006. P. 85.

que las anteriores”²¹⁾ y luego por Jenofonte²². Casi en paralelo, Platón y Aristóteles comienzan un trabajo netamente especulativo en torno a la idea y rol de la memoria, iniciando un camino que no se ha detenido y hoy en día es asumido por los más diversos ámbitos del saber.

No podría ser de otra forma, la memoria como facultad asociada al recuerdo de los eventos del pasado es la que permite vivir la vida en su única dimensión posible: el presente. El habitar un tiempo que es propio, desarrollar un proyecto personal más allá de la mera subsistencia, el transformar la realidad (no solo la material) al gusto e interés personal (o colectivo) constituyen las acciones evidentes del ser humano. Para la realización del proyecto presente es necesario el contar con una serie de datos clave, así como de experiencias archivadas que permitan el retomar de modo permanente la actividad desde el punto en que se dejó, impidiendo de esa forma, el deber recomenzar cada día desde el punto cero²³.

A la vez, la memoria del pasado y la experimentación cotidiana del presente (desde el cual se construye y utiliza la memoria), permiten proyectar el futuro, brindando al hombre la oportunidad de construir un plan (limitado) que le permitirá vivir el resto de los muchos (o no tantos) presentes que le resten por experimentar. La conciencia del futuro implica la concepción y eventual adscripción de una ética (preceptos de comportamiento), tendiente a hacer soportable y posible la vida en sociedad y la proyección de nuevos futuros, personales y sociales²⁴. Sin perjuicio de lo anterior, el ejercicio de la memoria habita en contradicción con su reverso de medalla: el olvido, la incapacidad de recordar, voluntaria o involuntaria, pero que a fin de cuentas tiende a cumplir un rol esencial en la vida de las personas y sociedades, este es el de permitir avanzar (vivir el presente y proyectar el devenir) dejando de lado aquellos pesos muertos que impiden el necesario andar. Al mismo tiempo cabe considerar que una dosis de olvido es el único medio que permite cultivar la memoria y la curiosidad. “*El olvido* –dice el antropólogo Marc Augé-

²¹ TUCÍDIDES. *Historia de la Guerra del Peloponeso. Libros I y II*. Madrid, Gredos, 2006. Pp. 9-10.

²² Ver por ejemplo sus *Helénicas*. Gredos, Madrid, 2000.

²³ CARRETERO, Mario. *Documentos de identidad. La construcción de la memoria histórica en un mundo global*. Buenos Aires, Paidós, 2007. Pp. 56-65.

²⁴ *Ibid.* Pp. 56-65.

nos devuelve al presente aunque se conjugue en todos los tiempos: en futuro, para vivir el inicio; en presente, para vivir el instante; en pasado, para vivir el retorno; en todos los casos, para no repetirlo”²⁵.

1.3 Discusión bibliográfica acerca del tratamiento de las imágenes alusivas a *La Odisea* de Homero.

En 2007 el intelectual Alberto Manguel publicó, originalmente en inglés, el injustamente poco difundido libro titulado *Homer's: The Iliad and The Odyssey*. A este autor, nacido en Buenos Aires en 1948, padre de trabajos antropológicos, sociológicos y de crítica literaria, debe considerársele como un ciudadano del mundo. Vivió en Canadá, Tahití, y actualmente lo hace en Francia, experiencia que, junto al hábito de la lectura, le ha dado la posibilidad de hacerse de una visión humanista amplia y contundente de los fenómenos de los cuales hace referencia. En 2010, la editorial Debate entrega al mundo hispanohablante una versión de su trabajo, con un título bastante más sugerente que el original: *El legado de Homero*²⁶, obra que en sus casi 300 páginas, 22 capítulos y un índice alfabético de temas, personas y personajes citados, desarrolla la proyección de la obra homérica en la filosofía (de Platón y Aristóteles [pp. 52-57]), en la poesía del siglo VII a.C. (de Alcman de Sardes, Arquíloco de Paros y Tirteo de Ática [pp. 57-58]), en el trabajo de los eruditos helénicos de la órbita cultural de Alejandría en el siglo III y II a.C. (Zenódoto de Éfeso, Aristófanes de Bizancio y Aristarco de Samotracia [pp. 59-61]), en la magna obra del romano Virgilio (pp. 61-71) en el siglo I a.C. (“[...] la Eneida, quizá el mayor monumento de la literatura de Roma, se basa explícitamente en los poemas homéricos [...]”)²⁷, en el mundo cristiano (San Agustín, Benoit de Sainte-Maure, Guido delle Colone y Geoffrey Chaucer [pp. 72-90]), en el mundo islámico [pp. 91-97], en Dante [pp. 98-104] y la *Comedia* (“Dante y sus contemporáneos aceptaron la glorificación de Homero”)²⁸, durante el llamado Renacimiento [pp. 113-120] (“Los artistas del Renacimiento adoptaron

²⁵ AUGÉ, Marc. *Las formas del olvido*. Barcelona, Gedisa, 1998. P. 104.

²⁶ MANGUEL, Alberto. *El legado de Homero*. Barcelona, Debate, 2010.

²⁷ *Ibid.* P. 62.

²⁸ *Ibid.* P. 102.

[la] visión de Homero como el primero de los paganos virtuosos de la Antigüedad”)²⁹, durante la Ilustración (pp. 121-132), el Romanticismo (Blake, Byron, Shelley [pp. 145-155]), y el siglo XX (*Ulises* de James Joyce [pp. 195-199], *El desprecio* de Alberto Moravia [pp. 206-209], *Omeros* de Derek Walcott [pp. 209-212], *Odisea* de Nikos Kazantzakis [pp. 202-203], *Odisea* de Constandinos Cavafis [pp. 212-214], *Últimas palabras* de Timothy Findley [pp. 214-217], e *Ilíada* de Alessandro Baricco [pp. 218-222])³⁰.

El catastro literario confeccionado por Mangel, el que no se agota mediante las referencias contenidas en el párrafo anterior, y en el cual es posible identificar de modo más o menos directo la influencia de la obra homérica, es contundente y sobrecogedor (si se tiene en cuenta el arco de tiempo que describe, el cual se extiende entre la llamada Antigüedad Arcaica y la Posmodernidad). La lectura de *El legado de Homero* permite darse cuenta de los múltiples aspectos que han sido tomados en cuenta por los creadores posteriores a Homero, tanto desde el punto de vista de las temáticas, como de las formas narrativas, transformado su trabajo, el que en buenas cuentas es casi lo mismo que decir prácticamente todo el legado de la Antigüedad, en uno de los trozos de la cultura más citados a lo largo de la historia (de modo directo o no, con reconocimiento o no, con sentido del homenaje o no, con gratitud o no).

Por supuesto, la literatura no constituye el único soporte material sobre el cual descansa y se difunde el conocimiento y la cultura. A esta debemos agregar manifestaciones tales como la pintura, la escultura, la música y el cine, solo por nombrar algunos de modo arbitrario. La obra de Mangel no se hace cargo de estos más que ocasionalmente. Respecto del llamado séptima arte, solo menciona a *El séptimo sello* de Ingmar Bergman (p. 108), *Ocho y medio* de Federico Fellini (p. 108), y *La Atlántida* de

²⁹ *Ibíd.* P. 114.

³⁰ Por algún motivo que desconocemos, Mangel omite la obra titulada *Capitano Ulisse* publicada originalmente en 1934, por el italiano Alberto Savinio, seudónimo de Andrea de Chirico (1891-1952), hermano del pintor del mismo apellido. Se trata de una obra de teatro en tres actos, en la cual se muestra a Ulises (Odiseo) al momento del retorno a Ítaca, y donde destaca el rol de las despedidas o partidas (Circe y Calipso), todo dentro de un contexto fuera del tiempo (o de un tiempo cruzado entre la Antigüedad y el presente del escritor). En castellano está publicado de esta forma: SAVINIO, Alberto. *Capitán Ulises*. México, Editorial Sexto Piso, 2005.

Wilhelm Pabst (p. 206). Si pensamos que el cine no tiene más de 150 años de antigüedad podemos obviar este antecedente, pero ocurre algo diferente respecto de la pintura y la escultura, disciplinas contemporáneas a la primera circulación de la obra de Homero y que cuentan con ejemplos a tomar en cuenta a partir de al menos el siglo VIII a.C. y que extienden su presencia hasta el siglo XX (en alusión a la obra de Homero). La única referencia a una pintura es a la obra llamada *Aristóteles contemplando a Homero* de Rembrandt van Rijn (s. XVII)³¹. De todos modos, no sería justo ni académico plantear que lo mencionado reste calidad al trabajo de Mangel, sino que tal vez la ausencia de referencias pictóricas obedece a razones tales como que simplemente no era su propósito (el mejor argumento posible por cierto), carencia de fuerzas (la investigación realizada ya es suficientemente ardua como para dejarla pasar), o falta de medios editoriales (limitado número de páginas, imposibilidad de imprimir en color, escaso apoyo en materia de edición gráfica, por mencionar algunas cosas).

Previo a la obra citada, la disciplina histórica ha producido dos verdaderos clásicos alusivos a la temática general de este trabajo: la pervivencia y proyección de *La Odisea* a lo largo del tiempo. Hablamos de las obras de Moses Finley (*The world of Odysseus*) y de Pierre Vidal-Naquet (*Le monde d'Homère*), ambas traducidas al castellano por la editorial Fondo de Cultura Económica.

En 1954 Finley, destacado historiador inglés publica *The world of Odysseus*, cuya primera traducción a nuestro idioma data de 1961 bajo el título *El mundo de Odiseo*. La obra, publicada como parte de la colección de breviaros de la mencionada casa editora, se distribuye en cinco capítulos, un apéndice (que da cuenta de las supuestas menciones a Homero en antiguas tablillas del período micénico), referencias a las fuentes utilizadas, una bibliografía no demasiado extensa, además de agregarse un par de títulos de consulta general en nuestro idioma, adicionados por el editor en la versión en castellano, todo a lo largo de poco más de 160 páginas.

³¹ MANGUEL, Alberto. *Op. Cit.* Pp. 133-134.

La obra de Finley tiene por propósito explicar el contexto socio-político, económico y cultural de *La Odisea*, en especial desde la perspectiva epocal (s. VIII a.C.) de su supuesto creador: Homero. En tal sentido, comienza por plantear que este es el nombre de un hombre de carne y hueso³², y que mediante su trabajo ordena el mundo conocido por las poblaciones que habitaban la península helénica hacia el siglo IX a.C., consiguiendo “*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*”³³. A la vez, desarrolla un tópico relativo a los bardos de la época (*aedos*), poniendo en relieve el rol social de estos en cuanto conservadores de la memoria colectiva, además de compiladores y creadores de historias principalmente relativas a personajes heroicos constantemente enfrentados a su destino (fatalidad) y puestos en contextos (escenarios y coprotagonistas) desafiantes³⁴.

Luego de ello construye una explicación del marco económico de la Grecia del siglo VIII a.C. desde el punto de vista de la creación y distribución de la riqueza, generación de grupos sociales diversos, del intercambio comercial, usos y prácticas sociales y tecnológicas, que daban cuerpo a la actividad, todo desde el análisis de diversos tópicos propios de la aventura de Odiseo³⁵. El punto de vista desarrollado a este respecto, ilumina sus aseveraciones acerca de la organización de la familia, el parentesco y el hogar (desde la perspectiva privada), así como la comunidad (desde una pública). Especial relevancia toman acá las formas de comportarse de Odiseo en relación a su padre, madre, esposa e hijo, pero también, respecto de sus bienes (palacio y tesoro) en la isla de Ítaca³⁶. Finalmente, se desarrolla el tema de la ética y de los valores, desde la óptica de la virtud o excelencia (*areté*) de acuerdo al rol social ocupado por cada hombre en relación a la disposición del destino³⁷.

El trabajo de Moses Finley, tiene por objetivo construir un relato acerca de un mundo desvanecido hace mucho y respecto del cual las fuentes escritas son mezquinas,

³² FINLEY, Moses. *El mundo de Odiseo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996. P. 14

³³ *Ibíd.* P. 24

³⁴ *Ibíd.* Pp. 27-54.

³⁵ *Ibíd.* Pp. 55-80.

³⁶ *Ibíd.* Pp. 81-119.

³⁷ *Ibíd.* Pp. 120-157.

poco accesibles (incluso al especialista) y oscuras. En tal sentido es que utiliza *La Odisea*, en el mejor sentido de la palabra, estableciendo relaciones (a veces tímidas y otras bastante osadas) entre la trama del poema y las posibles estructuras históricas (sociales, políticas, económicas, morales, etc.) que podrían haber inspirado a su creador. Al igual que Mangel, el historiador inglés no se hace cargo del acervo de imágenes existentes y que aluden a la obra de Homero. No sabemos el por qué, pero por cierto, no constituyen el propósito de este autor.

Quien da un paso diferente a Mangel y Finley en referencia al uso de la imagen como fuente de conocimiento histórico y proyección de la obra de Homero, es el historiador francés Pierre Vidal-Naquet en su obra del año 2000 titulada *Le monde d'Homère*, traducida y publicada por la editorial mexicana Fondo de Cultura Económica en 2001 como *El mundo de Homero* (valga mencionar el empeño de esta casa editora por difundir en castellano la cultura grecolatina con tanto ahínco y prontitud). A lo largo de sus poco más de cien páginas, el texto se encarga de explicar el origen de la obra de Homero, su contexto histórico, la discusión en torno al llamado problema homérico, además de analizar las posibilidades que los poemas (*La Iliada* y *La Odisea*) brindan como fuente de conocimiento histórico, con especial referencia a temas como la guerra, el concepto de divinidad (mitos y ritos) y su relación con la vida de los hombres, y el orden social.

La obra de Vidal-Naquet cuenta con 38 imágenes a color, la mayoría de las cuales remite a pinturas de cerámicas negras y rojas plasmadas sobre diversos receptáculos (vasos, cálices, ánforas), frescos, esculturas y relieves, procedentes del período Grecolatino. Igualmente se incorporan algunas imágenes posteriores: el *Laoconte* de El Greco (1610), una ilustración de Honoré Daumier que muestra a Menelao y Helena (s. XIX), y un Odiseo de Gustave Boulanger (1849). A lo largo del texto, pero especialmente en los capítulos introductorios dedicados a la confección del marco general del mismo, las imágenes son utilizadas con el fin de ilustrar visualmente la explicación del autor, en un empeño que vale destacar en sí mismo, ya que permite al lector formarse una idea respecto de los objetos e incluso situaciones alejadas del marco conceptual propio, difíciles de concebir sin el apoyo visual aportado por las imágenes. Por ejemplo al describir la forma de las sirenas: “[...]”

entre los seres maléficos que encuentra [Odiseo] entre Troya y Feacia, están las Sirenas, que no son mitad mujeres, mitad peces, sino mitad mujeres, mitad aves (figura 33)”³⁸ [Imagen A]; o más adelante al dar cuenta de las virtudes manuales de Odiseo, dice que “al saltar el ojo único del cíclope, trabaja ‘como cuando la viga de una nave taladra un carpintero’ (figura 34)”³⁹ [Imagen B].

Sin perjuicio de lo anterior, el historiador francés evita entrar en el análisis de las imágenes, limitando su interpretación al material propio de la narración escrita de Homero. Lo anterior no resta mérito a su empeño, sino al contrario, debe valorarse el esfuerzo intelectual y editorial, en orden a aportar un aspecto más al conocimiento de la obra homérica.

Desde el punto de vista propio de la disciplina de la Historia del Arte, existe una obra de referencia obligada. Se trata de *Myths of the Odyssey in art and literature*, trabajo de la inglesa Jane Harrison publicado en 1882, y que cuenta con varias reediciones que llegan hasta la actualidad. En algo más de doscientas páginas desarrolla los vínculos existentes entre un conjunto de mitos aparecidos en *La Odisea* y el modo en que estos fueron vueltos a tratar a través de la literatura y el arte pictórico durante la Antigüedad grecolatina. De este modo, es posible adentrarse en seis mitos diferentes, la gran mayoría de ellos relativos a personajes y situaciones extra humanas: el cíclope, los lestrigones, la hechicera Circe, el Reino de Hades, las sirenas y los monstruos Escila y Caribdis. El texto presenta poco más de 70 imágenes y grabados creados durante la época clásica, los cuales tiene por finalidad ilustrar el texto de Harrison, así como dar cuenta (implícitamente) de la proyección de la obra homérica a través de un formato diverso⁴⁰. No cabe duda que este trabajo constituye un hito en el estudio del mundo homérico (también incluye referencias a la literatura), pero solamente circunscribe sus referencias al mundo antiguo, evitando la

³⁸ VIDAL-NAQUET, Pierre. *El mundo de Homero*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico, 2001. P. 16. La alusión a la figura 33 es así en el original, es decir corresponde a la treinta y tres en el libro de Vidal-Naquet. Con el fin de ilustrar el punto es que la agregamos como Imagen A en la página 22 de este trabajo.

³⁹ *Ibíd.* P. 90. La alusión a la figura 34 es así en el original, es decir corresponde a la treinta y cuatro en el libro de Vidal-Naquet. Con el fin de ilustrar el punto es que la agregamos como Imagen B en la página 22 de este trabajo.

⁴⁰ El listado de las imágenes referenciadas se encuentra en HARRISON, Jane. *Myths of the Odyssey in art and literature*. Londres, Rivingtons, 1882. Pp. xxi – xxvi.

proyección y lectura que la modernidad pictórica ha realizado sobre el tema en cuestión. Valga decir lo obvio, no constituía esto último la intención de la autora.

Vinculado a lo anterior, existe un catálogo de representaciones alusivas a Odiseo en las artes visuales. Este se encuentra en la obra titulada *The Ulysses theme* del intelectual inglés William Bedell Stanford, publicada originalmente en 1954, y de la cual existe una reciente traducción al castellano bajo el nombre *El tema de Ulises* (2013). El libro en cuestión, de casi 400 páginas, centra su interés en el modo como la literatura ha trabajado, entendido y encontrado inspiración en las hazañas de Odiseo, desde la óptica de la literatura comparada. Por temas que el mismo autor reconoce, el trabajo concentra sus mejores pasajes al estudio de la literatura antigua y medieval, y solo esboza lo que corresponde al mundo moderno. En sus palabras: “*A los lectores más interesados en la tradición moderna les debo disculpas por la relativa brevedad de los últimos capítulos. Había planeado en principio dedicar un segundo volumen para el periodo postclásico, pero en su momento no me decidí por ello ('zapatero a tus zapatos'). Por tanto, en lugar de cubrir el campo de lo moderno de manera tan cumplida como en el antiguo, he ofrecido un esbozo de lo que parecían ser los desarrollos más característicos de las tradiciones occidentales*”⁴¹.

El alto sentido de erudición de este trabajo se ve complementado por los seis apéndices que presenta al final del mismo. El “*Apéndice F*”, de no más de cuatro páginas, está dedicado a mencionar diversas representaciones alusivas al mundo de Odiseo narrado por Homero. Buena parte del mismo se centra en las representaciones propias de la Antigüedad, desde el arcaico, pasando por el clásico, hasta el post imperio romano. Un breve párrafo dedicado al período medieval (“*Incluso después de la introducción de temas cristianos como los asuntos principales del arte europeo, Ulises seguía siendo representado en manuscritos ilustrados tanto en la Europa de Oriente como también de Occidente*”⁴²), antecede a una simple pero utilísima innovación que nos entrega la literatura especializada: el autor hace referencia a “*pintores y dibujantes europeos desde el siglo*

⁴¹ BEDELL STANDFORD, William. *El tema de Ulises*. Madrid, Editorial Dykinson, 2013 [1º ed. en inglés 1954]. P. 17.

⁴² “Una nota sobre las representaciones de Ulises en las artes visuales”. En: BEDELL STANDFORD, William. *Op. Cit.* P. 339.

XV”⁴³ vinculados a la representación de *La Odisea*. La propuesta de Bedell Stanford se limita a un listado de 16 obras, la mayoría de las cuales datan de los siglos XV a XVII, además de seis conjuntos de ilustraciones para libros⁴⁴. Lamentablemente, y por motivos que a estas alturas podemos suponer, ninguna de las imágenes forma parte del libro, cuestión que hacia la época de su primera edición (1954) era más difícil de superar que en la actualidad, todo gracias a la tecnología de la internet y a las bases de datos de instituciones como museos y universidades. Reste decir que el autor tampoco realiza (no se lo propuso) un análisis de las obras pictóricas, ni una contextualización, o un uso de ellas como fuente de conocimiento histórico-cultural, limitándose a su enunciación.

Más o menos recientemente (en relación a los textos antes comentados) han aparecido dos trabajos publicados en medios especializados. Ambos corresponden a profesoras de la Universidad Complutense de Madrid, y aluden de modo directo (al menos desde sus títulos) a la relación entre algún tópico propio de *La Odisea* y las imágenes.

En 1999, Mercedes Aguirre, académica del Departamento de Filología Griega de la Complutense, publica el trabajo titulado “*Presencia femenina en la travesía de Odiseo: estudio iconográfico*”. En casi veinte páginas, la autora repasa la relación de Odiseo con diversas figuras femeninas a lo largo de su periplo, mediante una triple clasificación propuesta por ella en relación a “*la actitud que muestran hacia el héroe*”⁴⁵. De esta forma es posible distinguir a las que le son benévolas (Atenea y Nausícaa), a las ambivalente (Circe y Calipso), y a las peligrosas (Escila, Caribdis y las Sirenas). El uso de 15 imágenes procedentes de la Antigüedad (como casi siempre según hemos visto), todas contenidas en el texto, tiene dos propósitos: ilustrar la lectura (bien logrado) y mostrar cómo al arte pictórico representó a los personajes femeninos y su interacción con Odiseo, de un modo no siempre apegado al texto original de Homero, sino que también, a través de un modelo divergente, tal vez inspirado en tradiciones y leyendas paralelas. Este último propósito, explicitado en el título del trabajo (“*estudio iconográfico*”), no se consigue del todo,

⁴³ *Ibid.* P. 339.

⁴⁴ *Ibid.* P. 340.

⁴⁵ AGUIRRE, Mercedes. “Presencia femenina en la travesía de Odiseo: estudio iconográfico”. En: *Espacio, tiempo y forma*. Serie II. Historia Antigua T. 2. P. 88.

probablemente por la corta extensión del mismo y la gran cantidad de tópicos (mujeres) presentadas, quedando las imágenes como un mero complemento de la lectura, pero sin adquirir ellas el protagonismo anunciado.

María Isabel Rodríguez López, también de la misma Universidad, pero del Departamento de Ciencias y Técnicas Historiográficas y de Arqueología, publica en 2010 el trabajo *“Iconografía de Polifemo: la tradición homérica y sus pervivencias”*. En poco más de veinte páginas y 11 figuras da cuenta del modo en que el arte pictórico (8) y escultórico (3) ha representado un episodio específico del viaje de Odiseo: el encuentro con el ciclope Polifemo, hijo de Poseidón. La autora destaca el talante narrativo de las imágenes, las cuales constituyen *“expresión de dos estadios contradictorios: civilización y barbarie”*⁴⁶. El trabajo en cuestión tiene el mérito de problematizar las relaciones existentes entre el texto escrito y la narrativa pictórica, con especial referencia a aquellas imágenes procedentes de la Antigüedad, sin perjuicio de lo cual no evita adentrarse en algunos ejemplos propios del mundo moderno. Muestra de ello son las referencias al trabajo de los artistas del siglo XVI Pelegrino Tibaldi y Alessandro Allori, y a Henri Matisse del siglo XX. Lamentablemente para el lector, varias de las referencias a imágenes no aparecen en el artículo, tal es el caso de aquellas dos del siglo XVI. Suponemos que se debe a dos cosas: problema de derechos de exhibición y limitación gráfica (por esto mismo es que algunas representaciones son mencionadas junto a un hipervínculo para ser consultadas a través de la web).

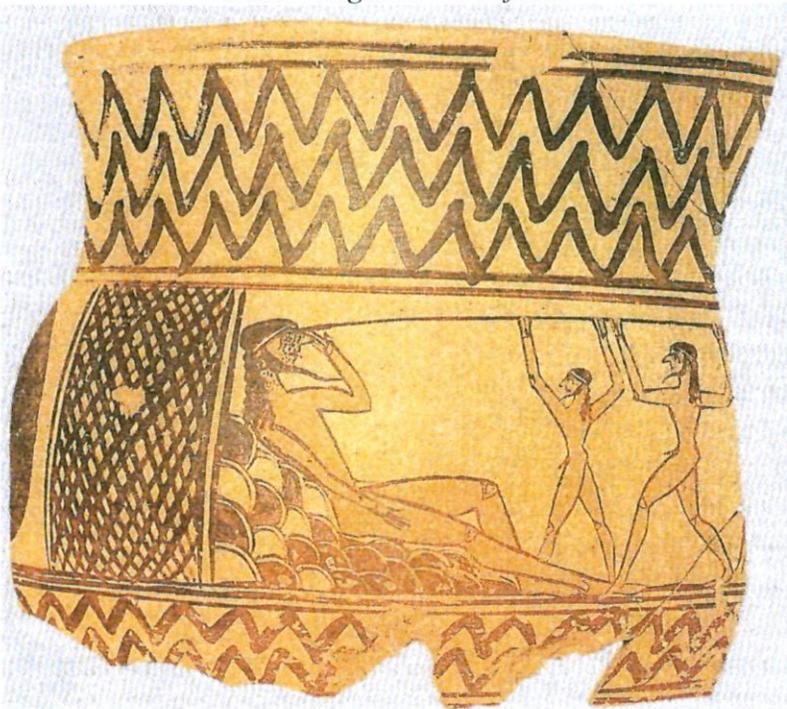
⁴⁶ RODRÍGUEZ, María Isabel. *“Iconografía de Polifemo: la tradición homérica y sus pervivencias”*. En: *Cuadernos de filología clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* (Universidad Complutense de Madrid). Vol. 20, 2010. P. 179.

Imagen A
Odiseo y las sirenas



Vasija ática de figuras rojas, c. 490 a.C.

Imagen B
Odiseo cegando a Polifemo



Fragmento de cratera policroma argiva, s. VII a.C.

II. *La Odiseo* de Homero: historia y trama. El tema del viaje.

La Odisea, tal y como la conocemos hoy en día, es un texto escrito, dividido en 24 cantos (capítulos diríamos hoy), que puede ser clasificada como un poema épico (caracterizado por el desarrollo de hazañas imposibles para los hombres actuales, por parte de personajes o actores de generaciones desaparecidas)⁴⁷, y cuya autoría es atribuida a un tal Homero (así como también *La Iliada*). El planteamiento general es que la obra data de fines del siglo IX a.C. o principios del VIII a.C., y que originalmente (mucho antes de ser codificada) existía para ser narrada oralmente por un cantor o *aedo*. De hecho existen dos hipótesis respecto a la fecha correspondiente a la primera edición escrita de la obra. Por un lado se dice que alrededor del año 560 a.C., el tirano Pisístrato, gobernante de la polis de Atenas, ordenó la edición del relato oral en que se narraban las historias de Odiseo, mientras que otros descartan esta posibilidad, planteando que la primera versión editada data del año 1488⁴⁸. Asuntos como el anterior (aparición de la primera edición), así como la autoría de la obra (¿existió el tal Homero?, ¿en qué época?, ¿son *La Iliada* y *La Odisea* fruto del mismo autor?), constituyen lo que se conoce como “cuestión homérica”, es decir, la serie de problemáticas que encierra la obra en su conjunto⁴⁹. El historiador de la cultura Cecil Maurice Bowra construye su análisis de la obra homérica sin dudar de la existencia de Homero (más allá de no saber de su biografía), ni de que ambos textos son de su misma autoría. “*Cuando Homero -dice el historiador- compuso la Odisea, sin duda comprendió que no le era posible repetir los efectos trágicos de la Iliada*”⁵⁰. Para la construcción de este trabajo tomaremos la misma lógica de Bowra, a fin de cuentas una autoridad en la materia, evitando entrar en la problemática homérica.

El tema central de la obra es el viaje de regreso del héroe griego Odiseo, rey de la isla de Ítaca, quien se ha pasado los diez últimos años de su vida combatiendo y liderando a sus fuerzas en la Guerra de Troya, y luego otros diez vagando por tierras desconocidas

⁴⁷ BOWRA, Cecil Maurice. *Historia de la literatura griega y romana*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005. Pp. 15-16.

⁴⁸ VIDAL-NAQUET, Pierre. *Op. Cit.* P. 17.

⁴⁹ Al respecto ver: MANGUEL, Alberto. *Op. Cit.* Pp. 39-51. VIDAL-NAQUET, Pierre. *Op. Cit.* Pp. 101-107. FINLEY, Moses. *Op. Cit.* Pp. 19-26.

⁵⁰ BOWRA, Cecil Maurice. *Op. Cit.* P. 24.

mientras consigue volver a su casa, alineándose finalmente con lo dispuesto por el destino, gracias a la protección divina (en especial de Atenea) y a la comisión de una serie de ardidés que no son más que la proyección de su “*inteligencia superior*”⁵¹.

La estructura de *La Odisea* es tripartita. La primera parte es conocida como Telemaquia, se encuentra entre los cantos I y IV, y da cuenta del viaje que emprende Telémaco, el hijo de Odiseo y Penélope, en busca de su padre, recorriendo reinos de la órbita cultural griega arcaica, mientras recoge noticias de parte de algunos antiguos compañeros de armas de su padre, tales como Menelao y Néstor, constituyendo otra odisea dentro de *La Odisea*⁵². Al mismo tiempo, a lo largo de estos cantos, es posible apreciar el estado de dolor y angustia permanente en el cual se encuentra Penélope, mientras es acosada por un grupo de hombres de relativa alcurnia, quienes reciben el nombre de pretendientes o galanes, y buscan los favores de la acongojada mujer.

La segunda parte (cantos V a XII) se conoce como el retorno de Odiseo, y comienza con su llegada a las costas de la isla de Esqueria, a veces conocida como Feacia, ya que en ella habitan los feacios, pueblo gobernado por el rey Alcínoo. Esta parte de la obra constituye el eje conductor de la misma, ya que es acá cuando el héroe narra, en el seno de la corte del rey, sus aventuras desde la salida de Troya al finalizar la guerra, hasta la llegada a sus costas. En este sentido, Odiseo actúa como un verdadero cantor o aedo, en relación a su misma historia, siendo este el modo en que el lector conoce los detalles de su periplo de diez años. “*El protagonista narra efectivamente sus andanzas en primera persona a diferencia de los que sucede en el resto de la obra donde el enfoque narrativo es asumido desde la perspectiva impersonal del poeta con excepción de los discursos y apelaciones que pone en boca de los personajes respectivos*”⁵³.

⁵¹ *Ibíd.* P. 29

⁵² Así lo plantea Ítalo Calvino en su artículo titulado “Las Odiseas en la *Odisea*”. En su obra: *Por qué leer los clásicos*. Madrid, Siruela, 2002. P. 21. El viaje de Telémaco dentro de *La Odisea* constituye lo que se conoce como un rito de pubertad o paso de paso hacia la adultez, proceso que se ve coronado hacia el final de la obra de Homero, cuando el hijo combate junto a su padre y restablecen el orden cósmico. Ver al respecto ELIADE, Mircea. *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*. Paris, Gallimard, 2004. Pp. 23-27.

⁵³ GOMEZ ESPELOSIN, Javier. “Relatos de viajes en la *Odisea*”. En: *Estudios Clásicos* 106 (1994). P. 9.

La parte final de la obra se conoce como la venganza de Odiseo, se encuentra entre los cantos XIII y XXIV, y da cuenta del tan retrasado retorno del rey de Ítaca a su tierra, y del modo en que logra recuperar todo lo perdido, por medio de una serie de ardidés (propio de Odiseo) y del uso de la fuerza (cuando da muerte a los pretendientes). La obra concluye con el pacto de paz que suscriben todos los involucrados en la masacre final, Odiseo y sus cercanos, y los familiares de los muertos.

Desde que se constata el fin de la Guerra de Troya comienzan las aventuras de Odiseo (descontando aquellas vividas durante la misma guerra), quien busca arribar a su tierra, Ítaca, tras haber pasado diez años sumido en descarnadas batallas, esperándole la misma cantidad de tiempo vagando por los mares y por desconocidos, extraños y apasionantes lugares. En términos generales, el hecho de viajar no implica tan sólo un movimiento de la materia, sino que también representa una instancia espiritual e intelectual, habiendo casos en los cuales el desplazamiento físico no ocurre del todo⁵⁴.

El tema de la obra, el viaje mítico, comparte ambas características. Existe un desplazamiento físico y a la vez uno de orden intelectual-espiritual. En este último sentido el proceso de viaje físico, al enfrentar a Odiseo a constantes vicisitudes actúa como el gatillo necesario para que él realice una búsqueda de sí mismo, lográndose finalmente el tan anhelado encuentro, en la prudencia y la calma, lo que a fin de cuentas permite la postergada perfección del destino.

La llegada a Ítaca, coincidiría de esta manera con el arribo de ciertas condiciones espirituales e intelectuales, a las que ha accedido el héroe, las cuales son imperiosas para el correcto cumplimiento del hado. En tal sentido debe considerarse al viaje como una instancia de prueba, en especial del tesón y templanza del héroe, donde las barreras a enfrentar y superar, le permiten adquirir las condiciones exigidas, para al fin ver la luz en su

⁵⁴ Así por ejemplo, un Chamán no requiere desplazarse físicamente para realizar un viaje al inconsciente o conectarse con sus antepasados. La misma situación se evidencia al percibir que viajamos al evocar recuerdos y al establecer proyecciones espaciales y temporales, a partir de nuestra propia memoria y evocación, o al contemplar una fotografía, una pintura, una película o al leer un libro. El caso más emblemático del viajar prescindiendo de toda implicancia física, intelectual y voluntaria, puede encontrarse en el hecho de la muerte. Ver al respecto ELIADE, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México, Fondo de Cultura Económica, 2009. Pp. 21-44.

camino, haciendo finalmente posible el arribo, cumplido el proceso de interrogación y cuestionamiento.

Estos viajes rompen el concepto de lo placentero que hay en ellos, configurando más bien un constante estado de prueba, donde incluso los episodios que puedan a simple vista considerarse como agradables al alma, esconden los más duros engaños del destino⁵⁵.

Podría decirse que en la figura de Odiseo se ha visto el paradigma del viaje que representa la vida de cada ser humano, en cada una de las instancias de ésta, tanto en momentos alegres, esperanzados y victoriosos, como en los de duda, oscuridad, agotamiento y fracaso.

El viaje se enmarca en un campo geográfico determinado, dentro del Mediterráneo, combinando los lugares propiamente habitados por humanos -insertos en la Historia-, como los espacios míticos -habitados por personajes legendarios-. De esta forma, el autor escoge espacios significativos, dando cuenta del imaginario existente en la época en que escribe⁵⁶. Respecto a lo recientemente dicho, los poetas recogen las ideas del inconsciente colectivo, uniéndolas y desarrollándolas en una trama novedosa y coherente.

El entorno en el cual está inmersa la historia de la *Odisea* ha de responder a una intención, donde lo que prima es su relación con el desempeño del héroe, en razón de su destino y objetivos. Aquel mundo mítico en que vemos transcurrir diez años en la obra, nos habla de su autor, de su tiempo, de las inquietudes de una sociedad, de lo considerado verdadero, en tanto explicación de la realidad y sus fenómenos.

Un peregrinaje, una manera de pensar, reflejo de un momento, cuestión de no menor importancia a la hora de captar las intenciones, los significados del hecho de ser un errante, un buscador, una persona en ascuas, en espera del porvenir. Odiseo se nos presenta como un héroe maduro, con una percepción clara de la vida, de carácter definido, pero, de todas

⁵⁵ En este caso se hace alusión al encuentro con Calipso.

⁵⁶ FINLEY, Moses. *Op. Cit.* Pp. 27-54. También, al final de la misma obra en su "Apéndice. Breve nota sobre Homero y las tablillas micénicas". Pp. 158-161.

maneras, para el cumplimiento de su destino, el retornar a su tierra, tales características se hacen insuficientes, presentándose la instancia del viaje como un momento ideal para desarrollar los valores de los que adolece.

Ciertamente, no permanece inmutable el carácter del héroe, que pasa diez años en los mares y tierras del Mediterráneo. Es así como puede percibirse al final de su periplo, a un Odiseo más reflexivo, donde su temperamento impulsivo ha cedido frente a la prudencia y obediencia, tras sufrir las más duras pruebas que un mortal pudiera soportar. Éstas no siempre tuvieron un tono doloroso, ni necesariamente negativo, bastando recordar la tentación de Calípo, la que le ofrece los más deliciosos dones que cualquier persona desearía, como la juventud y la vida eterna, manteniéndose siempre anhelante de su tierra y de todo lo que ésta significaba para él, aún en sus carencias e imperfecciones.

El viaje de Odiseo que es lo mismo que decir la *Odisea* (como relato y como término desde la Antigüedad hasta el presente), se enmarca dentro de lo que se conoce como el *viaje mítico*, es decir forma parte de la órbita cultural mitológica, la cual acompaña al ser humano desde sus inicios (al momento de hacerse las primeras preguntas de la vida cotidiana o de la existencia profunda, y que tiene como consecuencia la organización de relatos explicativos de las mismas), y que a su vez, evoluciona en formas diversas a lo largo del tiempo, proyectándose mediante permanencias (afán cuestionador del hombre) y cambios (imposición generalizada del pensamiento lógico-científico) en el seno de la vida personal y social actual.

Definir el mito constituye un asunto complejo, debido a la significación que el mismo ha tenido a lo largo de la historia. Su sola presencia sempiterna (más allá de las evidencias y relatos que perviven como efecto de la escritura, fenómeno tardío en relación a la aparición del hombre), es la característica que le infunde esa complejidad: el estar siempre presente en las diversas culturas y sociedades a lo largo de la historia, y por ende el ser creados, entendidos, transmitidos y consumidos (de modo cotidiano o extraordinario) de formas muy diversas de acuerdo al tiempo (margen epocal) y espacio (margen geográfico) correspondiente a cada cultura. A fin de cuentas y como plantea el antropólogo Melvin

Herskovits, no existe solo la cultura (“*universalidad de la cultura*”) sino las culturas⁵⁷, y es cada una de estas en su particularidad la que, en este caso, produce y vive el mito. En este sentido, Geoffrey Kirk planea que un aspecto central en la definición del mito es comprender la manera en que este se comporta o funciona en un contexto determinado, ya que es “*un axioma que los mitos no tienen una única forma, que no actúan según una simple serie de reglas, ni de una época a otra ni entre diferentes culturas*”⁵⁸.

Para efectos prácticos, comenzaremos por tomar lo que la Real Academia Española dice que es el mito: “*Narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico. Con frecuencia interpreta el origen del mundo o grandes acontecimientos de la humanidad*”⁵⁹. En tal sentido, la autoridad lingüística comienza por definir al mito desde su etimología: mito significa literalmente narración o relato, por lo tanto es en sí mismo una cosa que se dice respecto de algo⁶⁰. Ese algo corresponde a las inquietudes propias del ser humano, como fruto del acto mental que lo lleva a preguntarse por todo aquello que lo rodea e incide en su vida cotidiana, desde el por qué los elementos de la naturaleza nacen, crecen y mueren, al por qué de la vida, origen del mundo, las instituciones (sociales, políticas, económicas), o los valores (éticos y estéticos). Una definición simplemente funcional del mito dice que este constituye “*la forma de comprender de las culturas arcaicas, y con ello queremos significar que no representa sólo una manera de pensar, sino también de percibir, de sentir, de creer y de expresar*”⁶¹. Compartimos casi la totalidad de la definición anterior, pero nos distanciamos en el punto en que se refiere a las “*culturas arcaicas*” como exclusivamente productoras de los mismos, toda vez que las sociedades conocedoras del pensamiento lógico, podríamos decir a partir del siglo V a.C. con los físicos (presocráticos) y luego con la aparición de la filosofía (Sócrates, Platón y Aristóteles), y hasta el día de hoy en el seno de la cultura de la globalización, las comunicaciones instantáneas y las pos-

⁵⁷ HERSKOVITS, Melville. *El hombre y sus obras. La ciencia de la antropología cultural*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004. P. 31.

⁵⁸ KIRK, Geoffrey. *El mito. Su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*. Barcelona, Ed. Paidós, 2006. P. 18.

⁵⁹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española* (Vigésima segunda edición). Versión digital en <http://lema.rae.es/drae/?val=mito> (visitada el 15 de diciembre de 2014).

⁶⁰ KIRK, Geoffrey. *Op. Cit.* P. 24.

⁶¹ GIQUEAUX, Eduardo Julio. *Hacia una definición esencial del mito*. Buenos Aires, Juarez Editor, 1971. P. 234.

posmodernidad, han seguido cohabitando (en diferentes niveles) con formas de pensar míticas, muchas de cuyas manifestaciones residen en las religiones.

De modo adjetivo, la Academia de la Lengua plantea que el mito ocurre en un tiempo a-histórico, es decir “*fuera del tiempo*”, lo que tiene sentido si se considera que el relato mítico ofrece un tipo de respuestas y explicaciones (materializadas a través del relato que se crea en consecuencia), de tipo no empírico (no comprobables), que tienden a recurrir a potencias y personajes (no siempre dioses) capaces de conseguir, como fruto de sus actos, consecuencias poco posibles para un común. En ese sentido, no es posible situar las escenas que componen al mito, dentro del recuadro histórico, sino que se les asigna un estatuto fuera del mismo rango (o dentro de otro que le es propio: el tiempo mítico). En consecuencia, el propio mito en cuanto relato (“*forma particular del lenguaje*”⁶²) genera en sí mismo un tiempo (el del mito). Sin perjuicio de lo anterior, esto no significa que el contenido del mito deba ser considerado una mentira o falacia, sino al contrario, implica una verdad de carácter particular para quien lo consume y vive. A este respecto es esclarecedor el planteamiento de Ernst Cassirer quien en su *Filosofía de las formas simbólicas*, releva al mito como una forma de verdad extra científica y una “*forma de pensamiento*”⁶³. Con el fin de fijar un cierto orden, nos permitimos adherir a lo planteado por el estudioso Antonio Ruiz de Elvira, quien plantea como elementos propios del mito, la imposibilidad de obtener comprobación acerca de los relatos que le dan forma (incertidumbre), el afán de manifestar e instalar una verdad (respuesta a algo) en el seno de la comunidad, y el nutrirse de la tradición propia, así como el mantener e instalar un modo de ver el mundo⁶⁴.

La búsqueda de respuestas ha llevado desde los albores de la historia a que la humanidad cree relatos explicativos de todo aquello que la inquieta. De esta forma la serie de narraciones específicas puede ser clasificada (por razones didácticas) en mitos de tipo cosmogónicos (alusivos al origen del cosmos-mundo), teogónicos (origen de los dioses y

⁶² BAUZÁ, Hugo Francisco. *Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005. P. 31,

⁶³ CASSIRER, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003. Pp. 49-101.

⁶⁴ RUIZ DE ELVIRA, Antonio. *Mitología Clásica*. Madrid, Gredos, 1982. P. 8.

otra clase de potencias divinas de menor rango), antropogénicos (origen del hombre), etiológicos (origen de los seres, cosas, e instituciones), éticos (origen del bien y el mal), fundacionales (origen de lugares), y escatológicos (proyección del fin del tiempo y del hombre). En la misma lógica, la necesidad por hacerse de bienes, tierras de cultivo, mercados, rutas de comercio, el afán por entender al otro (personas y comunidades), el temor a lo desconocido y sencillamente el ánimo por descubrir territorios diversos más allá de los límites habituales, llevó a que históricamente el ser humano se transformara en un viajero. Hace unos ochocientos o novecientos mil años el *homo erectus* (especie prehomínida antecesora del *homo sapiens sapiens*) migró del continente originario, África, hacia lo que conocemos como Europa y Asia, motivado por todos los factores antes mencionados, representando el llamado “*primer éxodo*” de la historia⁶⁵. A partir de ese momento, el hombre (en este caso no importa la especie) se transforma en un *homo viator*⁶⁶. Dicha realidad queda plasmada y es explicada por ellos mismos a través de narraciones, primeramente orales y luego escritas, las que dan origen a un tipo específico de mito, el *viaje mítico*, relato compuesto por una serie de aspectos propios de otros mitos anteriores pero que el mismo crea una entidad que tempranamente comienza a gozar de estatuto propio.

Entre las primeras narraciones de viajes conocidas cabe destacar la epopeya de *Gilgamesh* (s. XIII a.C.) en la órbita mesopotámica, la *Odisea* (s. IX u VIII a.C.) en el mundo griego, el *Ramayana* (s. V o IV a.C.) en el contexto indio, y la *Eneida* (s. I a.C.) en el romano⁶⁷. Cada una de estas historias de viaje da cuenta de la aventura de héroes que le dan su nombre a la misma (Gilgamesh, Odiseo, Rama y Eneas), los cuales se ven inmersos

⁶⁵ REICHHOLF, Josef. *La aparición del hombre*. Barcelona, Crítica 2001. Pp. 168-171.

⁶⁶ La literatura contemporánea ha sido generosa a la hora de tratar el tema del viaje en la cultura actual en cuanto experiencia primordial del ser humano. Al respecto nos permitimos mencionar las reflexiones propuestas por el novelista y ensayista triestino Claudio Magris en su obra titulada *El infinito viajar*, donde destaca el concepto del “*viaje en el tiempo y contra el tiempo*” (p. 19) y del “*viaje-escritura*” en tanto práctica humana que desarrolla una verdadera “*arqueología del paisaje*” (pp. 19-20). Ver: MAGRIS, Claudio. *El infinito viajar*. Barcelona, Anagrama, 2005. A la vez, y en relación a lo anterior, es pertinente mencionar la obra *Viajes con Heródoto*, del periodista y ensayista polaco Ryszard Kapuściński, en la cual se propone un viaje en el tiempo y en el espacio, desde la experiencia del autor, a través de una propuesta etnográfica, antropológica, periodística y personalísima. Ver KAPUŚCIŃSKI, Ryszard. *Viajes con Heródoto* Barcelona, Anagrama, 2004.

⁶⁷ Respecto de estas obras recomendamos las siguientes versiones en castellano: *Gilgamesh. O la angustia por la muerte. Poema babilonio*. Barcelona, Kairós, 2006. VALMIKI. *Ramayana*. Girona, Ediciones Atalanta, 2010. VIRGILIO. *Eneida*. Barcelona, RBA, Gredos, 2008.

en una travesía (deseada o no), aunque siempre necesaria para una continuación, diríamos apropiada (ajustada a un canon y rasero ético que les es propio, en cuanto miembros de una clase o estirpe), de sus vidas y las de su comunidad (nacional, de clase y familiar).

El teórico de las religiones Joseph Campbell ha concebido una interpretación aglutinadora y genérica del viaje mítico, al cual divide en tres grandes fases: separación o partida; iniciación; y retorno o arribo a destino⁶⁸. La primera comienza con un llamado a aventurarse por tierras extrañas, sentimiento que de acuerdo a Campbell es seguido por una negativa. Al comenzar el viaje se recibe la ayuda sobrenatural, la cual permite traspasar un primer umbral (de lo conocido hacia lo desconocido), instancia en la que el viajero parece desaparecer (o morir) por un momento.

La segunda fase del viaje corresponde a la de iniciación en los misterios de la vida y la muerte, donde se presenta la "*fase favorita de la aventura mítica*"⁶⁹, el enfrentamiento a las pruebas, la que es seguida por el encuentro con la diosa, la tentación de lo femenino, la reconciliación con el padre, la apoteosis y la obtención de la gracia final, la cual faculta para emprender el retorno. Cabe destacar en esta fase del viaje el paso por el inframundo o reino de los muertos, el cual establece un elemento constante en los viajes míticos. En este, el héroe se hunde en lo desconocido, lo cual le reporta un encuentro consigo mismo, vivificando toda su misión, principalmente en momentos de flaqueza y congoja, además de permitirle adquirir una visión absoluta del tiempo (pasado, presente y futuro) y el espacio (sin límites de horizonte).

La fase final del viaje, el retorno, comienza por la negación al regreso que experimenta el héroe vencedor, el cual mediante un escape mágico-maravilloso logra recuperar el concepto del mundo exterior (el propio), lo cual le permite cruzar nuevamente el umbral de regreso a su tierra. Como consecuencia, a partir de tal momento posee dos mundos y un especial sentido de libertad que casi nadie puede comparar, gracias al haber superado los desafíos que el mismo viaje le impuso.

⁶⁸ CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México, Fondo de Cultura Económica, 2009. Pp. 53-229.

⁶⁹ *Ibíd.* P. 94.

Puede resumirse que, de acuerdo a los planteamientos de Campbell, el viajero comienza su recorrido en el propio mundo, al que conoce y estima, para dar paso a uno que le es ajeno (alterno), lleno de situaciones sobrenaturales o prodigiosas, que se le presentan como pruebas a superar. De lo anterior es que se obtiene una victoria que se transforma en esencial para el cumplimiento de la misión u objetivo, que a fin de cuentas le entrega una fuerza que lo destaca del resto de su comunidad (una vez regresado al origen). Esta orientación psicoanalítica del viaje *“nos muestra también que las diversas aventuras que [el héroe] emprende –torneos singulares, hazañas diversas, descensos iniciáticos, ascensos revelatorios, salir airoso de numerosas dificultades- se explican de igual modo a través de la filosofía adleriana de la voluntad según la cual la esencia de la vida se funda en una permanente e infinita superación de obstáculos, sólo interrumpida por la muerte”*⁷⁰.

La experiencia del viaje, constituye la etapa en la cual quienes participan de él, se cuestionan acerca de las grandes problemáticas de la humanidad y de contexto social, a través de su propia persona y experiencia. Así encontramos la idea del ¿quién soy?, ¿hacia dónde debo perfilarme?, ¿cuáles son mis objetivos?, ¿por qué yo?, y tantas otras. En general, los cuestionamientos enfilan hacia el significado del presente y la realidad del devenir. En buena medida, el viaje de Odiseo comparte todo esto (a nivel de preguntas personales), además de varios de los aspectos a los que hace referencia Campbell, aunque no necesariamente se enmarca en la misma lógica, ya que el viaje mismo es un retorno, uno cuyo inicio o partida ha comenzado diez años antes, al partir de Ítaca con dirección a Troya. Por lo mismo, si consideramos que el acto de volver a Ítaca da inicio a su viaje mítico (lo cual es cierto), no existe el llamado a adentrarse en lo desconocido como valor en sí mismo, ni tampoco encontraremos en él un sentimiento de negación, sino todo lo contrario (desea volver a casa). Hay que decir que su viaje de regreso comienza acompañado (con toda la hueste que ha sobrevivido a la batalla) y que termina en soledad (por requerimientos de la trama). Hacia el final de su viaje, antes del retorno, Odiseo no experimenta la sensación de negación del retorno, sino que lo anhela con toda su alma, difiriendo esto de la

⁷⁰ BAUZÁ, Hugo Francisco. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006. P. 153.

categorización mencionada. Sin perjuicio de ello, buena parte de los elementos citados se encuentran en *La Odisea*, sin pretender una absurda precisión matemática claro está.

El tiempo de Homero no es solo el de la épica -en el plano intelectual- sino también el de un movimiento de pueblos y viajeros a través del Mediterráneo. En el siglo VIII a.C. surge la polis (unidad organizada dentro de una sola ciudad) y con ella la necesidad por buscar rutas comerciales, mercados donde intercambiar lo producido, y espacios donde desarrollar los más diversos aspectos de la vida con un cierto tipo de libertad⁷¹. El historiador inglés Robin Lane Fox, estudia el fenómeno de los viajes y viajeros de la época, “*a griegos concretos de una zona concreta de la Grecia del mundo real*”⁷², motivado por comprender aquello que nos es conocido a través de la tradición literaria (incluyendo el viaje de los héroes aqueos a Troya, a Jasón y los Argonautas y a Heracles y sus doce pruebas). De este modo, y en base a la evidencia arqueológica (especialmente cerámica) va construyendo un relato analítico alusivo al fenómeno en cuestión, demostrando que ya cerca del año 900 a.C. los fenicios comerciaban de modo cotidiano con los cretenses, que por la misma época los eubeos (de la región de Eubea, al sureste de la Hélade) comerciaban con pueblos del Levante (gracias a la evidencia encontrada en sus tumbas) y algo más tarde con los del sur de España (por el hallazgo de platos de diseño euboico), además de estar presentes en Chipre, en el sur de Cilicia, e Ischia. En tal sentido, Homero debió estar al tanto de los acontecimientos de su época, lo cual le brindó (además del motivo mítico en cuanto forma de pensamiento) elementos para la composición de su relato. En palabras de Lane Fox: “*Homero es con frecuencia muy preciso por lo que respecta a los lugares y puntos de un paisaje real que sería conocido, por consiguiente, por él o por otros autores anteriores de la tradición de poesía en hexámetros en la que se formó*”⁷³. Perspectiva similar tiene Bowra para quien estos “*poemas son el eco de acontecimientos que agitaron al mundo, y lo mismo que otras epopeyas heroicas, fueron compuestas como un segundo acto que siguió a la guerra y la conquista*”⁷⁴.

⁷¹ FORREST, George. “Grecia: Historia del período arcaico”. En: BOARDMAN, John; et. al. *Historia Oxford del Mundo Clásico*. 1 Grecia. Madrid, Oxford University Press, 1988. Pp. 31-38.

⁷² LANE FOX, Robin. *Héroes viajeros. Los griegos y sus mitos*. Barcelona, Crítica, 2009. P. 64.

⁷³ *Ibíd.* P. 73.

⁷⁴ BOWRA, Cecil Maurice. *Op. Cit.* P. 16.

III. Revisión del viaje de Odiseo desde dos formas de expresión artística: el relato homérico (s. VIII a.C.) y el relato pictórico (s. XVI-XX). La formación de una memoria desde la pintura.

El viaje de Odiseo de regreso a Ítaca no solo ha sido narrado por Homero en su versión del siglo VIII a.C. sino que posee versiones contenidas (e imaginadas) en los más diversos soportes materiales que dan forma a las disciplinas artísticas. En este sentido, se cuentan múltiples versiones que siguen la trama tal y como nos la da el texto original, así como otras que cumplen con destacar solo algunos aspectos (ocultando otros), proyectar y desarrollar la historia de personajes particulares, mostrar eventos de desarrollo paralelo, o bien plantear tangentes a la historia canónica⁷⁵.

La pintura, el arte que crea imágenes a través de la forma y el color, ha sido pródiga en este sentido. Entre los siglos XV y XX pueden contarse una gran cantidad de creadores que por medio del uso de su libertad y visión del mundo, e influidos por la lógica y sensibilidad de su propio tiempo, crean un universo visual que se agrega al previamente existente en torno al tema de Odiseo. En este caso específico, se presentan 48 imágenes representativas de lo mismo, las cuales tienen la virtud de dar cuenta de la evolución de las tendencias en la pintura, así como de la permanencia de la obra homérica en el seno del ambiente cultural occidental, a lo largo de un período de mediana duración (de quinientos años), que recibe el nombre de modernidad⁷⁶, y que podemos describir como una estructura

⁷⁵ Durante la Antigüedad arcaica y clásica, la historia de Odiseo constituyó uno de los pilares narrativos de su cultura. Así Esquilo en su obra *Agamenón* y Eurípides en *El ciclope*, ambos tragediógrafos del siglo V a.C., desarrollaron aspectos de la trama de acuerdo a su propio ingenio. Ver ESQUILO. "Agamenón". En: *Tragedias*. Madrid, Gredos, 2008. Pp. 371-440. También: EURÍPIDES. "El ciclope". En: *Tragedias I*. Madrid, Gredos, 2003. Pp. 109-140.

Más tarde, durante el siglo I a.C. conoceremos aspectos de la historia de Odiseo a través de la epopeya fundacional de Roma, *La Eneida* de Virgilio, en especial acerca de pasajes relativos a su participación en la Guerra de Troya, así como del viaje de regreso a Ítaca, el cual coincide en tiempo con el de Eneas y los troyanos que fundarán Roma. Ver VIRGILIO. *Eneida*. Barcelona, RBA, Gredos, 2008.

⁷⁶ A pesar de no compartir sus presupuestos axiológicos, cabe dar cuenta de la clasificación que el filósofo norteamericano Marshall Berman realiza acerca de la modernidad, al dividirla en tres fases: desde comienzos del siglo XVI a fines del XVIII, una etapa inicial donde la población tiene poca o nula conciencia de la realidad que experimentan; una segunda comienza con las revoluciones de 1790, y está marcada por insurrecciones y cambios radicales en la vida política, social y personal; finalmente, la tercera etapa consiste en la expansión de la modernización en casi todo el mundo, desarrollando una cultura que se manifiesta en el arte y en el pensamiento. BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México, Siglo XXI, 2011. Pp. 2-3.

histórica caracterizada por la imposición del pensamiento racional-cartesiano (más allá de las múltiples manifestaciones ideológicas y artísticas que se fundan, durante este mismo período, en la negación del mismo, tales como una parte del Romanticismo o el posmodernismo)⁷⁷, la ruptura de la unidad religiosa occidental (a partir del mal llamado movimiento de la Reforma)⁷⁸, y la interconexión del mundo (gracias a los avances de la tecnología aplicada a los medios de transporte trasatlántico, el gobierno de las vías de navegación y el mejoramiento de los medios de comunicación)⁷⁹.

En ambos soportes materiales y técnicos (texto escrito y pintura), se produce una obvia y buscada analogía (comparación entre cosas distintas) en términos temáticos: todos se refieren a algún punto del viaje de Odiseo; y a igualarse en intención final: tanto Homero con su relato escrito, como el pintor con su relato pictórico tienden a crear algo verdadero (y bello al mismo tiempo), una narración tendiente a ser creída y valorada en cuanto verdad artística por parte del lector y el observador, independiente de la época en que este se sitúe. Lo anterior hace que se produzca un fenómeno de larga duración en torno a la generación de un relato y una memoria alusiva a Odiseo y su viaje.

Ya sea que Homero cree de la nada (por obra de su propia imaginación), o en base a historias folclóricas presentes en su contexto histórico (lo más probable), tiende a ordenar y narrar una serie de historias mitológicas para ser consumidas, tanto desde una forma oral como a través de la lectura (posteriormente), por parte de la comunidad a la que se dirige en el siglo VIII a.C.⁸⁰ El impacto de la obra no se centra solo en la órbita de la diversión, sino que es mucho mayor, ya que, de acuerdo a lo que sabemos hoy en día, su obra se erige como un referente pedagógico por excelencia en el contexto de su época (y mucho más allá

⁷⁷ VILLORO, Juan. *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*. México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

⁷⁸ RETAMAL FAVEREAU, Julio. *Y después de Occidente ¿qué?* Santiago, Andrés Bello, 2008. Pp. 129-141; 200-225; 269-277.

⁷⁹ PAGDEN, Anthony. *Pueblos e imperios*. Mondadori, Barcelona, 2002. Pp. 108-128. SUBRAHMANYAM, Sanjay. *Comment être un étranger. Goa, Ispahan, Venise. XVI^e - XVIII^e siècle*. Paris, Alma Édition, 2013. También SUBRAHMANYAM, Sanjay. *Vasco de Gama. Légende et tribulations du vice-roi des Indes*. Paris, Alma Édition, 2012.

⁸⁰ De acuerdo a los filósofos alemanes Theodor Adorno y Max Horkheimer, la labor organizativa del trabajo homérico, hace que se disocie el mito de la epopeya. ADORNO, Theodor; y Max Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid. Akal, 2007. P. 57.

si consideramos la educación romana). En tal sentido, la verdad (mito como forma de conocimiento mediante la narración de historias concretas) del texto homérico lo sitúa como el gran educador de Grecia y de la Antigüedad, tal y como nos lo recuerda el historiador alemán Werner Jaeger, quien a su vez cita la *República* de Platón⁸¹, en el sentido de que gracias a la acción de la poesía puede conseguirse el posicionarse de una sola vez el ejemplo ético junto al ideal estético, de un modo recíproco. De acuerdo a Jaeger: *“los valores más altos adquieren generalmente, mediante su expresión artística, el significado permanente y la fuerza emocional capaz de mover a los hombres. El arte tiene un poder ilimitado de conversión espiritual. Es lo que los griegos denominaron psicagogia”*⁸². La fuerza de la poesía radicaría en que es más profunda que la vida real, y más vital que el conocimiento filosófico⁸³. Cabe agregar que la verdad homérica (y del mito) a la que hacemos referencia, no implica que esta fuera tomada al pie de la letra y que no existiera la posibilidad de distinguir ciertos elementos agregados a la narrativa tendientes a brindarle a la historia un componente misterioso y ambiental. En tal sentido, es interesante tener en cuenta el estudio del historiador Paul Veyne referido a cuánto y cómo creían los griegos de la Antigüedad en sus propios mitos. En sus palabras: *“El mito es verídico, pero en sentido figurado; no consiste en una verdad histórica mezclada de mentiras: consiste en una alta enseñanza filosófica completamente verdadera a condición de que en lugar de tomarla al pie de la letra se vea en este una alegoría”*⁸⁴. En tal sentido, el mito constituye una revelación del sentido profundo de la realidad humana, que mediante la narración brinda forma a todo aspecto simbólico (esencialista) del mundo, creando en consecuencia, un orden simbólico de carácter fundamental y paradigmático. *“El mito es un relato, una narración –dice Carlos García Gual- [...] que, frente a los símbolos [...] se caracteriza por presentar una <<historia>>”*⁸⁵. De acuerdo al historiador rumano Mircea Eliade: *“[...] la función maestra del mito consiste en revelar los modelos ejemplares de*

⁸¹ JAEGER, Werner. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000. P. 48.

⁸² *Ibíd.* P. 49.

⁸³ *Ibíd.* Pp. 49-50.

⁸⁴ VEYNE, Paul. *Les grecs ont-ils cru à leurs mythes?* Paris, Éditions de Seuil, 1992. P. 72. La traducción del texto en el original francés es propia. Una opinión diversa a la citada, tiene Fernando Wulff, quien plantea que se *“cree o sabe que otros creen que el mundo de la mitología se sitúa en un momento específico del pasado, en el que ocurrieron efectivamente esos hechos”*, en su obra *La fortaleza asediada. Diosas, héroes y mujeres poderosas en el mito griego*. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1997. P. 34.

⁸⁵ GARCÍA GUAL, Carlos. *Introducción a la mitología griega*. Madrid, Alianza Editorial, 2013. P. 23.

todo rito y actividad humana significativa: así como la alimentación y el matrimonio, el trabajo, la educación, el arte y la sabiduría”⁸⁶.

Una variante de la verdad homérica es aquella de la verdad del relato interno de Odiseo (la verdad de Odiseo) por quien conocemos de primera mano sus aventuras. Mediante un despliegue de la técnica oral, al igual que un aedo, el rey de Ítaca da a conocer la historia de su viaje en la corte del rey Alcínoo. En todo momento, y a pesar de la serie de elementos extraordinarios y mágicos contenidos en la misma, Odiseo debe hacer que esta se perciba real, toda vez que busca dos objetivos: en lo inmediato requiere ayuda para volver a su tierra, y a largo plazo, su recuerdo debe trascender en la memoria colectiva. En el caso de la verdad de Odiseo, nos situamos en un plano diverso, pero complementario al de Homero. Hay un nivel de verdad interna en el relato (Odiseo debe conseguir que le crean en su propio mundo, hay “*una historia que debe pasar por verdadera a los ojos de un incrédulo auditorio*”⁸⁷), y uno de verdad extrínseca (el relato de Homero debe ser creído en el medio social de la época). A pesar de lo anterior, el historiador de la filosofía Michel Onfray nos recuerda que la perspectiva que la historia ha tenido de Odiseo y su verdad tiene poderosos detractores, uno de ellos es Platón, quien en su diálogo *Hippias Menor* da a entender que el itacense no es más que un simple embustero⁸⁸. Esta perspectiva también es compartida por el poeta florentino Dante Alighieri, quien en su obra maestra, la *Divina Comedia* (1304-1321), sitúa a Odiseo en el octavo círculo del infierno, aquel en el cual residen y sufren los condenados por fraude y perfidia⁸⁹, apreciación que siglos más tarde es compartida por el intelectual italiano Ítalo Calvino, quien deja abierta la posibilidad de que Odiseo sea efectivamente un falsario, expresándolo de la siguiente forma: “*Si Ulises [Odiseo] es un simulador, todo el relato que hace al rey de los feacios podría ser falso*”⁹⁰.

⁸⁶ ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris, Gallimard, 2007. P. 19. La traducción del francés original al castellano es nuestra.

⁸⁷ GÓMEZ ESPELOSIN, Javier. *Op. Cit.* P. 12.

⁸⁸ ONFRAY, Michel. *Las sabidurías de la antigüedad. Contrahistoria de la filosofía, I*. Barcelona, Anagrama, 2013. P. 122. En la obra platónica, el sofista Hippias dialoga con Sócrates, respecto a cuál de los personajes homéricos es mejor, ¿Aquiles u Odiseo? Hippias plantea que este último “*no dice la verdad, lo hace voluntariamente y con intención*” [370e], mientras que Sócrates plantea que es más bien un ingenuo y que peca de falta de atención. PLATÓN. “Hippias Menor”. En: *Diálogos I*. Madrid, Gredos, 2003. Pp. 386-387.

⁸⁹ ALIGHIERI, Dante. *Divina Comedia*. Madrid, Cátedra, 2011. Canto XXVI, versos 55-142. Pp. 232-236.

⁹⁰ CALVINO, Ítalo. *Op. Cit.* P. 26.

Otro nivel de concreción de una verdad es la de los pintores, en este caso, que buscan dar vida mediante el uso de formas y colores, a pasajes específicos de la obra de Homero. Descartando la posibilidad de que hayan trabajado bajo compulsión e imposición de la fuerza (algo muy posible en la historia del arte), la labor artística consiste en el ejercicio de la libertad y la creatividad en orden a la generación de un producto (imagen pictórica en este caso), capaz de contener y mostrar su propia verdad, es decir aquella contenida sustancialmente en sí misma en cuanto obra de arte. Lo anterior no tiene nada que ver con la posible anulación de la particularidad de la obra por parte de la acción del artista, ni mucho menos con su posible anulación sobre la misma. Más bien, la generación de una verdad artística (la imagen como idea y como soporte material, ambas), se ve propiciada por el trabajo y el trazo de creatividad contenida en la obra como efecto del trabajo del artista.

La generación de verdades (obras de arte) por parte del pintor, en este caso alusivas al tema de la *Odisea* de Homero, en un marco temporal de quinientos años (s. XVI al XX), genera un efecto de extensión del relato mismo (pasajes específicos, acción de los personajes), así como de pervivencia de la cultura clásica en general (Grecia en cuanto idea, Homero el educador de la Antigüedad, los mitos y sus personajes, ritos varios, contexto geográfico o geohistórico, etc.). Dicha situación (la extensión) no implica que el artista de la modernidad restrinja su quehacer a la mera reproducción de imágenes miméticas salidas del texto original⁹¹, sino que a través de las técnicas e influjos propios de su tiempo y contexto cultural, exprese pasajes, hechos, situaciones e ideas contenidas en la obra, de relevancia antropológica (valores y formas de comportamiento genérico, como el amor de la madre para con el hijo, el rol del líder tribal, etc.) o contextual (propio de su época, como el rol de la navegación trasatlántica en el siglo XVII o la pérdida de las certezas en el siglo XX). El artista plástico que es capaz de leer la obra de Homero, pero más aún, una realidad metaliteraria contenida en ella, crea mediante su obra plástica un nuevo texto a tener en

⁹¹ No toda representación es mimesis de la realidad, en este caso la realidad es la obra homérica. Por supuesto sin afán de polemizar (no sería prudente) con AUERBACH, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

cuenta, el cual genera significaciones derivadas de su formato (pintura) alternativo-complementario en el plano de las prácticas de consumo cultural⁹².

La imagen pictórica constituye una de las más antiguas formas de construir un relato, descontando a la palabra hablada y el gesto⁹³. Existen evidencias pictóricas que tienen una datación de cerca de cuarenta mil años (pinturas rupestres de la isla de Sulawesi en la actual Indonesia, y diseños en la caverna de El Castillo en el actual País Vasco⁹⁴), por lo cual la historia y el modo expresivo (y creativo) del que nos hacemos cargo nos acompaña desde, podríamos decir, el inicio. En este sentido, la imagen pictórica contenida en este verdadero arte de las cavernas, constituye una forma narrativa por excelencia, de carácter primordial, o lo que es lo mismo que decir, una manera de expresar sensaciones y de conformar actos comunicativos a través de la composición de unos textos que datan de “antes de las letras”⁹⁵, presente desde tiempos anteriores a la escritura (la que podríamos decir tiene cerca de cinco mil años de antigüedad y habría surgido en la ciudad de Uruk, Mesopotamia⁹⁶), pero que subsiste tras la invención y propagación de esta, sin perjuicio de indicar que ambas están íntimamente vinculadas en el sentido de que buena parte de los signos utilizados por la escritura fueron inicialmente formas pictóricas de lo concreto y luego de abstracciones (como ideas, valores, relaciones, etc.).

Existe un poderoso vínculo entre la imagen pictórica y la formación de una memoria, la que por cierto tiene la característica de ser visual (o formada por imágenes). Si por un lado recordamos en forma de imágenes creadas o recreadas desde un modelo (o idea) original por el sujeto que recuerda (“*la representación del pasado parece ser la de una imagen*”⁹⁷), la pintura en particular, dada su naturaleza, propende nítidamente a la

⁹² CHARTIER, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, Gedisa, 2005. P. 52.

⁹³ SWADESH, Mauricio. *El lenguaje y la vida humana*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004. Pp. 9-41.

⁹⁴ VERGANO, Dan. “Cave Paintings in Indonesia Redraw Picture of Earliest Art”. En: NATIONAL GEOGRAPHIC SOCIETY. <http://news.nationalgeographic.com/news/2014/10/141008-cave-art-sulawesi-hand-science/> (visitada el 30 de diciembre de 2014).

⁹⁵ CALVET, Louis-Jean. *Historia de la escritura. De Mesopotamia hasta nuestros días*. Paidós, Barcelona, 2001. Pp. 29-42.

⁹⁶ *Ibid.* Pp. 43-45.

⁹⁷ RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008. P. 21.

creación de una memoria visual, esta vez gestionada directamente por la acción del artista y su visión (propuesta) de una realidad (verdad), así como por el acto de observación, asimilación y posterior recuerdo que el observador realiza de la obra de arte, la cual consiste en esta mencionada imagen recreada en su mente. Así como el papel del aedo griego consiste en transmitir la memoria del colectivo⁹⁸, el papel del artista pictórico moderno (s. XVI-XX) tiende, entre otras, a la misma función, pero en el contexto de una sociedad con escritura difundida a través de la imprenta y, hoy en día, por medio de la tecnología informática (lo que el filósofo Edmund Husserl llama *Bild*, o las presentificaciones que indirectamente describen algo, tales como las retratos, pinturas, fotos, estatuas, etc.⁹⁹). El arte cumple, a través de la historia, con una poderosa labor formativa de recuerdos, y por ende de generación de una matriz cultural relativamente común (al menos desde la perspectiva del arte occidental). De acuerdo a la intelectual Jacqueline De Romilly: “*Para la conciencia colectiva, lo que cuenta no son los hechos recientes y experimentados en forma directa; los conocimientos se comunican más fácilmente a través de textos o de obras de arte, pues su presencia cobra en ellos mayor relieve*”¹⁰⁰. Desde esta lógica adquiere mucho sentido el planteamiento de Sócrates, quien nos dice que el pintor graba (desde su trabajo) las imágenes en el alma de quien las observa¹⁰¹.

A través del trabajo pictórico se hace posible lo que Platón en el *Teeteto* y Aristóteles en *De la memoria y la reminiscencia* llaman la presencia de la ausencia, tal y como nos lo recuerda Ricoeur¹⁰². El hecho de que la imagen pictórica constituya la manifestación de la imaginación del artista, en un doble sentido (imaginación como imagen previa y como acto creativo imaginado y estético), la sola labor generatriz crea al instante una memoria (que contiene un rastro o huella en sí mismo), inicialmente conocida solo por el pintor, para luego ser, eventualmente, compartida con el todo aquel que mediante el acto

⁹⁸ VERNANT, Jean Pierre. “Historia de la memoria y memoria histórica”. En: ACADEMIA UNIVERSAL DE LAS CULTURAS. *¿Por qué recordar?* Buenos Aires, Gránica, 2007. P. 21.

⁹⁹ Citado por RICOEUR, Paul. *Op. Cit.* P. 69.

¹⁰⁰ DE ROMILLY, Jacqueline. “La historia entre la memoria individual y la memoria colectiva”. En: ACADEMIA UNIVERSAL DE LAS CULTURAS. *¿Por qué recordar?* Buenos Aires, Gránica, 2007.P. 46.

¹⁰¹ RICOEUR, Paul. *Op. Cit.* P. 32.

¹⁰² RICOEUR, Paul. “Definición de la memoria desde un punto de vista filosófico”. En: ACADEMIA UNIVERSAL DE LAS CULTURAS. *¿Por qué recordar?* Buenos Aires, Gránica, 2007.P. 25.

de contemplar la obra, cree y por ende, difunda desde su propia memoria-narración, lo visto. El trabajo del artista se enmarca así en el ámbito de la memoria que imagina (lo que no la hace falsa por cierto). En el caso del grupo de pintores relativos a la *Odisea*, se trata de un llamado en presente (el propio de cada pintor) a una obra del pasado (s. VIII a.C.), mediante el uso de un lenguaje particular: el de la forma y el color, el cual tiene como uno de sus componentes esenciales la capacidad de la ensoñación. En su obra *Materia y memoria*, el filósofo Henri Bergson plantea que: “*Para evocar el pasado en forma de imágenes, hay que poder abstraerse de la acción presente, hay que saber otorgar valor a lo inútil, hay que querer soñar*”¹⁰³. Esa capacidad de soñar y de recordar es lo que el artista pictórico realiza en relación a la *Odisea* de Homero, creando una forma de relato alternativo y complementario al original del siglo VIII a.C. Sin la presencia de un relato, no hay recuerdos, y por lo mismo, hay una ausencia de memoria¹⁰⁴.

Paralelo al rol del artista, la labor del observador se torna esencial si es que se busca la relativa masificación de la memoria contenida en la obra (válida por sí misma desde la óptica de este trabajo). Además de ello, cabe considerar la formación de una memoria visual que podríamos llamar la del experto, en este caso, del estudioso de la obra de arte u otra disciplina que lo relacione a la misma (como podría ser el literato o el historiador de temas generales). El solo acto de aproximarse a la pintura por parte de este último, tiende a la creación de redes cognitivas y de material académico relativo a la obra y significado, a través de la formación y propagación de esa memoria. La imagen-memoria tiende a ubicarse en el plano de lo verídico, a la creación de una verdad, con independencia de la adulteración voluntaria de la misma (algo bastante frecuente) y la acción de las patologías. La memoria tiene la ambición de “*ser fiel al pasado*”¹⁰⁵.

¹⁰³ Citado por RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008. P. 45.

¹⁰⁴ AUGÉ, Marc. *Op. Cit.* P. 29.

¹⁰⁵ RICOEUR, Paul. *Op. Cit.* P. 40.

3.1 La partida de Troya y las primeras desventuras de Odiseo y de su compañía.

Terminada la Guerra de Troya, la que ha durado diez años, cada uno de los ejércitos, correspondientes a las distintas ciudades o reinos griegos, comienza su retorno encabezado por su líder, entre los que se encuentran Agamenón (el llamado Átrida), su hermano Menelao (el esposo de Helena, engañado por esta y Paris de Troya), Néstor, Áyax, Idomeneo y Odiseo, entre los más destacados¹⁰⁶. En doce naves, cada una de ellas tripuladas por la misma cantidad de navegantes se reparte la compañía de este último, rey de Ítaca.

Con el objetivo de aumentar el botín obtenido en Troya, Odiseo decide desviar el camino que los llevaría directamente a Ítaca, el que desde la costa asiática sólo les hubiera tomado unas dos semanas con viento favorable, en clara manifestación del interés y gusto por los bienes materiales, asunto que a lo largo de toda la obra se manifiesta en forma de obtención y pérdida de botines y tesoros, así como de una melancolía extrema respecto de las posesiones dejadas en su tierra natal, sobre todas la cuales destaca su palacio.

De este modo navegan hacia el norte, deteniéndose en Ismaro, tierra habitada por los cicones. Aquí asolan la ciudad, se apropian de los bienes materiales más lujosos, arruinan las despensas, matan a los hombres y abusan de las mujeres. La pintura universal no ha sido pródiga en el tratamiento de este episodio de la *Odisea*, siendo posible contar solamente con la representación del artista norteamericano Romare Bearden, quien en 1977 recrea en clave abstracta, la matanza de los cicones por parte de los itacenses [*Imagen N° 1*]. No es extraño que un pintor de raíz afroamericana haya utilizado elementos del relato histórico de los EE.UU., en especial en lo que se refiere a la persecución racial e imposición cultural de parte de los blancos (itacenses-bárbaros) frente a los afrodescendientes (cicones-civilizados), invirtiendo, a través del relato pictórico, el orden del discurso histórico conocido masivamente, en el cual el blanco se ha dado a sí mismo el

¹⁰⁶ Para una completa búsqueda de información relativa a los personajes de la epopeya grecolatina ver GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Avellaneda, Paidós, 1999. Magnífica herramienta de estudio que permite rastrear la presencia de cada personaje a través de toda la literatura conocida procedente de la antigüedad griega y romana.

carácter de portador de la civilización y la cultura, mientras que el individuo de raza negra (o de cualquier otra no suficientemente blanca para su criterio), el de bárbaro. En el caso de la sociedad norteamericana del siglo XX, y a pesar de la abolición de la esclavitud durante el último tercio del siglo XIX (luego de la Guerra Civil de 1861-1864), la segregación racial constituye uno de los problemas fundamentales a poner coto. De hecho la población afroamericana se encuentra casi totalmente fuera de los círculos oficiales y laborales, con un desarrollo económico altamente precario, además de carecer de un relato significativo de poder. En palabras del historiador inglés Eric Hobsbawm, “*muchos [afroamericanos] se consideraban prácticamente como una sociedad de forajidos o una antisociedad*”¹⁰⁷.

El desvío significa el ingreso de Odiseo y su compañía a un mundo diametralmente opuesto al conocido, en el cual debe hacer frente a múltiples inconvenientes, encontrándose a cada momento con seres sobrenaturales, muchos de ellos mal intencionados (el cíclope, las sirenas, las hechiceras, etc.), pisando suelos en los que sus habitantes no viven ni reconocen las costumbres propias del mundo griego sino que unas completamente distintas a las conocidas, y experimentando la ira de los dioses (el caso de Poseidón que desencadena buena parte de la misma *Odisea* es el paradigma de ello). La labor de los artistas pictóricos consiste, en este caso, en captar y representar un metarelato contenido en la obra homérica: la lógica de la frontera (barrera que pone límites al universo propio y que le da un sentido que permite habitarlo, respecto de lo diferente y otro¹⁰⁸), pero a la luz de sus técnicas personales e influencias epocales.

De cierta forma el episodio narrado corresponde al primer acto de imprudencia, directamente cometido por el líder de Ítaca, al haber tomado una decisión que si bien se condice con el ideal aristocrático y heroico del cual forma parte, el llenarse de gloria entre sus cercanos y acrecentar su poderío, trae como consecuencia perder el rumbo por diez años.

¹⁰⁷ HOBBSAWM, Eric. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires, Crítica, 1999. P. 342,

¹⁰⁸ AUGÉ. Marc. *Por una antropología de la movilidad*. Barcelona. Gedisa, 2007. P. 17

Tal comportamiento puede verse como el gatillo del destino, demostrando un aspecto en la personalidad del héroe que debe ser pulido antes de reintegrarse completamente a su propio mundo. El que Odiseo debiera transitar por tanto tiempo ya estaba contemplado por el hado, y el que una de las primeras acciones del regreso a casa, haya sido fruto de la temeridad, da buena muestra del por qué le estaba deparado el largo viaje.

Tras diez días en el mar, y luego de haber sufrido una tempestad enviada por un iracundo Zeus, arriban al país de los lotófagos -o comedores de lotos-, en el cual después de probar la flor mencionada, Odiseo y sus compañeros se sienten extasiados, como en el paraíso. El líder debe hacer acopio de todas sus fuerzas para arrastrar a sus amigos a sus respectivas naves y poder continuar el viaje a casa. Si bien el máximo peligro enfrentado en dicho lugar no guarda relación con muchos de los que pronto deberán hacer frente, sí existía la posibilidad de quedar enredados para siempre, bajo los encantamientos producidos por el disfrute del manjar.

La siguiente parada es en una pequeña isla perteneciente al país de los cíclopes. Es este el momento en el que Odiseo muestra toda su soberbia (exacerbación de su reconocida inteligencia y capacidad de resolver inconvenientes). Su sed de aventura le lleva a explorar el interior de la isla y a esperar a algún habitante para así conocer sus costumbres. Es así como se encuentra con el cíclope Polifemo, quien representa todo lo que no es el mundo al cual Odiseo pertenece. Por un lado es violento con los huéspedes, no tiene temor a la visita de los dioses -no le importa el que Odiseo invoque a Zeus para ser bien recibido-, es salvaje con quienes han sido capturados -inmediatamente presentado el héroe, devora a dos de sus acompañantes-, obedeciendo tan sólo a sus propias reglas de comportamiento. A continuación un extracto del primer encuentro entre Odiseo y Polifemo:

A tus plantas venimos ahora
esperando nos des la señal de hospedaje o nos hagas
de lo tuyo otro don según es entre huéspedes ley.
Ten respeto, señor, a los dioses. En ruego venimos;
al que en súplica llega y al huésped, amparo y venganza

presta Zeus Hospital; él conduce al honrado extranjero.
Eres necio, extranjero, o viniste de lejos, pues quieres
que yo tema o esquite a los dioses. En nada se cuidan
los cíclopes de Zeus que abraza la égida, en nada
de los dioses felices, pues somos con mucho más fuertes;
por rehuir el enojo de aquél no haré yo gracia alguna
ni a tus hombres ni a ti cuando no me lo imponga mi gusto¹⁰⁹.

Luego de pasar prisioneros por un par de días, y de haber cegado al cíclope con un gran tronco endurecido al calor de la fogata, Odiseo haciendo uso de toda su astucia logra escapar. Ya embarcado comete otro acto que le trae nefastas consecuencias para el correcto cumplimiento de su objetivo. Se mofa del ahora ciego Polifemo, descubriendo su verdadera personalidad.

¡Oh cíclope! Si alguno tal vez de los hombres mortales
te pregunta quién fue el que causó tu horrorosa ceguera,
le contestas que Ulises [sic], aquel destructor de ciudades
que nació de Laertes y en Ítaca tiene sus casas¹¹⁰.

Al instante el cíclope reconoce el cumplimiento de una vieja profecía. En busca de venganza solicita a su padre Poseidón la muerte de su ofensor. En el caso de que el destino no permitiera la muerte de Odiseo, debido a tener contemplada otra cosa (en ese caso el regreso a casa), el cíclope ruega que esto se cumpla pero en forma tardía, en condiciones miserables, sin compañía, y que a su llegada encuentre su casa sumida en un estado caótico. Zeus, permite a Poseidón intervenir en la suerte de los itacenses, pero sólo retardando el cumplimiento del destino de Odiseo, el cual de ninguna manera podrá cambiar (Odiseo debe llegar a su tierra). Las divinidades también deben someterse a la fuerza del hado¹¹¹.

¹⁰⁹ HOMERO. *Odisea*. Canto IX, 266 – 271, 273 – 278.

¹¹⁰ *Ibid.* Canto IX, 502 – 505.

¹¹¹ Tal es el caso del mismísimo Zeus, quien viendo que su hijo Sarpedón debía morir a manos de Patroclo durante la Guerra de Troya, llegó a plantearse la posibilidad de torcer el destino establecido en beneficio de su bienamado. La diosa Hera hace que entre en razón, en beneficio de la mantención del orden cósmico. Véase HOMERO. *Iliada*. Canto XVI, 431-461.

El episodio de Odiseo y Polifemo constituye uno de los más tratados por el arte pictórico. Se cuentan tres imágenes producidas en el siglo XVII y tres en el XIX. No es coincidencia que el tópico más representativo del encuentro entre lo que podríamos considerar lo civilizado (griegos), versus lo salvaje (cíclopes), sea especialmente desarrollado en dos siglos que debemos caracterizar como especialmente volcados a la manifestación de una sensibilidad visceral, tanto en el Barroco como en el Simbolismo decimonónico. Si bien los ideales que motivan a uno y otro estilo difieren de sí, y se vinculan a principios éticos y políticos diferentes, las representaciones legadas por ambos, nos brindan una perspectiva epocal (siglos XVII y XIX) referida al significado más profundo (dimensión iconológica diríamos) del capítulo del cíclope. En este sentido, el italiano Guido Reni nos presenta uno de los panoramas más emotivos de la ira y desesperación de Polifemo [*Imagen N° 2*], el que en un formato típicamente del barroco tardío (casi bíblico), cadencioso y explosivo, da cuenta de los sentimientos de la ofendida criatura en el momento en que se dispone a lanzar una roca a sus ofensores, en un acto que bien podríamos calificar de teatral y escénico, propio del estilo en cuestión¹¹². Esta representación encuentra un símil en el trabajo del simbolista suizo Arnold Böcklin, quien en el siglo XIX representa el mismo episodio de la ira del cíclope a través de un estilo descarnado, el cual descarta la utilización de gestos faciales, sosteniendo el peso de la acción y la tensión dramática de la misma, en un notorio y poco útil trabajo de los remeros itacenses [*Imagen N° 3*].

Por su parte, el flamenco Jacob Jordaens (siglo XVIII) contribuye a la ampliación de la imaginación en torno a la Antigüedad (y su relato) con una representación que separa de modo explícito ambos mundos: el civilizado y el bárbaro. En su obra, es posible observar cómo Odiseo prepara la trampa de las ovejas mediante la cual la compañía logra abandonar la caverna de Polifemo. A un lado de la pintura se encuentra el gigante ya ciego, mientras que en el otro extremo, un puñado de sus camaradas contempla con admiración y clara tensión la comisión del ingenio. Odiseo destaca por sus atavíos de soldado del período clásico, mientras que el cíclope apenas cubre su parte baja con una tela o piel de carácter rústico [*Imagen N° 4*].

¹¹² BAUER, Hermann; et. al. *Barroco*. Colonia, Taschen, 2006. P. 6.

Imagen N° 1
Batalla con los cicones



Autor: Romare Bearden, 1977.

Imagen N° 2
Polifemo



Autor: Guido Reni, 1639-40.

Imagen N° 3
Odiseo y Polifemo



Autor: Arnold Böcklin, 1896.

Imagen N° 4
Odiseo en la caverna de Polifemo



Autor: Jacob Jordaens, c.1635.

Con una diferencia de casi veinte años (1829 y 1848), el inglés Joseph Mallord William Turner, crea dos representaciones casi idénticas del triste escape de Odiseo y de su compañía por el mar. Una fuerte luz de ocaso ilumina las embarcaciones de los itacenses, imagen ambivalente y equívoca, la cual no es el sinónimo de lo esperado por ellos, el feliz y retardado regreso a casa, sino que la puesta del sol actúa (para quien observa la obra) como la más clara señal del fin de un ciclo en el viaje (antes de la ira de Poseidón) y el comienzo de los diez años de destierro que deberá soportar el héroe de la Guerra de Troya, sin contar con la posterior muerte de absolutamente toda su compañía [*Imagen N° 5 y N° 6*].

Habiendo escapado, son recibidos en Eolia, la tierra del señor de los vientos. Aquí, la mermada compañía del héroe es bien recibida, beneficiándosele incluso con un rico tesoro, un odre que contiene todos los vientos, a excepción del Céfito, el cual los guiaría hacia su amada Ítaca. Cuando ya divisan sus costas, luego de haber navegado por diez días, Odiseo, sintiéndose en casa, decide dormir un momento. Este descuido resulta fatal, ya que sus compañeros, víctimas de la envidia, abren el odre en busca de tesoros, dejando escapar todos los vientos que en su interior descansan, los que azotan las velas de cada embarcación, alejándolas inexorablemente de las tan anheladas costas.

Vagan siete días por los inmensos mares, y llegan finalmente a la tierra de los lestrigones. Éstos son gigantes, comedores de carne humana, quienes destrozan, mediante descomunales rocas, todas las naves del ejército de Odiseo. Sólo se salva la comandada por éste.

Los mermados y acongojados griegos, llegan a la isla de Ea. En ésta, Odiseo busca vestigios humanos, en clara reacción a la necesidad de enfrentarse a un contexto conocido, el que aunque fuere hostil a ellos, sería más fácil de abordar (después del episodio del cíclope y los lestrigones). El líder griego envía a sus hombres a recorrer las tierras en cuestión, aún ante los sollozos de temor que de éstos emanan. El grupo encuentra el palacio de la dueña del territorio, Circe.

Imagen N° 5
Odiseo burlando a Polifemo



Autor: Joseph Mallord William Turner, 1829.

Imagen N° 6
Odiseo burlando a Polifemo



Autor: Joseph Mallord William Turner, 1848.

Esta divinidad menor los transforma en cerdos, gracias a la ingesta de un mágico alimento al cual son invitados a disfrutar. Este contiene fármacos, cuyas propiedades hacen a quien los ingiriera, olvidarlo todo, como su regreso a Ítaca, y en general cualquier aspecto de la propia personalidad. El objetivo de Circe se ha cumplido, someter a sus cautivos y rebajarles en su condición de hombres a animales, comedores de cualquier cosa, incluso excrementos.

La presencia de comida está rodeada de un aire sobrenatural, que distingue lo propiamente humano, de los terrenos de los dioses, así como en el episodio de las flores de loto. Antes de ingerirlo, los griegos proyectan sensaciones típicas del humano al contacto de exquisitos manjares. *“Creer ser parte de una relación entre humanos similar a la de la hospitalidad, sin saberlo están compartiendo una mesa con una diosa, justo lo que habrían hecho los grandes pecadores que participaban de las peligrosas comidas de los dioses. Están sentados en sillas y sillones y esperan una comida humana pero reciben algo distinto”*¹¹³.

Uno de los miembros de la compañía de Odiseo, de nombre Euríloco, logra escapar alcanzando a su líder, el que decide ir al rescate de sus aporreados coterráneos. Hermes, el dios mensajero, le aconseja respecto a la manera de burlar las tretas de la hechicera, para de tal forma salir airoso en su empresa. Gracias a la intervención de este, Odiseo no es afectado por el poder de Circe. Sólo la sabiduría divina ha permitido dar combate a uno de su misma naturaleza. Dada su condición de protegido de los dioses, al menos de algunos (Hermes y Atenea), Odiseo consigue los favores de la deidad, volviendo sus compañeros a su forma y dignidad originales, además de quedarse a vivir en la isla por un año.

Esta última decisión nos da muestra de que el griego todavía es capaz de disfrutar de una aventura lejos de su querida patria. De hecho, son sus compañeros los que lo instan a ponerse en marcha:

¹¹³ WULFF, Fernando. *La fortaleza asediada. Diosas, héroes y mujeres poderosas en el mito griego*. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1997. P.76.

Hora es ya, buen señor, de que vuelvas la mente a tu patria
si de cierto es decreto divino el salvarte y llegues
de regreso a tu excelsa mansión y al país de tus padres¹¹⁴.

Es útil advertir que el anhelo por el retorno se hará cada vez más profundo e insoportable a medida que no se consiga emprender el rumbo.

Tal vez sea por el componente femenino del episodio de Circe, o tal vez por la tensión existente entre la memoria y el olvido, que los pintores han privilegiado el mismo como objeto de su trabajo. Entre los siglos XVI y XX encontramos catorce imágenes que complementan y amplían nuestra mirada de la *Odisea*, destacando las dos pinturas del italiano Dosso Dossi, la primera de 1507 (con una Circe completamente ataviada por vestimentas de su época, el *cinquecento*), y la segunda de 1516 (representando a la deidad desnuda y con proporciones físicas típicamente de una Venus renacentista¹¹⁵). En cada imagen la mujer sostiene sendos textos, mientras se encuentra rodeada por un grupo de animales (expresión de un cierto vínculo con lo natural y que da cuenta de cómo el arte pictórico no necesariamente se atiene al pie de la letra al texto literario, en el cual los compañeros de Odiseo son transformados en cerdos), brindándole un halo a un tiempo mágico, y a la vez ligado al poder transformador de la cultura letrada del siglo XVI [Imagen N° 7 y N° 8].

El arte nos brinda una segunda oportunidad de apreciar una pareja de imágenes en torno a Circe, creadas por un mismo autor. Se trata de las obras del inglés John William Waterhouse, quien en años consecutivos (1891 y 1892) nos entrega un par de representaciones alusivas al proceso encantatorio de la diosa, la primera ofreciendo el mágico brebaje a Odiseo, mientras que la segunda preparando el mismo brebaje (acto anterior en el orden del relato homérico). En ambas puede observarse el proyecto romántico (del Romanticismo como corriente artística) en su máximo esplendor, a través del uso de elementos naturales (agua, presencia semi oculta de elementos animales, fondos oscuros y

¹¹⁴ HOMERO. *Odisea*. Canto X, 472 - 474.

¹¹⁵ ECO, Humberto. *Historia de la belleza*. Barcelona, Debolsillo, 2010. Pp. 188-199.

misteriosos como el bosque y la pared detrás del trono, esta última solo alterada por la presencia de un espejo, el que sutilmente nos muestra a un consternado Odiseo¹¹⁶). Sin duda es la actitud, el semblante y la posición corporal de Circe, el componente principal de ambas obras, en las cuales puede apreciarse en toda su magnitud la intención de brindarle un último momento (casi cinematográfico) de grandeza a una deidad a punto de ser burlada, gracias a los buenos auspicios de otros dioses de mayor calado (Hermes), por el campeón de los ardidés [*Imagen N° 9 y N° 10*].

A su propio modo, el arte del siglo XX también ha dedicado un par de trazos a la historia y significado de Circe en el viaje de Odiseo. El norteamericano Ronnie Landfield en 1982 y el chileno Claudio Bravo en 1986, han brindado al espectador del arte su propia visión amplificadora del relato. Ambos difieren completamente en su estilo, recurriendo el primero a la representación abstracta del palacio de la diosa [*Imagen N° 11*], mientras que el segundo, en estilo hiperrealista da cuenta de una mujer contemporánea, ataviada por una salida de baño blanca y una toalla sobre su cabeza (qué más cotidiano que el momento después de la ducha), sentada sobre un sofá, aunque acompañada por un par de animales, la mayoría aves, cambiando a los cerdos del relato original por criaturas voladoras [*Imagen N° 12*]. Es extraordinario cómo estos dos artistas se las ingenian para resemantizar en estilos tan diferentes un relato que los antecede por más de dos mil quinientos años, dándole vida desde la óptica y necesidades de su propio tiempo, tanto desde la deconstrucción total de la imagen (Landfield) y desde una mirada (cuasi) fotográfica (Bravo), agregándole, este último el detalle de lo cotidiano-doméstico a la escena, perfilando por ende, al relato de Circe hacia la posmodernidad.

De vuelta al relato de Homero, obra de una promesa, es la propia Circe quien ayuda a la compañía a partir, recomendándoles visitar el Reino de Hades, lugar donde es menester consultar al adivino Tiresias, el que puede orientarlos en su periplo, además de prever el tiempo que aún deben seguir navegando.

¹¹⁶ WOLF, Norbert. *Romanticismo*. Colonia, Taschen, 2007. Pp. 6-13.

Imagen N° 7
Melissa (Circe)



Autor: Dosso Dossi, 1507.

Imagen N° 8
Paisaje de Circe junto a sus amantes



Autor: Dosso Dossi, 1516.

Imagen N° 9

Circe ofrece su copa a Odiseo



Autor: John William Waterhouse, 1891.

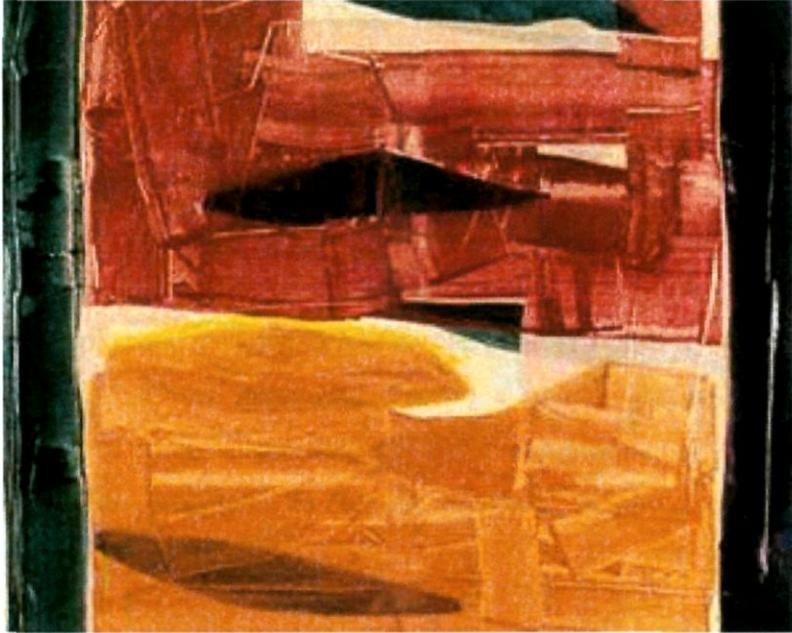
Imagen N° 10

Circe envidiosa



Autor: John William Waterhouse, 1892.

Imagen N° 11
El palacio de Circe



Autor: Ronnie Landfield, 1982.

Imagen N° 12
Circe



Autor: Claudio Bravo, 1986.

3.2 Odiseo en el Reino de Hades. La experimentación de la temporalidad.

Este episodio está tratado en el Canto XI de la *Odisea*, y corresponde a otra de las pruebas por las que debe pasar su protagonista antes de encontrarse con su amada tierra de Ítaca, su esposa Penélope y su hijo Telémaco, cumpliéndose así el tan anhelado destino. El que Odiseo haya sido facultado para visitar el reino de los muertos le confiere una calidad superior al resto de los seres mortales. Por una parte es conocedor de la realidad que a él le corresponde por naturaleza, el mundo mortal. En éste ha desarrollado toda su existencia, y lo asume como propio, aún con los defectos que tiene, y los dolores que le produce el desenvolverse en él. Por otra parte está cercano al mundo de las divinidades. Es un constante protegido por estas, baste recordar el papel cumplido por Atenea a lo largo de su periplo -y antes también-. Más tarde en el relato, vive largo tiempo en compañía de Calipso, una ninfa enamorada.

La decisión de entrar al Hades no es fácil de asumir, Odiseo debe infundir ánimo a sus camaradas, así como a él mismo, reconociendo, la importancia de dicho acontecimiento en el engranaje de su viaje. De tal manera les dice a sus compañeros:

De seguro pensáis ya en volver al hogar y la patria
bien querida, mas Circe señala otra jornada:
al palacio de Hades, mansión de Perséfone horrenda,
a pedirle su oráculo al alma del cadmio Tiresias¹¹⁷.

La estadía implica un encuentro con su pasado, presente y futuro. “*Se nos hace evidente que la intención del poeta es conferir a Ulises todo tipo de experiencia heroica*”¹¹⁸. En este caso, el experimentar plenamente el ejercicio y comprensión de la temporalidad, o sea de aquella facultad intelectual que faculta para recordar y reconstruir al pasado, y de proyectar el futuro, ambos ejercicios desde el presente. En este caso no sólo al simple nivel de las posibilidades humanas -las cuales sólo trabajan con recuerdos desperdigados y con la ensoñación de un porvenir-, sino que a una escala propia del héroe

¹¹⁷ *Ibíd.* Canto X, 562 – 565.

¹¹⁸ GRIFFIN, Jasper. *Homero*. Madrid, Alianza Editorial, 1984. P. 67.

mítico, el cual adquiere la posibilidad de parlamentar y de enterarse personalmente -de boca de los involucrados- de los eventos ya ocurridos, además de ver efectivamente los acontecimientos futuros.

En primer lugar, al reunirse con sus antiguos compañeros de armas durante la Guerra de Troya, reúne cierta información, además de enterarse de sus propias caídas. Luego, de boca de Anticlea, su madre, es informado del estado de Ítaca, de la desolación de Laertes, su padre, y de la angustia de su hijo Telémaco. Además conoce los problemas que aquejan a su esposa Penélope y a su hacienda, producto de los abusos causados por los pretendientes.

Tiresias vaticina una serie de acontecimientos que esperan a Odiseo y su compañía a lo largo de su viaje. En atención al enojo de Poseidón, recomienda que este sea aplacado mediante sacrificios al llegar a su patria. También se refiere a lo que puede suceder en la isla de Helios (el dios sol), y de las consecuencias posibles en virtud de la imprudencia temeraria del líder itacense, lo cual puede acarrear resultados nefastos para el arribo al destino final. También informa del estado en que encontrará su propiedad (a la posible llegada), y de las dificultades a las cuales deberá hacer frente antes de restablecer el orden perdido:

Claro Ulises –dice Tiresias-, en ansias estás de tu dulce regreso,
pero un dios te lo va a hacer penoso. No pienso que olvide
el que bate la tierra las iras que puso en su pecho
al entrar en furor contra ti, que cegaste a su hijo;
mas con todo, entre muchos trabajos vendréis a la patria
si decides tu gusto frenar y el ardor de tus hombres.
Una vez atracada tu sólida nave en la isla
de Trinacia después de escapar a las cárdenas aguas,
unas vacas verás pastando entre recias ovejas:
son del Sol, el que todo lo mira, el que todo lo escucha.
Si a esas reses respetas, atento tan solo al regreso,
a la patria podréis arribar aun con grandes trabajos;
mas si en algo las dañas, entonces predigo una ruina
para ti, tu bajel y tu gente. Y si tú la esquivases,

irás tarde, en desgracia, con muerte de todos los tuyos,
sobre nave extranjera y allí encontrarás nuevos males:
unos hombres que henchidos de orgullo te comen los bienes
pretendiendo a tu esposa sin par con ofertas de dotes.
[...] ofrece
al real Poseidón sacrificios de reses hermosas,
[...] luego vuelve a tu hogar, donde harás oblación de hecatombes
uno a uno a los dioses eternos que pueblan el cielo¹¹⁹.

Es el ciego adivino quien da cuenta a Odiseo respecto del propio destino que le aguarda y los significados que éste contiene. Por una parte explica el papel de Poseidón en las dificultades que le ha tocado enfrentar hasta el momento, en relación con el episodio del cíclope Polifemo. Después de ello le habla de la personalidad del héroe. Ésta puede entenderse como pasional en exceso y arrebatada, lo que la hace finalmente débil. La clave interpretativa de los dichos de Tiresias está en que Odiseo debe refrenar su comportamiento, antes de regresar, dejando de lado su antiguo carácter plagado de audacia y desafío frente a los designios del Hado. La medida es especialmente recomendada al momento en que se encuentre con los ganados de propiedad de Helios.

De acuerdo a los datos conocidos, el pintor y sabio suizo Heinrich Füssli realizó su propia versión de primer encuentro entre Tiresias y Odiseo, entre los años 1780 y 1785. Artista de estilo transicional entre el clasicismo y el romanticismo, nos entrega su lectura del sacrificio animal que el héroe itacense debió realizar previo a su entrada al mundo de los muertos. La fuerza de la obra radica en la figura del adivino ciego, quien con el rostro completamente barbado, ataviado con una túnica y no digamos sostenido por su bastón (su posición se nota firme, además de situarse a una pequeña altura respecto de su interlocutor), señala directamente a Odiseo, dando a entender su posición en la escena (y sabemos que también en la trama del viaje u odisea). Tras Tiresias es posible observar siluetas humanas que intentan salir, o mejor diríamos, desprenderse de una verdadera red (invisible) que los mantiene dentro del reino de Hades. Este último componente tiende por un lado a fortalecer la presencia del ciego, a la vez que a generar una sensación de desesperación permanente en

¹¹⁹ HOMERO. *Odisea*. Canto XI, 100-133.

el espectador, la que difícilmente es captada a través de la simple lectura de la obra homérica. En tal sentido, Füssli interpreta y genera un ámbito de sensaciones a la trama literaria, a través de su propio arte, consolidando la gama de sensaciones que probablemente, Homero buscó en su época [*Imagen N° 13*].

Su contemporáneo, el holandés Jacob van Strij, utiliza una técnica diferente, de matices barrocos, con el fin de dar cuenta del encuentro en el Hades entre Odiseo y el más valeroso de los héroes griegos, el mirmidón Aquiles, muerto durante la caída de Troya [*Imagen N° 14*]. Del texto homérico sabemos la angustia de este último por el hecho de residir en el mundo de los muertos, en el cual, si bien es considerado un verdadero rey, no encuentra consuelo, manifestándole al soberano de Ítaca, preferir una vida de siervo en el mundo de los vivos, a todo el honor, riqueza y reconocimiento del que actualmente puede gozar en el Hades. Las palabras de Homero son de una potencia descarnada, constituyendo una de las vueltas de turca más notables de la cosmovisión griega: Aquiles, el paradigma de la *areté* (virtud) guerrera, quien muere a costa de la propia *hibris* (desmesura) generada por aquella, ahora reniega de ese espíritu, a cambio de tener una anónima y breve oportunidad en la tierra. Si bien la obra pictórica de Van Strij no da cuenta de esa angustia, nos aporta otros elementos de los cuales carece el relato escrito, nos referimos al ambiente de lujo, riqueza y reconocimiento del que goza el mirmidón en las tierras de Hades. Una verdadera posición de rey podríamos decir, la cual no consta en el texto de Homero, sino que constituye un ejercicio de la libertad pictórico-poética, capaz de esclarecer (y fortalecer) nuestra lectura de episodio de marras.

Sin dejar de lado plenamente las influencias del trazo romántico, pero a la vez asumiendo los primeros vapores del art déco, el escocés William Russell Flint desarrolla en 1914 su propia imagen de la presencia de Odiseo en el Hades. En su obra, un grupo de mujeres de pechos semis desnudos, se aproximan al héroe con el fin de obtener algún beneficio del sacrificio animal llevado a cabo por este [*Imagen N° 15*]. La angulosidad del rostro femenino, cuerpos estilizados, el peinado y las alhajas son típicamente modernas (de inicios del siglo XX), dándole al relato un espíritu de encuentro entre la modernidad aportado por el elemento femenino y la tradición clásica en la imagen de Odiseo, ataviado

por una túnica corta, capa, espadín, yelmo del período griego clásico y espinilleras de hoplita. Russell Flint da la bienvenida al episodio del Hades hacia el territorio de la modernidad. Claramente no es el único caso. Su trabajo se complementa con una serie de otros ejemplos que recorren parte importante de la obra de Homero, dándole una vigencia sempiterna, resemantizada según códigos y cánones estéticos (y éticos) de otra época, además de permitir al espectador de la obra pictórica apreciar el texto clásico desde la óptica de valores y perspectivas diferentes y complementarias, las cuales profundizan, tensionan y amplían el relato original.

Imagen N° 13

Tiresias aparece ante Odiseo durante el sacrificio



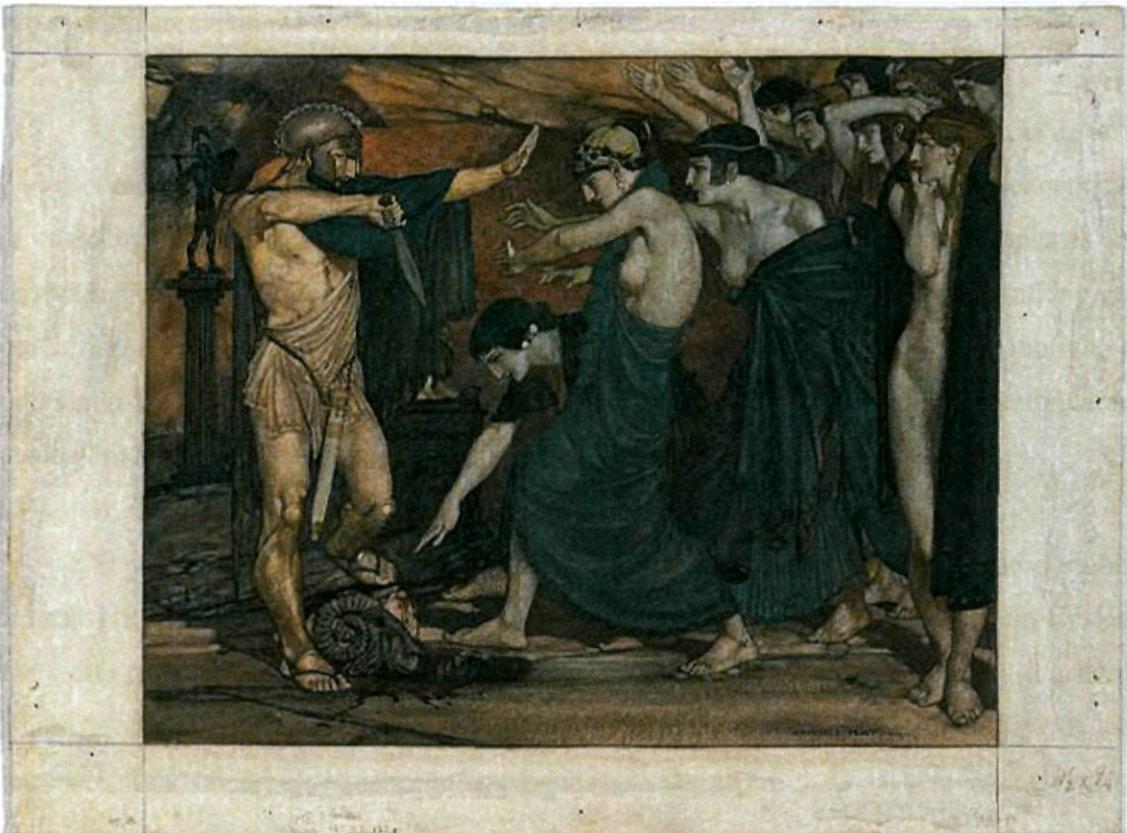
Autor: Heinrich Füssli, c. 1780-85.

Imagen Nº 14
Odiseo encuentra a Aquiles



Autor: Jacob van Strij, finales del siglo XVIII o principios del XIX.

Imagen Nº 15
Odiseo en el Reino de Hades



Autor: William Russell Flint, 1914.

3.3 La isla de Helios y la muerte de toda la compañía. De la Odisea comunitaria a la individual.

Después de pisar los terrenos de ultratumba, Odiseo y el resto de su compañía pasan un día más en la isla de Ea, antes de recomenzar su viaje. Circe les advierte de los peligros que encontrarán en el camino: las sirenas y su peligrosamente encantador canto, los monstruos de Escila y Caribdis, y el peligro alojado en los ganados de Helios. Pero en un acto de bondad para con el héroe, le enseña la forma de sortear dichos desafíos exitosamente.

Ya en el mar encuentran a las sirenas, horribles mujeres con cuerpo de pájaro, las que mediante su mágico canto hechizan y luego desquician a los marineros desprevenidos, produciéndoles de alguna forma la muerte. El arma más poderosa de estas criaturas es su conocimiento de los hechos pasados y presentes (otra de las varias veces que esta potencia es resaltada en la obra homérica). Es así como intentan seducir a Odiseo con su cálida voz, principalmente mediante el halago hacia su persona.

Con el fin de evitar el maligno, pero a la vez seductor, canto de las sirenas, cada uno de los compañeros se introduce un par de tapones de cera en los oídos. La única excepción la constituye Odiseo quien para no perder su capacidad de maniobrar la nave (además de buscar saciar su sed de conocimiento y de vivenciar cada experiencia posible) mantiene sus oídos destapados y evita censurar su sentido de la audición. Por ese mismo motivo, y previendo la posibilidad de enloquecer y sucumbir ante el encantamiento es fuertemente atado al mástil mayor de la nave.

El ya mencionado John William Waterhouse crea dos pinturas del episodio de las sirenas. La primera, de 1891, homenajea a la representación pictórica que el mundo clásico dio a esta parte del relato homérico. Se observa a un grupo de sirenas con cuerpo de pájaro y cabeza humana (la representación tradicional de las mismas), sobrevolando la nave de los itacenses. Los remeros permanecen impávidos gracias al ardor de la cera mientras que Odiseo resiste amarrado al mástil [*Imagen N° 16*]. Es interesante destacar que si bien hacia

finis del siglo XIX ya se habían dado a conocer las imágenes de sirena mitad ser humano mitad pez, el pintor mantiene la constitución clásica de la creatura, tendiendo un puente entre el relato pictórico de la Antigüedad y el de su propio tiempo. Sin duda, esta obra pudo generar más de algún tipo de debate: ¿creación (imaginación) de Waterhouse?, ¿vuelta pedagógica al relato-imagen del pasado?, ¿apego el texto homérico (lo que implica el acervo clásico en el pintor)?, ¿demostración de versatilidad? Como quiera que haya sido, el artista tuvo una primera intención de vincularse con el texto clásico, ya que sus siguientes representaciones de sirenas (de 1900 y de 1901), tal vez pertenecientes a otras historias, nórdicas creemos, remiten a un imaginario diverso [*Imagen N° 17 y N° 18*].

En 1909, el ilustrador inglés Herbert James Draper crea su propio relato pictórico del episodio de las sirenas, el cual plantea diferencias respecto del de Waterhouse, ya que las muestra como criaturas acuáticas (no aéreas), con forma completamente humana, despojadas de casi toda vestimenta, mientras abordan la embarcación de Odiseo, el cual se encuentra a punto de desatarse del mástil y arrojarse a sus brazos con los ojos vacíos de sentido, hechizado por su maligno cantar [*Imagen N° 19*]. El trabajo de Draper aporta un sentido contemporáneo a la lectura de la obra de Homero, radicando el terrible encanto femenino y su acción sobre los hombres, en la figura de mujeres dotadas de una belleza encantadora, capaces de ser reconocidas por el espectador de su tiempo (y del actual) desde el poder que en la mayoría de los casos brinda la literalidad: un individuo femenino bello que tiende a enamorar a los hombres, a diferencia del alegorismo radicado en la idea homérica (procedente del mundo Antiguo): encantamiento a través del simple canto.

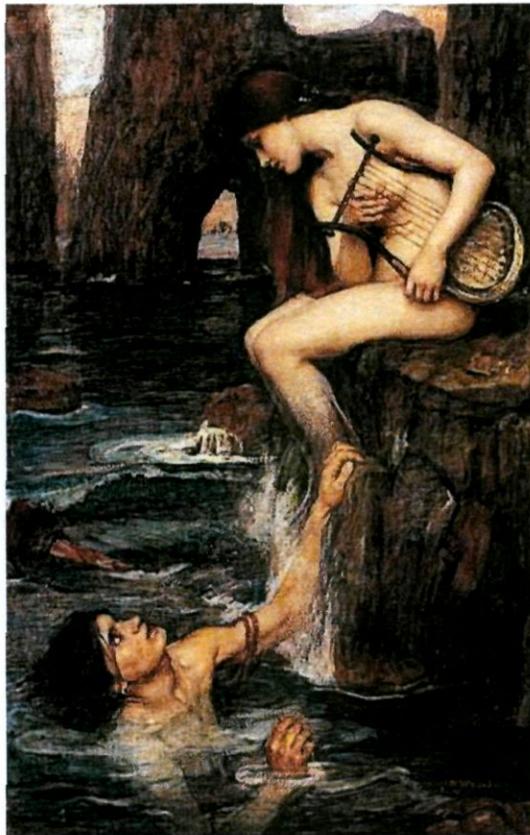
Menos de treinta años después, Pablo Picasso nos entrega su visión del mismo encuentro. En 1946, a través del estilo cubista recrea a su modo (como todos obviamente) la escena de Odiseo y las sirenas. Más allá del estilo, interesa destacar la combinación de tradiciones a la que el español recurre, ya que al costado izquierdo de la obra utiliza la representación clásica de la sirena alada, mientras que la versión moderna (mujer-pezu) puede observarse en la parte inferior del mismo, al tiempo en que ambas tientan a un Odiseo (representado solo por su cabeza) quien fija su mirada afuera de la obra (asunto de perspectiva y recurso simbólico) [*Imagen N° 20*].

Imagen N° 16
Odiseo y las sirenas



Autor: John William Waterhouse, 1891.

Imagen N° 17
La Sirena



Autor: John William Waterhouse, c. 1900.

Imagen N° 18
La Sirena



Autor: John William Waterhouse, c. 1901.

Imagen N° 19
Odiseo y las sirenas



Autor: Herbert James Draper, 1909.

Imagen N° 20
Odiseo y las sirenas



Autor: Pablo Picasso, 1946.

Luego de sortear con éxito el encuentro con las sirenas, Odiseo y sus compañeros continúan con el viaje y se encuentran con los monstruos Escila y Caribdis, los cuales habitan los dos promontorios que daban origen a un angosto paso, el que normalmente se asocia al actual estrecho de Mesina, entre Sicilia y Calabria. A través del mismo desfiladero que formaban deben pasar los desafortunados viajeros. Al desplazarse al costado de la caverna de Escila, monstruo de doce patas, seis cabezas y tres filas de dientes cada una, Odiseo, desoyendo los consejos de Circe, armado con todos sus atavíos guerreros, decide enfrentarla directamente. La consecuencia es nefasta, seis de los tripulantes son devorados por cada una de las cabezas de la criatura.

La escena es representada por un fresco (anónimo) italiano del siglo XVI, en cuya parte superior puede observarse cómo el monstruo Escila engulle (con sus cabezas de perro) a un puñado de compañeros de Odiseo, mientras en la parte inferior de la obra, Caribdis, en la figura de una cabeza de anciano, espera para sorber a los debilitados sobrevivientes [*Imagen N° 21*]. La literalidad de la expresión tardo renacentista contrasta con el trabajo decimonónico de Johan Heinrich Fussli, quien mediante unos pocos elementos en su pintura, crea una imagen realmente aterradora de la escena, en tanto evita ex profeso ponernos frente a algo reconocible (cabezas de perro y humanas), creando una escenificación pavorosa, tal y como intenta hacerlo la obra de Homero [*Imagen N° 22*]. En tal sentido, es altamente probable que la imagen de Fussli se enmarque en la lógica de aquello buscado por el relato original, contribuyendo a su consolidación esta vez a través de la imagen-imaginación del autor (“*romanticismo demoníaco*”¹²⁰), la cual opera en la del propio espectador.

Habiendo escapado de Escila y Caribdis, y tras la pérdida de la mitad de su tripulación (los 12 que aún sobrevivían hasta ese momento), los desdichados itacenses avistan la isla de Helios, personificación del sol. Los fatigados compañeros que aún viven ruegan a su líder un descanso en dichas costas. Odiseo, aún habiendo sido advertido, tanto por Circe (en Ea) como por Tiresias (en el Hades), de los peligros que ahí les esperan, les permite desembarcar, pero bajo la promesa de permanecer cerca de la nave, evitando

¹²⁰ WOLF, Norbert. *Op. Cit.* P. 19.

acercarse al ganado sagrado del señor de esas tierras. Desobedeciendo sus órdenes y aprovechando un descuido de su señor, quien se entrega irresponsablemente al sueño (no era la primera vez), los golpeados hombres comen del prohibido animal. Ilusamente prometen rendir tributo a su dueño, una vez llegados a su propio país.

A inicios del siglo XVII el pintor flamenco Jan Van der Straet, apodado Stradanus, nos presenta una visión manierista de la matanza de los ganados del dios sol por parte de la compañía itacense. El artista transporta la historia al imaginario de su época, presentándonos una banda de conquistadores flamencos tras la caza de los animales del lugar. En primer plano se observa a un hombre (Odiseo) que duerme plácidamente sin enterarse de nada, mientras que de fondo una embarcación de la época (llamada *fluyt*, verdadera “*bodega flotante*”¹²¹), utilizada para el desarrollo de la empresa de conquista y expansión territorial y económica, espera recalada por última vez a sus distraídos ocupantes [Imagen N° 23]. El proceso de traslación del imaginario es notable en el caso descrito, ya que el relato homérico es mantenido de modo absoluto y literal, siendo representado a través de la realidad material (vestimentas y objetualidad en general) de la época del pintor. En tal sentido, puede plantearse que su obra contribuye a la conservación del relato, a la luz de un lenguaje propio de su presente, haciéndolo por ende, comprensible al observador semi informado. Sin duda la percepción de la realidad de Stradanus, así como su lectura del texto homérico, estuvieron influenciados por el activísimo comercio desarrollado por la Compañía Holandesa de las Indias Orientales (fundada en 1602), que transforma a los holandeses en “*la revelación marinera del siglo XVII*”¹²².

De acuerdo al relato de Homero, Helios (el sol), sintiéndose atacado, amenaza con dejar de alumbrar durante el resto de la eternidad, o en su defecto, reclama un castigo para los ofensores. Frente a tal panorama, Zeus envía una tormenta, que termina por aniquilar a los compañeros de Odiseo, salvándose éste, solo gracias a los designios del destino: regresar a Ítaca luego de la Guerra de Troya.

¹²¹ TENENTI, Alberto. *La Edad Moderna XVI-XVIII*. Barcelona, Crítica, 2011. P. 173.

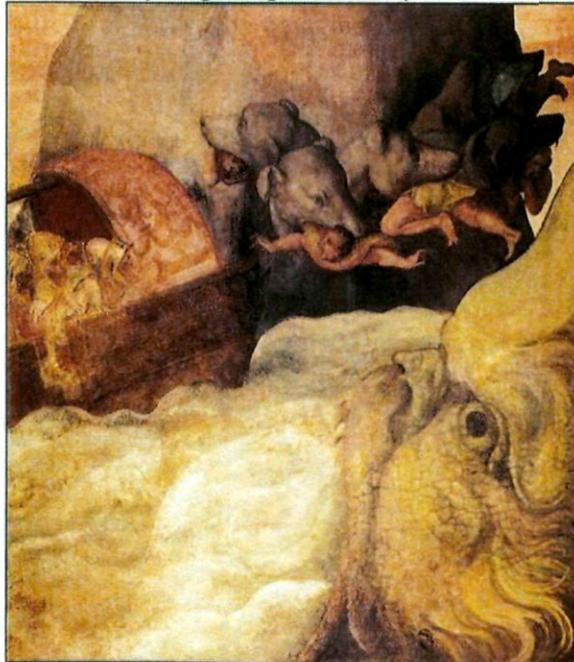
¹²² *Ibíd.* P. 176.

De este modo, el náufrago rey de Ítaca debe evitar nuevamente a Caribdis, monstruo que traga con periodicidad todo lo que flota a su alrededor, se sostiene de una rama de higuera, a la espera que vuelva a abrir sus fauces y poder así escapar afirmado de algún despojo de su nave, impulsado por la misma corriente producida por el demoledor escollo. Luego de diez días en el mar, sujeto a cualquier cosa que pudiera encontrar, Odiseo arriba a las costas de la isla de Ogiia, lugar de habitación de la ninfa Calipso.

A estas alturas del viaje, buena parte de la profecía del héroe se ha cumplido, desde este momento sólo él tiene la posibilidad de arribar a su patria, su compañía ha sido aniquilada paulatinamente para que el destino se cumpla efectivamente. En este sentido, la única forma de llegar Odiseo a su casa, descansa en la muerte de sus compatriotas. El feliz cumplimiento del destino de uno solo, requiere del respeto absoluto del triste y desafortunado destino del colectivo.

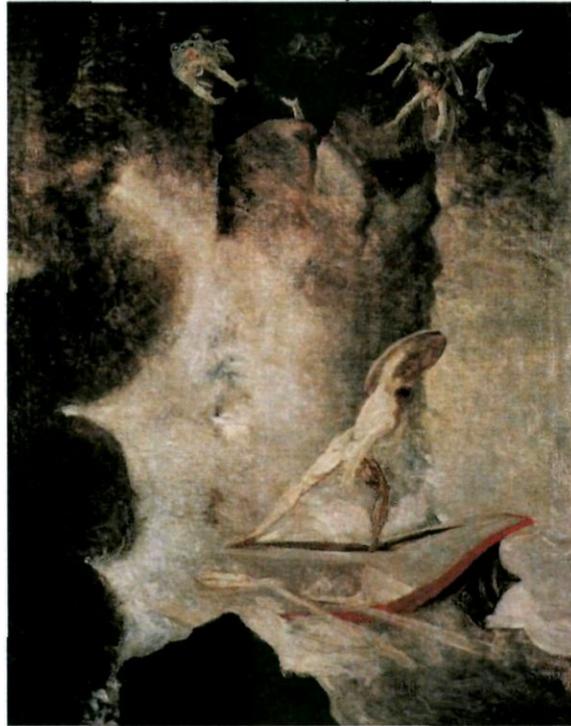
Imagen N° 21

Odiseo y su paso por Escila y Caribdis



Fresco italiano, c. 1560.

Imagen N° 22
Odiseo ante Escila y Caribdis



Autor: Johann Heinrich Füssli, siglo XIX.

Imagen N° 23
Odiseo y los ganados de Helios



Autor: Jan Van der Straet, apodado Stradanus, c. 1600-1605.

3.4 Los siete años de Odiseo junto a Calipso. El sometimiento absoluto al destino.

Este episodio es fundamental en la historia de la *Odisea*, en el sentido que pone a prueba la voluntad del héroe, el cual se ve rodeado de las más apetecidas tentaciones queridas por un hombre: juventud, inmortalidad y el amor incondicional de una mujer. “*El poeta [...] ve en Odiseo un ideal de varones, un dechado de la cortesía, la bravura, el señorío; un hombre que se mete en aprietos a la primera provocación, pero mantiene firmemente su propósito de volver al hogar y de contemplar un día <<el humo que se levanta de sus amadas playas nativas>>*”¹²³. Desde un comienzo, el encuentro entre Odiseo y Calipso, se muestra como un pasaje distinto y especial dentro de la obra, en tanto no es narrado por el primero, situación que sí se da para el resto de los momentos del viaje de regreso hacia su tierra, sino que conocemos de este hecho por boca del mismo Homero.

Calipso vive en una isla solitaria, lejana de los grandes centros de civilización, en tal contexto es extraño el arribo de visitas, lo que llena de posibilidades la aparición del itacense. Este aparece tras haber sufrido la pérdida de sus últimos compañeros, luego del episodio de los ganados de Helios, y de haber sobrevivido gracias a su astucia, fuerza y destino, flotando en los anchos mares. Es acogido por la señora de esas tierras, la que le brinda los más tiernos cuidados al interior de su morada.

El hito más importante en este episodio del viaje es el amorío que se da entre ambos. Como muestra de ello, la reina ofrece a Odiseo algunos de los dones más preciados por la voluntad humana, entre éstos: la inmortalidad y la juventud eterna, a cambio de unirse en matrimonio. A pesar de no dejar espacio a otras interpretaciones (se sabe bien que Odiseo y Calipso intiman), con mucha prudencia el poeta evita explicitar, mediante el uso de las palabras, cualquier detalle de la consumación. Sin embargo lo anterior, el arte pictórico de los siglos posteriores, no dejó pasar el tópico, uno de los más apetecibles por los artistas, dado el carácter posiblemente incendiario de la escena.

¹²³ BOWRA, Cecil Maurice. *Op. Cit.* Pp. 25-26.

En el siglo XVII el brabantón Pieter Brueghel el Viejo y luego en el siglo XX, el alemán Max Beckmann, producen respectivamente su propia versión del encuentro amoroso [*Imagen N° 24 y N° 25*]. En ambas imágenes se observa una explicitación del relato original (el cual se limita a insinuar el acto amoroso y la intimidad de los protagonistas), mediante el uso de la libertad brindada por el arte. En el caso del pintor flamenco, inspirado en su propia concepción e interés por el escándalo y formas de representación gráfica de la sociedad europea (mayormente bajo el influjo del Barroco y de la ocupación del imperio español en los Países Bajos¹²⁴), mientras que en el de Beckmann, su afán por el griterío y estridencia, son fuertemente sostenidos por una estructura en la cual se encuentra inserto, en este caso, un cierto tipo de modernidad artística (de la técnica) y de la ética (bastante líquida en términos de comportamiento moral)¹²⁵.

En el caso anterior, la explicitación que la pintura provee al espectador de algo sabido (el encuentro de la pareja de amantes), permite una ampliación del relato homérico por medio del soporte visual, mediante técnicas y estilos propios de la época en que fueron creados, y más aún, influenciados por los conceptos del juego relativo a los límites de lo publicable, y al escándalo social y moral, circunscritos a la cultura de su tiempo.

Para un corazón afligido y desesperado, como se encontraba el de Odiseo, a esas alturas del viaje, tras haber visto morir a todos sus compañeros de ruta, y aún más, tras sentir la ira y el abandono de los dioses¹²⁶, podría creerse que su aceptación a los regalos presentados por la ninfa, constituirían su visto bueno a la unión y una negación al retorno. Pero esta idea es descartada, ya que ni el amor de Calipso es correspondido, ni dice que sí a los ofrecimientos de los cuales es destinatario, y por sobre todo, tampoco es capaz de superar el dolor (nostalgia) que le produce el verse alejado de su objetivo: el regreso a su tierra, junto a su familia y bienes materiales. De hecho considera preferible la muerte, antes de verse privado del regreso, haciéndose cotidiana la costumbre de llorar cada día en recuerdo y anhelo de su hogar. Es en este contexto donde se plantea la problemática del

¹²⁴ HAGEN, Rose-Marie; y Rainer Hagen. *Pieter Bruegel el Viejo hacia 1525-1569. Labriegos, demonios y locos*. Colonia, Taschen, 2000. Pp. 7-12.

¹²⁵ WATSON, Peter. *Historia intelectual del siglo XX*. Barcelona, Crítica, 2010. Pp. 324-326.

¹²⁶ Dicho abandono no es completo, sólo de una parte de las divinidades, ya que no debe olvidarse la constante presencia de Atenea como su protectora. Esta situación es una constante del héroe y su viaje mítico.

destino y del peso de las propias decisiones, con mayor fuerza a lo largo del viaje mítico de Odiseo. Además de ello, da cuenta de la relación dialéctica que se forma entre la satisfacción de una vida errante y la necesidad del sedentarismo, o lo que el filósofo Arthur Schopenhauer conoce como el equívoco de la vida¹²⁷.

Odiseo pasa siete años (de los diez que dura la travesía) con Calipso, en los cuales no es capaz de sobreponerse a las condiciones impuestas por el destino. Lo más llamativo a este respecto está dado por su comportamiento, el que se ve visiblemente afectado por las condiciones a que está sometido. De tal manera, su personalidad en la isla de Ogiya no dice relación con el héroe impulsivo y audaz que se nos presenta en los cantos anteriores. Ni siquiera es capaz de considerar la posibilidad de una huida, sometiéndose tan sólo a la espera de una decisión favorable del destino que le permita emprender el rumbo correcto a su tierra.

En estas circunstancias estamos en presencia de un Odiseo que se ve superado por la situación, que ha caído en un profundo desanimo, siendo incapaz de decidir sobre sus actos y su futuro. Su vida en la isla es la de un ser carente de toda propiedad, incluso sobre sí mismo, a pesar de ser constantemente agasajado por Calipso, quien le ofrece una vida eterna en su amorosa compañía, llena de dichas y placeres, alejada del dolor y la necesidad. Sin perjuicio de ello, el héroe preferiría la muerte antes de encontrarse incapacitado de retornar a su tierra en forma definitiva (como consecuencia de aceptar los regalos de la ninfa).

Odiseo no solamente debe luchar con las tentaciones de Calipso, sino que también con el deseo frustrado de regresar a su tierra, ya que a todo eso, se agrega un factor que para muchos y a simple vista podía ser tomado como una ventaja, esto es, el tipo de vida que llevaba en cautiverio, carente de todo peligro aparente, bajo ninguna amenaza a su integridad, con abundancia de alimentos y abrigo, en fin, sin ninguna de las necesidades que le han aquejado hasta ese momento durante el viaje de regreso. Para un héroe

¹²⁷ MAFFESOLI, Michel. *El nomadismo. Vagabundos iniciáticos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004. Pp. 99-100.

acostumbrado a vivir y enfrentar peligros, quien ha debido tomar los riesgos de sus propias decisiones, las que han afectado a su ejército y compañeros de viaje, quien además en época de paz es un gobernante y cabeza de una familia y un pueblo, no es nada de fácil resistir las condiciones impuestas por Calipso, ya fuera por los excesos ofrecidos, o por las carencias que hacía adolecer al héroe¹²⁸. En este sentido, la fuerza mostrada por Odiseo, nace principalmente de su deseo inquebrantable de retornar a Ítaca.

Todavía más tentadora es la situación para Odiseo, dado el contexto en el que se encuentra, bajo la ira de Zeus -por el incidente de los ganados de Helios-, y con Poseidón -al cegar a su hijo Polifemo-. El sentimiento de anhelo por su tierra es cada vez mayor, así como las muestras de dolor y nostalgia a causa del objetivo que se ve cada vez más lejano (el retorno). Claro está que Odiseo no sabe que entre más corra el tiempo, más cerca está que se perfeccione su destino, pudiendo retornar a su patria. El llanto es cada vez más potente, tanto el propio, como el de sus seres queridos en Ítaca. El héroe anhela con todo su ser volver a encontrarse con aquello que le pertenece: su reino en Ítaca, los bienes y tesoros, su querido hijo Telémaco, su anciano padre, y su mujer Penélope¹²⁹.

La desesperación a la que se hace mención es retratada por el artista suizo de la segunda parte del siglo XIX, Arnold Böcklin, quien en 1869 [*Imagen N° 26*] y luego, en 1883 [*Imagen N° 27*], nos brinda un par de imágenes del dolor y la nostalgia experimentadas por el héroe itacense. En la primera, no nos extraña que un desnudo Odiseo (ya no es dueño de nada, ni de sí mismo), extienda sus brazos en dirección a un mar que le es cada día más ancho e insondable, mientras con sus ojos cerrados piensa en la esquiva posibilidad del retorno y la fatalidad del destino. En la segunda, el héroe parado sobre unas rocas, todo cubierto de sombras (casi un espectro se diría), da la espalda al espectador, mientras es observado por (una desconcertada) Calipso quien se encuentra a la entrada de una gruta con el cuerpo casi totalmente descubierto. El suizo logra poner en imágenes lo que el poeta Homero consigue mediante las palabras. En tal sentido, la genialidad es del pintor, quien

¹²⁸ De todas formas no debe dejar de considerarse el que todos los ofrecimientos de Calipso hacia Odiseo, servían a un propósito, el que se quedara con ella para la eternidad.

¹²⁹ El orden de los deseos no está ordenado azarosamente, sino que responde a los intereses de un hombre de la clase dirigente de la época en la que se desarrolla la trama.

mediante una más que correcta lectura del texto clásico es capaz de hacer experimentar visualmente al observador de su obra, el dolor y la resignación de quien sin conocer el destino, está llamado a purgar sus faltas en orden a alinear al hado a su favor. El trabajo de Böcklin se ciñe a lo narrado por Homero, agregándole un nuevo formato, en este caso, el visual (imagen), como el fruto de su imaginación creativa basada en la lectura y comprensión del relato original del siglo VIII a.C.

Es Atenea quien intercede por su siempre protegido, mediante la súplica a Zeus:

Allí yace en la isla penando de recios dolores
y en su casa lo guarda por fuerza la ninfa Calipso
sin que pueda partirse al país de sus padres a falta
de bajeles con remos y amigos que ayuden su ruta¹³⁰.

Zeus responde positivamente el pedido de Atenea, y Calipso intenta convencer por última vez a Odiseo, advirtiéndole de los peligros que aún debe sortear antes de la llegada a su tierra, todo en torno a los más exquisitos manjares preparados para crear un ambiente más favorable, con el fin de demostrar al héroe las conveniencias de permanecer junto a su lado. En esta oportunidad insiste en la idea de la inmortalidad que ofrece como don a su amado:

Marcha, pues –dice Calipso–, pese a todo en buena hora;
mas si ver en tu mente pudieses los males que antes
de encontrarte en la patria te hará soportar el destino,
seguirías a mi lado guardando conmigo estas casas,
inmortal para siempre, por mucho que estés deseando
ver de nuevo a la esposa en que piensas un día tras otro”.
Contestando, a su vez, dijo Ulises, el rico en astucias:
“No lo llesves a mal, diosa augusta, que yo bien conozco
cuán por debajo de ti la discreta Penélope queda
a la vista en belleza y en noble estatura. Mi esposa
es mujer y mortal, mientras que tú ni envejeces ni mueres.
Mas con todo yo quiero, y es ansia de todos mis días,

¹³⁰ HOMERO. *Odisea*. Canto V, 13-16.

el llegar a mi casa y gozar de la luz del regreso.
Si algún dios me acosare de nuevo en las olas vinosas,
lo sabré soportar; sufridora es el alma que llevo
en mi entraña; mil penas y esfuerzos dejé ya arrojados
en la guerra y el mar: denle colmo esos otros ahora¹³¹.

Este acto representa la negativa final de Odiseo a las tentaciones de Calipso. Cada uno de los regalos es rechazado por el héroe, quien se acopla al destino, el que tras siete años, en los cuales el itacense ha sufrido lejos de su país, en la isla de Ogigia, resistiendo a las pruebas que han significado cada una de las ofertas de la anfitriona, se equipara a los deseos más profundos de Odiseo. Así es, por fin el destino permite al héroe retornar a su patria, una vez que éste ha superado la prueba más letal (la tentación de la inmortalidad).

Odiseo consigue no perder los elementos definitorios de su personalidad, entre ellos, la capacidad de trazar su propio camino, al menos en lo que respecta a su paradero final, hacia el cual emprenderá rumbo, desechando la opción de intentar contravenir, o al menos retrasar el cumplimiento del mismo. Con su actitud aporta al cumplimiento del destino, el cual da la impresión, que dentro de su carácter de irreversible e inexorable para todos, requiere para su cumplimiento de un cierto nivel de colaboración de parte de quien se encuentra sometido a él. En este caso el cumplimiento del mismo ha sido por una parte retrasado, cuestión que parece haber sido, a su vez, planificado por el mismo destino, brindando así al héroe en cautiverio, la posibilidad de enfrentarse a duras pruebas, situación que contribuye al perfeccionamiento de su personalidad, la que se tornará más tranquila y reflexiva, distinguiéndose de la que nos presenta al inicio de sus aventuras¹³².

En este sentido la estadía junto a Calipso hace las veces de frontera¹³³ entre el mundo en el que se ha desenvuelto Odiseo los últimos años -hablamos de Troya y el resto de los paraderos a lo largo del viaje de regreso a Ítaca- en el cual ha sido importante cierta

¹³¹ *Ibíd.* Canto V, 205-224.

¹³² Basta recordar las imprudencias cometidas en el episodio de Polifemo, o la del odre de los vientos.

¹³³ Es debido a que cada una de las ofertas que recibe de Calipso, representan una prueba, implicando por un lado un acto de voluntad, tendiente a rechazarlas y así no perder de vista el objetivo, produciéndole además un profundo dolor al ver pasar el tiempo sin posibilidad de retornar, lo que calmará sus ímpetus, transformándose en una persona sumisa al destino. Pero debe considerarse que es sólo la primera etapa de la transición entre un mundo y otro, la que se completa con la estadía en la isla de los feacios.

dosis de vehemencia -entre otros aspectos-, para afrontar algunos peligros, y el que está por recuperar: Ítaca, que sin duda le exige elementos de su personalidad distintos a los que han predominado en el último tiempo de su vida, debido a las exigencias a las cuales se ha visto enfrentado ya sea en la guerra y a lo largo del periplo.

Tomada la decisión de volver, la propia Calipso comprende el sentir de Odiseo, y le ayuda en la recolección de materiales para construir una embarcación, en la que partirá guiado por vientos favorables, también obra de la ninfa. Este tramo del viaje es realizado por un solitario Odiseo, quien a esas alturas ha perdido a toda su compañía, debiendo enfrentar de esa forma el destino trazado. Si bien el texto homérico deja ver este asunto, es fruto de la creatividad plástica del artista Giorgio de Chirico, el que podamos apreciar toda la carga simbólica de este aspecto del viaje: el retorno sin pares. En 1968 este italiano nacido Grecia da a conocer al mundo su obra titulada *El regreso de Ulises* [Imagen N° 28] en la cual se aprecia en primer plano a un joven héroe, cubierto por una túnica, remando dentro de un bote de madera. El estilo onírico del pintor, quien representa el pasaje al interior de una habitación contemporánea a su propio tiempo, donde se observa un gran ropero de fondo y un par de sillas, conforman una de las escenas plásticas más potentes acerca de la obra de Homero (a nuestro entender). Odiseo dirige su modesta embarcación en un contexto fuera del espacio y del tiempo que le son propios, a pesar de encontrarse en su elemento, el agua. Su figura está mínimamente desproporcionada respecto del mobiliario de la habitación, y la simpleza del acto (de remar) en soledad patentizan lo ya referido. Sugerentemente la popa apunta hacia una puerta a medio abrir (o cerrar), el umbral del mundo conocido y anhelado: Ítaca.

Tras un leve retraso producido por la intervención de Poseidón, Odiseo llega a la tierra de los feacios, en su última escala antes de pisar su suelo natal. Su permanencia con estos no es una mera coincidencia, ya que significa la última etapa antes de estar completamente preparado para regresar a su tierra, y así restablecer el orden trastocado hace ya tanto tiempo producto de su ausencia.

Imagen N° 24

Odiseo y Calipso en la caverna mágica



Autor: Brueghel el Viejo, c. 1616.

Imagen N° 25

Odiseo y Calipso



Autor: Max Beckmann, 1943.

Imagen Nº 26
Odiseo ante el mar



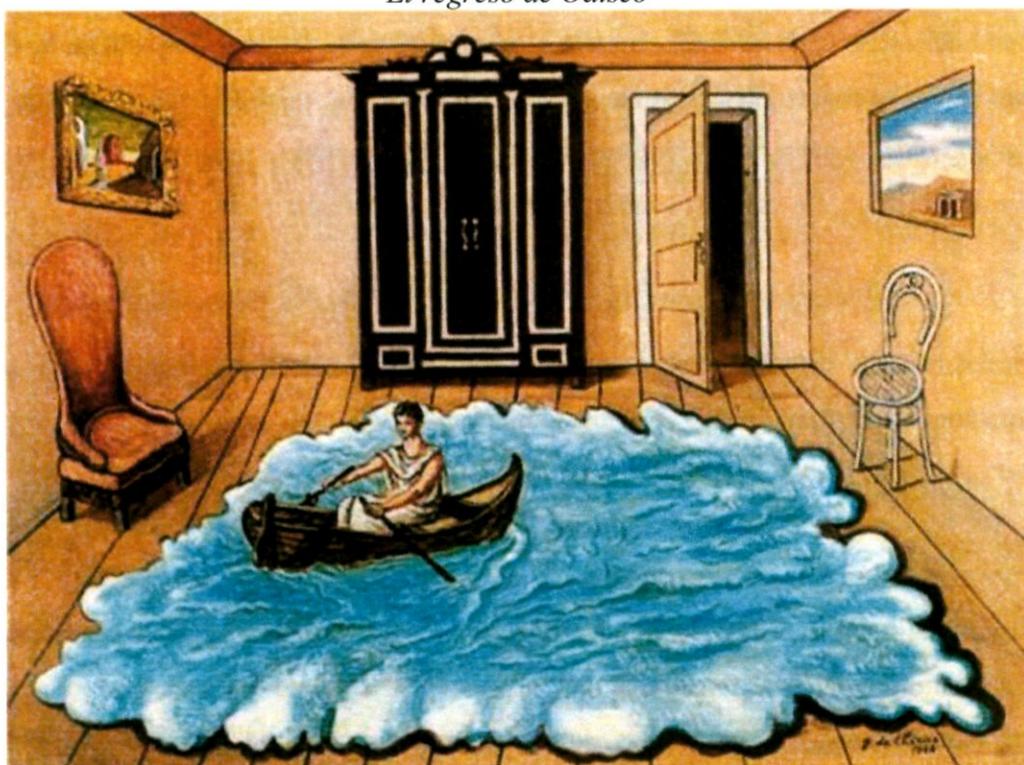
Autor: Arnold Böcklin, 1869.

Imagen Nº 27
Odiseo y Calipso



Autor: Arnold Böcklin, 1883.

Imagen N° 28
El regreso de Odiseo



Autor: Giorgio de Chirico, 1968.

3.5 La última estación de Odiseo: los feacios. La frontera entre el mundo divino y el humano.

Habiendo dejado la isla de Calipso, al decimoctavo día de navegación, el héroe es descubierto por Poseidón, el que invoca una terrible tormenta, la cual destruye su embarcación. Gracias a los buenos oficios de la diosa marina Ino, es que alcanza las costas de Esqueria. Una vez allí es acogido por la princesa local, Nausícaa, la que representa la bienvenida a Odiseo por parte del mundo de los humanos, comenzando a reintegrar al héroe al universo al que intenta retornar hace ya tanto tiempo. Esto queda graficado al momento que le alimenta, permite limpiar el cuerpo, y le viste de ricas vestiduras, haciéndole dejar atrás el peso del viaje. Ella es *“encantadora, sagaz y maravillosamente inteligente, también representa lo mejor que la humanidad tiene para ofrecer”*¹³⁴, no obedeciendo entonces su presencia a una coincidencia sino que a un movimiento tramado de parte del destino, a través del impulso divino.

Existen cuatro obras pictóricas que dan cuenta del encuentro entre el héroe y la princesa. Creadas entre el siglo XVII y principios del XX, describen diversos momentos de la escena. En primer lugar la obra del holandés Pieter Lastman, quien en 1619, en clave barroca, representa el primer acercamiento del itacense a la joven [*Imagen N° 29*]. En la pintura, se observa de modo gráfico el temor que las compañeras de esta experimentan al verse enfrentadas al guerrero. Al mismo tiempo, una curiosa Nausícaa intenta descender de su caballo, mientras es retenida por una de las féminas. Un elemento interesante lo constituye la decidida mujer mayor que puede observarse al lado izquierdo del cuadro, quien se erige en franca actitud defensiva en orden a detener a Odiseo. La narración homérica nada nos dice de esta última circunstancia, constituyendo la imagen de la mujer protectora-cuidadora una licencia de Lastman, inspirada por el significado de la escena original (el temor de las mujeres frente al hombre), y lo impropio del acto (aparecerse desnudo y sin presentación de por medio) ante un grupo de mujeres solas, propio de la moral imperante en el siglo XVII.

¹³⁴ HOUSTON, Jean. *La diosa y el héroe. El viaje como símbolo e iniciación*. Buenos Aires, Planeta, 1993.P. 244.

Con una diferencia de pocos años, en 1627, el flamenco Peter Paul Rubens también compone su propia representación de la escena en cuestión [*Imagen N° 30*]. Esta describe el momento siguiente, cuando Nausícaa se aproxima sin temor hacia el forastero, de quien intentará obtener noticias. De hecho es ella misma quien en esta ocasión se encarga de proveer cierta seguridad a sus compañeras, instalándose claramente delante de una de ellas. Esta representación, de carácter barroca, se alinea con el relato homérico, aportando al mismo un escenario natural antes solo imaginado por el lector.

Durante la primera parte del siglo XIX, el suizo Charles Gleyre narra pictóricamente el momento que sigue en el relato original: la conversación de Odiseo y Nausícaa [*Imagen N° 31*]. Mediante la técnica del blanco y negro, el pintor muestra a los protagonistas de la escena frente a frente, aunque a la mujer en una posición de mayor relevancia (gana altura por encontrarse sobre su carro), mientras que sus compañeras ya se han tranquilizado luego del primer encuentro, y regresan paulatinamente a sus actividades (jugar pelota y lavar sus ropas).

El camino de Odiseo hacia el palacio del rey Alcínoo fue representado en tres oportunidades, todas datadas en 1910, por el ruso Valentin Serov, artista cuya obra mayor se inscribe en el ámbito del llamado impresionismo ruso, pero que hacia el final de su vida, acaecido en 1911, se vuelca a la deconstrucción de la imagen y al trabajo de textos mitológicos clásicos [*Imagen N° 32, N° 33 y N° 34*]. En esta lógica se enmarca la trilogía acerca de Odiseo y Nausícaa, en la que es posible distinguir una caravana encabezada por la princesa en su carro, la que es seguida por un reducido grupo de compañeras, y cerrada por el héroe-forastero, el cual en la tercera representación casi se diluye del cuadro. La figura del itacense contrasta con aquella de Nausícaa, la cual domina completamente la escena, dirigiendo con plena seguridad las riendas de sus caballos, así como de la escena. La triada del ruso nos sitúa en un contexto de control absoluto de la situación por parte de la mujer, adelantando los deseos que esta experimentará por el héroe, así como de expectativa por parte de Odiseo en relación a los eventos que aún le esperan.

Imagen N° 29
Odiseo y Nausícaa



Autor: Pieter Lastman, 1619.

Imagen N° 30
Odiseo y Nausícaa en la isla de los feacios



Autor: Peter Paul Rubens, c.1627.

Imagen N° 31
Odiseo y Nausícaa



Autor: Marc Charles Gabriel Gleyre, siglo XIX.

Imagen N° 32
Odiseo y Nausícaa 1



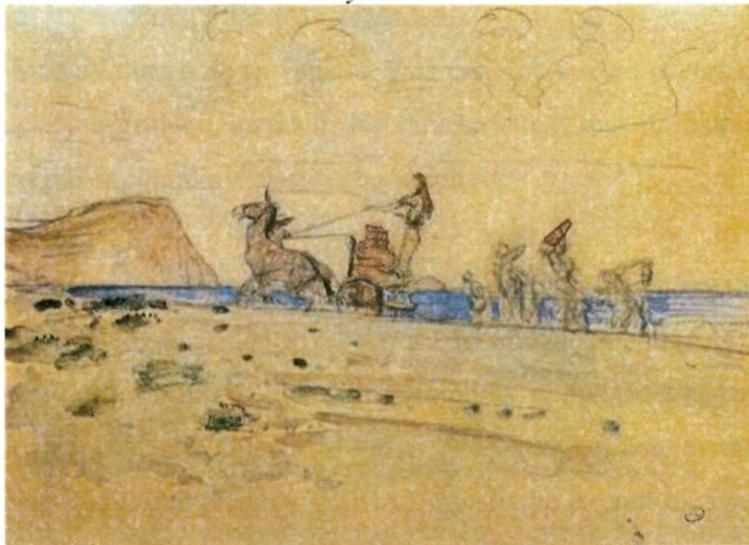
Autor: Valentin Serov, 1910.

Imagen N° 33
Odiseo y Nausícaa 2



Autor: Valentin Serov, 1910.

Imagen N° 34
Odiseo y Nausícaa 3



Autor: Valentin Serov, 1910.

El mundo de los feacios constituye un lugar de frontera, donde la cercanía con los dioses está presente, haciéndolo de forma tangible. Por un lado se consideran emparentados con las divinidades, además de haber sido premiados con fabulosos dones colectivos, como su alta capacidad en el manejo del remo y en la fabricación de embarcaciones, y su técnica en la elaboración y mantención de impresionantes jardines y mobiliario urbano. De todo ello es testigo Odiseo, el que al pasear por la ciudad aprecia la majestad en la que viven sus habitantes. Un pueblo dotado de las capacidades más exquisitas, de artistas, navegantes, agricultores, y seres respetuosos del orden, todo eso es lo que ve el sufrido héroe, pudiendo establecer comparaciones entre los distintos lugares en los cuales ha estado durante los últimos diez años (de duración del viaje). Baste considerar la diferencia entre esta tierra y la de los cíclopes.

En este lugar, Odiseo vive una paradoja, ya que vuelve a ser considerado como un personaje de todo respeto. Lo consigue al realizar un ejercicio de memoria y narración ante la corte del rey Alcínoo. En tal sentido, todo lo que conocemos del viaje, desde la salida de Troya junto a sus compañeros y la solitaria marcha desde Ogigia (la isla de Calipso), lo sabemos mediante la referencia que el mismo Odiseo hace de la aventura. En buena medida, el viaje de Odiseo, es una creación de la mente de su protagonista, y son sus particularidades las que dan sentido y concepto al término castellano odisea. Tras narrar sus aventuras, se hará merecedor de las más verdaderas y sinceras reverencias, las cuales han estado ausentes todo a lo largo de su viaje¹³⁵. Este reconocimiento nacerá de su actuar, rico en valentía, astucia y sagacidad, es decir, las características más propias que ha debido ir dejando atrás para poder cumplir el destino tan esquivo.

El pintor italiano Francesco Hayez se encargó de representar en 1815, el momento exacto en el cual Odiseo se decide a revelar su identidad, mientras se encuentra como invitado en la corte del rey Alcínoo y el aedo Demódoco comienza a narrar las aventuras y desventuras de los aqueos en la Guerra de Troya [*Imagen N° 35*]. Este momento, ubicado en medio del relato de *La Odisea* (Cantos VIII-IX), constituye el punto inicial de la narración

¹³⁵ Si bien podrían considerarse las estadias con Circe y Calipso, las descartamos por carecer de sinceridad, siendo evidente la intención oculta de cada una.

alusiva al viaje, y ha sido motivada por la emoción, que en este caso el pintor expresa a través de un lloroso Odiseo el cual cubre su rostro y enjuaga sus lágrimas con su túnica, y gracias al estímulo que le brinda el trabajo del aedo. De acuerdo a la obra de Hayez, son los personajes que aparecen representados en ella, quienes escuchan y conocen por primera vez los relatos de viaje del itacense, por lo cual debiéramos considerar a estos como a los futuros constructores de la memoria en torno a su figura y circunstancias. La presencia del aedo en primer plano, acompañado de un lazarillo, alude directamente a la figura que se ha construido de estos narradores: el ciego venerado que actúa como custodio de la memoria colectiva. De esta forma, la obra de Hayez nos invita a introducirnos en *La Odisea*, ya que desde una perspectiva poética, capta (en un sentido fotográfico) el minuto exacto en que se inicia el mito de Odiseo y su viaje de regreso, al menos desde su forma narrativa. Lo anterior es comparable al minuto exacto en que mediante otro soporte artístico se representa el nacimiento de la cultura material. Nos referimos a la famosa escena del filme *2001: Odisea del Espacio*, del cineasta Stanley Kubrick, en la cual un prehomínido utiliza el hueso de un animal como arma de ataque, lo que le brinda superioridad ante su enemigo, gracias el hecho de transformare un objeto natural (el hueso) en uno cultural (un arma capaz de amplificar su propia fuerza), es decir, creado por el hombre.

La partida de Odiseo desde Esqueria a Ítaca, fue representada por el francés Claude Lorrain en 1646, gracias a una obra homónima [*Imagen N° 36*]. En esta se observa al viajero sobre una chalupa, estrechando la mano del rey Alcínoo, momentos antes de dirigirse a una embarcación de gran calado (de exploración y comercio del siglo XVII), con el fin de emprender el tramo final de su viaje de regreso. La obra se hace cargo del relato homérico en el sentido de que a Odiseo se le asigna una compañía de feacios bien preparados para ser llevado a su patria. Sin perjuicio de lo anterior, estos deberán pagar un precio muy alto por *compartir con el héroe*, ya que una vez descendido este en su tierra, perecerán transformados en piedra como consecuencia de la ira de Poseidón ante todo quien asistiera a Odiseo (y careciera de la condición divina). No cabe duda que el destino debe cumplirse de modo cabal: Odiseo regresa a su tierra, pero solo.

Imagen N° 35

Odiseo en la corte del rey Alcínoo



Autor: Francesco Hayez, 1814-15.

Imagen N° 36

La partida de Odiseo



Autor: Claude Lorrain, 1646.

3.6 El regreso a Ítaca y el cumplimiento cabal del destino.

Odiseo es dejado por una nave feacia en la costa de su tierra natal. El destino se ha cumplido para el héroe, por fin, tras diez años de viajes, en los cuales ha debido adaptar su personalidad a las necesidades impuestas, calmando sus fuertes ímpetus y aceptando las imposiciones de terceros hacia su persona, consigue el objetivo que lo desveló por tanto tiempo. Atenea, quien lo ha protegido a lo largo de su vida, se descubre por primera vez al héroe, pero antes le asegura la buena nueva: estaba por fin en Ítaca. El diálogo se da de esta manera, hablando primero el adolorido héroe:

¿Qué ciudad y qué tierras son éstas? ¿Qué gentes las tuyas? [...]

Contestándole dijo a su vez la ojizarca Atenea:

Eres simple, extranjero, o llegaste de tierras remotas,

pues así me preguntas por este país cuya fama

no es pequeña de cierto [...]

hete aquí por qué es Ítaca, ¡oh huésped!, nombrada hasta en Troya¹³⁶.

El agotado héroe cuestiona a la diosa por haberlo dejado abandonado en el transcurso de su periplo, a lo cual esta le responde que no es cierto, sino que tan sólo no ha podido mostrársele como hubiera deseado, debido al enojo que Poseidón sentía hacia él, tras haber cegado y humillado a su hijo Polifemo. En tal contexto no ha considerado prudente contrariar las decisiones de dios tan poderoso, el que además es su propio tío. La sabia divinidad resalta varios aspectos de la personalidad de Odiseo, como su inteligencia, el dominio de sí mismo y el comportamiento civilizado, en razón de los cuales no podría haberlo dejado abandonado a su propia suerte. Es de destacar que dichas características son compartidas por ambos, lo que nos confirma una relación mayor entre ellos, y nos permite explicarnos la cercanía mutua a lo largo de la obra, aunque Odiseo no lo haya captado de modo explícito, sino hasta este momento.

Otra misión cumplida por la protectora es la de informar a su pupilo del estado actual en que se encuentran sus bienes y familia¹³⁷. Luego de ello, Odiseo se entrega por

¹³⁶ HOMERO. *Odisea*. Canto XIII, 233 – 248.

completo al consejo de la diosa, en busca del restablecimiento de la situación original, tal como él la deseaba. Después de tantos sufrimientos y desengaños, ha vuelto a sus dominios. El destino se ha cumplido tal y como estaba planeado. Para Odiseo ha sido un largo y doloroso camino, difuso y sinuoso, pero para el destino sólo un instante tan directo y claro como el anhelo de un soñador.

Odiseo está seguro de que ha retornado, de boca de su protectora ha ahuyentado los fantasmas que lo persiguieron en su andar errante, cuenta con la certeza del apoyo incondicional de Atenea y además conoce por boca de ésta las condiciones a las cuales deberá hacer frente en el futuro próximo, lo que le permite prepararse para el porvenir.

El regreso a Ítaca marca el final del viaje, pero no el regreso completo del héroe ya que aún debe restaurar el orden cósmico en su hogar. Se trata de un retorno paulatino al mundo conocido y sobre el cual ejerce dominio, un mundo humano. Las pruebas por venir (en especial su enfrentamiento a los pretendientes) pertenecen a este orden de la realidad, impuestas por la fuerza y astucia de individuos de carne y hueso. En este caso, Odiseo ya no está en desventaja, se iguala en condiciones a cada uno de los seres que habitan la tierra, con el aliciente de ser un guerrero superior en el plano militar, líder elocuente en el sociopolítico y un elegido (de carácter heroico) por los dioses. Ha dado muestras de sumisión al hado, y de respeto y veneración a la divinidad, por lo cual puede decirse que está por fin facultado para recuperar lo que se le ha privado por tanto tiempo.

El regreso de Odiseo a Ítaca está constituido por una serie de encuentros y descubrimientos: con su hijo Telémaco, con su nodriza Euriclea y con su perro Argos, además de uno algo tardío con su padre Laertes y su esposa Penélope. La pictografía moderna (siglos XVI-XX) se ha abocado al retrato de dos temas específicos relativos a esta última fase del viaje: la espera de Penélope y la muerte de sus pretendientes a manos del héroe.

¹³⁷ De esta manera Atenea reiterará lo que Odiseo ya había escuchado de boca de otra mujer que lo amaba incondicionalmente, su propia madre, tras la visita al mundo de los muertos.

Durante la ausencia de Odiseo, un grupo de hombres procedentes de Ítaca y de sus alrededores, ávidos de poder y riqueza, exigen a Penélope tomar un nuevo esposo. Esta se niega permanentemente, pero ante la impaciencia de los galanes termina por plantear que al finalizar el tejido de un velo tomará la decisión de cuál de todos escoger. Mientras dura la labor, los hombres deciden permanecer día y noche en el palacio de Odiseo. Con el fin de burlar el final, Penélope crea un ardid: cada noche deshace lo avanzado durante el día de modo de nunca concluir el trabajo y no verse forzada a decidir. De esta forma, el ardid del velo permite darle el tiempo suficiente a Odiseo con el fin de regresar a su hogar, evitando la fatalidad que aparentemente se cernía sobre su esposa.

Este aspecto de la trama nos es presentado en la obra del italiano Bernardino di Betto di Biagio, más conocido como Pinturicchio, quien en 1509 representa a Penélope junto a un telar, mientras es requerida por un grupo de pretendientes. Sugerentemente, a través de un gran ventanal que domina el fondo de la pintura, se observa una carabela de gran calado, embarcación comercial y de expedición propia de la época del artista, ejemplo de modernidad y tecnología, en la cual los feacios regresan a Odiseo a su tierra [*Imagen N° 37*]. Esta escena (Penélope junto a los galanes), reproducida en clave estética renacentista, también es compuesta por el inglés Waterhouse, quien en 1912, en estilo romántico-historicista, representa a un conjunto de hombres que cortejan con ofrecimientos florales a una distante Penélope, quien les da la espalda mientras continúa en las labores del telar [*Imagen N° 38*]. En ambos casos, lo que desde un nivel icnográfico constituye un aspecto poco relevante (el trabajo en un telar), desde la óptica iconológica adquiere todo su sentido. Penélope se ha alineado al cumplimiento del destino del héroe.

Hacia fines del siglo XVIII (1784), el artista inglés Joseph Wright da cuerpo y color a la otra parte del truco, mostrándonos cómo Penélope deshace por la noche lo que realiza por el día, mientras observa a su hijo Telémaco durmiendo [*Imagen N° 39*]. A la derecha de la pintura se observa, cubierta por la espesura de la noche, la estatua de un hombre (Odiseo), figura ausente materialmente pero siempre presente en el pensamiento de su amada esposa. En este sentido, la obra de Wright permite abundar y amplificar lo que

conocemos a través del relato escrito: una escena nocturna que reúne a la familia del héroe errante, la materialización diaria del truco dilatorio y la presencia de una ausencia dolorosa.

El trabajo de tejido constituye una actividad práctica esencial para evitar la posible unión con un hombre diferente a Odiseo, pero que no permite en sí mismo manifestar al poeta (Homero) ni al lector, el sentir de permanente aflicción en el que se encuentra la mujer. El mundo de la pintura, utilizando los medios que le son propios, permitió dar a entender este sentimiento de un modo que no resiste interpretaciones divergentes. Así, en 1849 el inglés John Roddam Spencer representa a Penélope sentada junto al telar, con la cabeza inclinada y sostenida por su brazo derecho, mientras pierde la mirada en clara señal de abatimiento [*Imagen N° 40*]. Del mismo modo, el ruso Alexandre Jacovleff representa en 1929 a una desatenta y lánguida Penélope mientras una sirvienta le presenta varias madejas de lana e hilo, y es rodeada por numerosos pretendientes en actitud celadora [*Imagen N° 41*].

El inglés Dante Gabriel Rossette (1869) y el norteamericano David Ligare (1980), crean dos retratos del perfil derecho de Penélope [*Imagen N° 42 y N° 43*]. En ambos casos la mujer está sentada y sostiene la vista hacia el horizonte, tal vez rememorando al esposo o bien proyectando un triste destino junto a uno de los no queridos pretendientes. Mientras el relato pictórico de Rossette sigue los códigos de la estética romántica, el trabajo de Ligare nos brinda una representación de la realidad literaria a través de un lenguaje hiperrealista, donde podemos observar casi una fotografía de lo sucedido en un tiempo mítico que se subsume en un pasado remoto y simbólico.

En forma casi contemporánea a Ligare, el italiano Tano Festa (1986) construye mediante la abstracción un relato alusivo a las emociones de Penélope mientras espera [*Imagen N° 44*]. En la obra, es posible distinguir tres rostros humanos. Claramente el del medio, pintado de blanco y con cabellos largos, representa a la dolida esposa, mientras que los otros dos, uno a cada extremo de la obra, parecen corresponder a perfiles masculinos. No sabemos si el de la izquierda es Telémaco (se distinguen rasgos faciales juveniles) y el de la derecha Odiseo (tiene el rostro barbado). Tal vez se trata de una doble presencia del esposo, una al salir de Ítaca con rumbo a Troya (el recuerdo a la izquierda de la pintura), y

la otra, el presente eventual y anhelado del Odiseo retornado (la proyección de lo que querido). Sea como sea, el tipo de trabajo de Festa invita a interpretar con libertad en relación a lo conocido en la trama homérica, además de dar cuenta de los alcances presentes (fines del siglo XX) de la obra en cuestión.

Los últimos cantos de *La Odisea* narran el ajuste de cuentas que el protagonista realiza con todos aquellos que lo han traicionado, pretendiendo a su esposa y bienes terrenales, así como despreciando a su hijo Telémaco. Odiseo junto a este urden un plan con el fin de acabar con los galanes. Mientras se celebran continuos banquetes en la sala del palacio a la espera de la decisión de Penélope, Odiseo se presenta como un mendigo, el que claramente es rechazado y humillado por parte de los orgullosos pretendientes. Como prueba final antes de escoger un nuevo esposo, Penélope organiza un torneo de arquería utilizando el antiguo arco de Odiseo. Una vez retirada la mujer de la escena, solo el mendigo es capaz de levantar y tensar el arma y de disparar la saeta. Ante la incredulidad de los galanes, decide revelar su identidad, comenzando una de las matanzas más crueles conocidas en la literatura. Los pretendientes son encerrados en la sala sin la posibilidad de hacerse de sus armas a la vez que son alcanzados por las de Odiseo y su hijo.

La pintura ha representado esta terrible escena de la mano del francés Louis Pallière en 1812, donde se observa a un barbado Odiseo manejar su arco junto a Telémaco que utiliza la jabalina. A la vez, los pretendientes intentan escapar horrorizados del destino que ya sufren algunos compañeros caídos [*Imagen N° 45*]. La obra de Pallière grafica el relato de Homero, sin necesidad de amplificarlo ni profundizar en sus propios conceptos al respecto. En este sentido, se da una convergencia entre un tipo de relato y otro (literario y pictórico), aportando la pintura la posibilidad de hacer visible mediante la forma y el color, el sangriento y terrible episodio narrado por Homero. En el mismo tono se encuadra la obra del ruso Vasili Vereshchagin, quien en 1862 compone una ilustración en blanco y negro de la acción. En ella también puede constatarse el cruel castigo propinado por Odiseo y su hijo a los acosadores de Penélope [*Imagen N° 46*].

Imagen N° 37
El retorno de Odiseo



Autor: Pinturicchio, 1508-09.

Imagen N° 38
Penélope y los pretendientes



Autor: John William Waterhouse, 1912.

Imagen N° 39
Penélope deshaciendo el velo



Autor: Joseph Wright, 1783-1784.

Imagen N° 40
Penélope



Autor: John Roddam Spencer Stanhope, 1849.

Imagen N° 41
Penélope



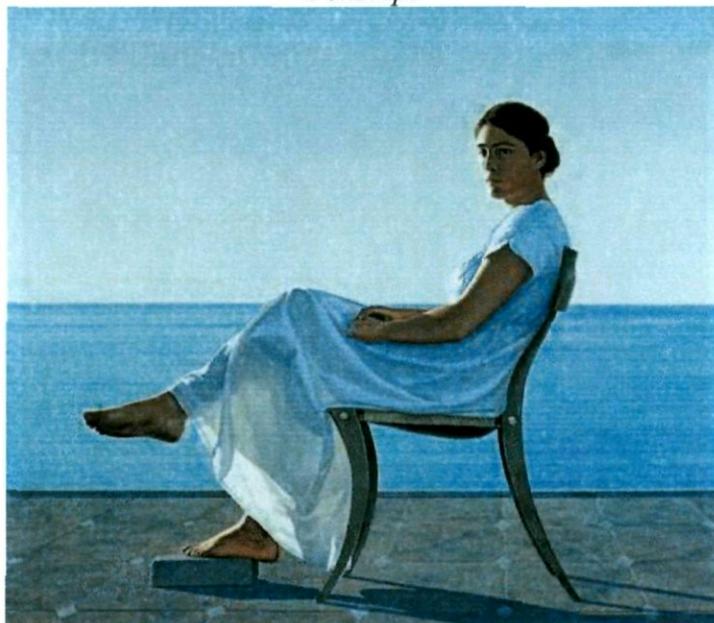
Autor: Alexandre Jacovleff, 1929.

Imagen N° 42
Penélope



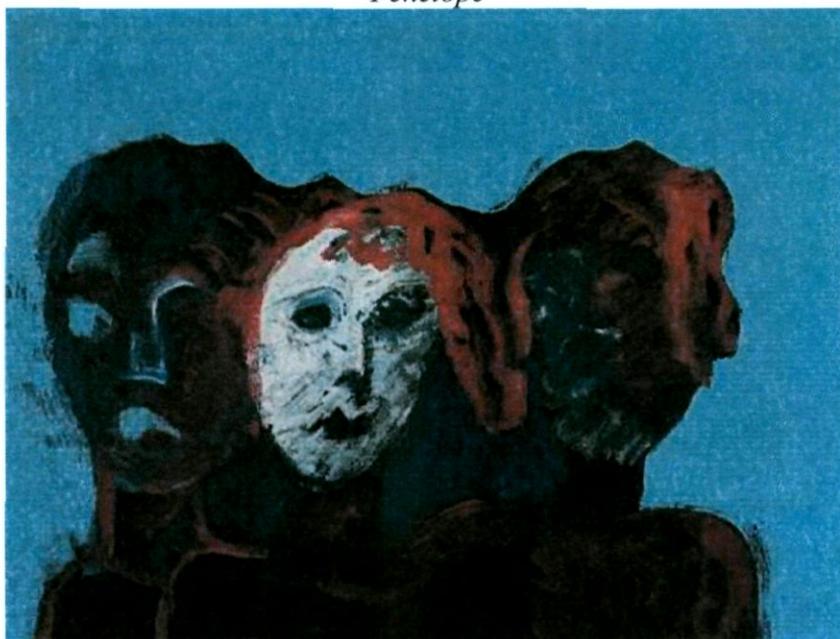
Autor: Dante Gabriel Rossetti, 1869.

Imagen N° 43
Penélope



Autor: David Ligare, 1980.

Imagen N° 44
Penélope



Autor: Tano Festa, 1986.

Imagen N° 45

La masacre de los pretendientes



Autor: Louis Vincent Léon Pallière, 1812.

Imagen N° 46

Odiseo vence a los pretendientes de Penélope



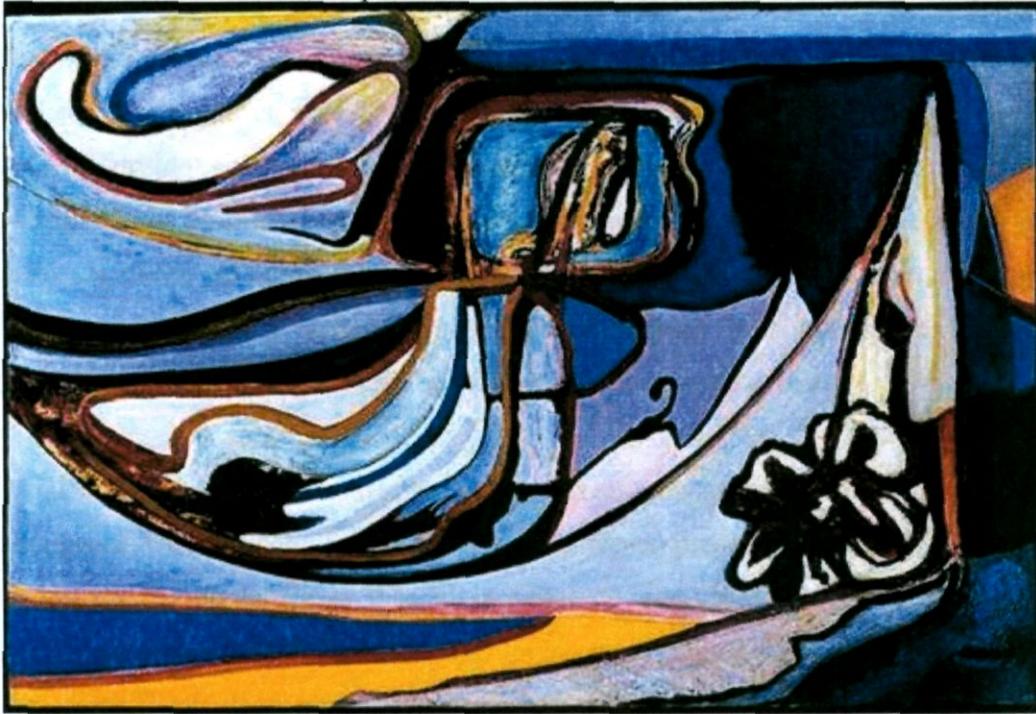
Autor: Vasily Vereshchagin, 1861-1862.

Euriclea, nodriza de Odiseo sabe ya de su regreso y es quien informa a su esposa del feliz acontecimiento. El pintor y poeta portugués del siglo XX, Mario Cesariny de Vasconcelos compuso en clave abstracta una obra en la que Penélope corre al encuentro de su esposo [*Imagen N° 47*]. Mediante el uso de formas genéricas y colores, da cuenta del recorrido que la antes dolorida mujer realiza hacia el salón de fiestas en busca del héroe. El uso de las formas propicia la idea de que aquel recorrido fue realizado con parsimonia y dignidad, detalle aportado por el artista a su visión del clásico homérico, el que nada dice al respecto.

Finalmente, es el artista italiano Francesco Primaticcio quien cerca de 1563 se permite agregar detalles y especificidades al relato original de Homero, mostrando el reencuentro íntimo de los esposos, los dos semi desnudos y solo cubiertos por mantas, mientras Odiseo habla y ambos gesticulan [*Imagen N° 48*]. Es probable que se trate de una proyección del lecho matrimonial, al cual hace referencia Odiseo en el texto escrito, o bien que haya estado en conocimiento de la alusión que de esta realiza Penélope en la obra de Ovidio al clamar por el regreso de su marido (“*No me habría quedado postrada y fría en la cama que dejaste...*”¹³⁸). El pintor italiano nos brinda un corolario del viaje mediante una escena que propone paz, tranquilidad e intimidad, es decir todo lo que se había perdido durante los últimos veinte años (diez en Troya y diez en viaje de retorno).

¹³⁸ OVIDIO. *Cartas de las heroínas*. Barcelona, Gredos, 2001. P. 10.

Imagen N° 47
Penélope corre al encuentro de Odiseo



Autor: Mario Cesariny, siglo XX.

Imagen N° 48
Odiseo y Penélope



Autor: Francesco Primaticcio, c. 1563.

Conclusiones.

A lo largo de los últimos quinientos años, desde el siglo XV al XX, un puñado de artistas pictóricos volcó parte de su atención a la creación de representaciones de la *Odisea* de Homero. Cada cual en su estilo contribuyó a la extensión del relato original del siglo VIII a.C., surgido en la llamada Grecia Arcaica (y quizás antes aún), mediante la generación de una narrativa contenida en la pintura (a partir del mismo momento del origen de la misma obra), así como a través de la acción del observador de la obra. Desde esta lógica, y modestamente, la escritura y lectura de esta tesis constituye un eslabón (organizado y no casual) de esta cadena extensiva de la obra homérica.

¿Por qué la obra de este? Porque en ella es posible observar buena parte de la cultura clásica. El solo hecho de que constituya un tópico presente y modelo a lo largo de la formación de occidente, es la más clara señal de ello. Más allá del advenimiento e instalación sin objeciones del pensamiento lógico en el mundo occidental, la modernidad, en este caso a través de la pintura renacentista y en adelante, se vuelca a la interpretación del mundo grecolatino, en busca de modelos éticos y estéticos (que conviven de diversos modos con el esencial pensamiento y prácticas cristianas), a fin de darse un orden y un relato (o explicación) de su propio ser. En este sentido, el relato pictórico constituye una extensión del relato homérico, pero a la vez de la cultura de la Antigüedad (desde una porción representativa de la misma), aportando en la consideración de esta como clásica (o imperecedera).

En este sentido, el reconocimiento de la pintura occidental de los últimos quinientos años da cuenta de la presencia del mito, este en tanto cuerpo narrativo de los símbolos fundamentales de la humanidad, y como eje articulador de una parte de los valores universales prístinos, a través de un soporte comunicativo del que tenemos constancia desde hace unos cuarenta mil años. Esta recurrencia constituye un ejemplo de los procesos de continuidad histórica que suelen darse a lo largo del tiempo. Sin perjuicio de ello, la noción de cambio también se hace presente ya que al variar los marcos epocales y socioculturales en los cuales se representa la historia de Odiseo, se produce una

resignificación de algunos de sus elementos, los cuales se ajustan a la realidad personal del artista y social de su tiempo. A la vez, la contención y propagación de la imagen desde el soporte pictórico, contribuye a generar opciones interpretativas en el observador de la misma, algo diversos a los producidos por la experiencia del que escucha un relato oral y del que lee un texto escrito. Todo lo anterior no resta la potencia esencial al mito en tanto narrativa y forma de conocimiento primigenia de la realidad humana, sino que más bien, tiende a fortalecer su rol en medio de la experiencia de la modernidad histórica, aún cuando la epistemología racionalista y el empirismo científico se encuentren entronizados sin más. El arquetipo del héroe sagaz, del individuo melancólico-nostálgico, del viajero, del líder, de la esposa fiel, del hijo dedicado y amoroso, así como del bárbaro o transfronterizo, entre otros, adquieren por medio de la representación epocal, sin importar el formato o soporte, una forma arquetípica determinada –por la cultura de su tiempo–, que en el caso de *La Odisea*, en tanto arquetipo de la experiencia viajera en sí misma, ha sido capaz de superar el espacio y el tiempo, compartiendo méritos con otros relatos sincrónicos aparecidos en Mesopotamia o la India, mientras contribuye a explicar al ser humano y a la sociedad en su complejidad, una que no solo puede ser abordada por el registro lógico y científico. De esta forma, lo moderno contiene a la Antigüedad, desde la articulación de una memoria genérica que ve en Homero y su obra, un elemento fundamental, así como lo segundo articula y da contenido a la modernidad, desde la interpretación de algunas de sus ideas paradigmáticas.

A través de la imagen, en su variante pictórica, los artistas modernos han sido capaces de conformar una memoria visual de la obra de Homero, extendiendo su presencia, a través de medios alternos aunque complementarios (formas y colores), respecto del modo original (oral y escrito). De este modo, las palabras y las imágenes constituyen de modo conjunto un cuerpo organizado de “arte” en torno a la temática en estudio. Por supuesto, el entusiasmo del contemplador del arte, o bien del estudioso de su historia, en orden a solamente pretender que el artista ha tenido un interés metahistórico por mantener viva la memoria del pasado, o brindar elementos de comprensión (mitos, símbolos, arquetipos) para los hombres y sociedades del presente, constituye una ingenuidad. La utilización de modelos clásicos por parte del artista no es una novedad instalada por los modernos, sino que también dice relación con la necesidad de crear, consolidar y extender una carrera, a

través de una obra ya creada y probada, no solo en el ámbito estético, sino por sobre todo, ético y social. Nada es más conveniente que sustentar la propia actividad que sobre los fundamentos instalados por otro anterior. Desde este punto de vista, el pintor usufructúa de lo que podríamos llamar la fama y buen nombre de Homero, Odiseo, Penélope y el resto, así como de sus acciones heroicas o simplemente humanas. Lo anterior en nada quita valor y mérito a lo que el observador y analista de la obra de arte configura en su mente como una memoria visual, ya que sin importar demasiado las intenciones del creador, este termina por transmitir, mediante su trabajo, el valor de lo clásico-esencial, lo cual ha residido desde mucho antes en el seno del alma humana.

Finalmente cabe mencionar que el empeño de redactar un texto alusivo a este problema, más que formar parte de un ejercicio profesional y necesario, nos referimos a la hoy por hoy llamada formación continua, tiene por fin el permitir un diálogo personal con los textos basales de la cultura occidental (escritos y pictóricos), en los cuales es posible encontrar el sustento primario de la significación del ser humano, así como propiciar, en la medida de lo posible y razonable, el gentil encuentro de posiciones intelectuales y sensitivas en el seno de la Universidad.

Bibliografía.

A. Fuentes Primarias.

- ALIGHIERI, Dante. *Divina Comedia*. Madrid, Cátedra, 2011. Traducción de Luis Martínez de Merlo.
- ESQUILO. *Tragedias*. Madrid, Gredos, 2008. Traducción Bernardo Perea Morales.
- EURÍPIDES. *Tragedias I*. Madrid, Gredos, 2003. Traducción de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez.
- *Gilgamesh. O la angustia por la muerte. Poema babilonio*. Barcelona, Kairós, 2006. Traducción de Jorge Silva Castillo.
- HERÓDOTO. *Historia I*. Barcelona, Gredos, 2006. Traducción de Carlos Schrader.
- HESÍODO. *Teogonía*. Madrid, Gredos, 2000. Traducción de Aurelio Pérez Jiménez.
- HOMERO. *Iliada*. Madrid, Gredos, 2000. Traducción de Emilio Crespo Güemes.
- HOMERO. *Odisea*. Madrid, Gredos, 2000. Traducción de José Manuel Pabón.
- JENOFONTE. *Helénicas*. Madrid, Gredos, 2000. Traducción de Orlando Guntiñas Tuñón.
- OVIDIO. *Cartas de las heroínas*. Barcelona, Gredos, 2001. Traducción de Ana Pérez Vega.
- PLATÓN. *Diálogos I*. Madrid, Gredos, 2003. Traducción de J. Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo, C. García Gual.
- TUCÍDIDES. *Historia de la Guerra del Peloponeso. Libros I y II*. Madrid, Gredos, 2006. Traducción de Juan José Torres Esbarranch.
- VALMIKI. *Ramaiana*. Girona, Ediciones Atalanta, 2010. Traducción de Roberto Frías.
- VIRGILIO. *Eneida*. Barcelona, RBA, Gredos, 2008. Traducción de Javier de Echave-Sustaeta.

B. Fuentes Secundarias.

- ACADEMIA UNIVERSAL DE LAS CULTURAS. *¿Por qué recordar?* Buenos Aires, Gránica, 2007.
- ADORNO, Theodor; y Max Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid. Akal, 2007.
- AGUIRRE, Mercedes. “Presencia femenina en la travesía de Odiseo: estudio iconográfico”. En: *Espacio, tiempo y forma*. Serie II. Historia Antigua T. 2. Pp. 87-105.
- ARÓSTEGUI, Julio. *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona, Crítica, 2001.
- AUERBACH, Eric. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- AUGÉ, Marc. *Las formas del olvido*. Barcelona, Gedisa, 1998.
- AUGÉ, Marc. *Por una antropología de la movilidad*. Barcelona. Gedisa, 2007.
- BEDELL STANDFORD, William. *El tema de Ulises*. Madrid, Editorial Dykinson, 2013 [1º ed. en inglés 1954].
- BAUER, Hermann; et. al. *Barroco*. Colonia, Taschen, 2006.
- BAUZÁ, Hugo Francisco. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- BAUZÁ, Hugo Francisco. *Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México, Siglo XXI, 2011.
- BLOCH, Marc. *Introducción a la Historia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- BOARDMAN, John; et. al. *Historia Oxford del Mundo Clásico. 1 Grecia*. Madrid, Oxford University Press, 1988.
- BOURDIEU, Pierre; y Alain Darbel. *El amor al arte. Los museos de arte europeos y su público*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2012.
- BOWRA, Cecil Maurice. *Historia de la literatura griega y romana*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- BURKE, Peter. *Formas de historia cultural*. Madrid, Alianza, 2011.

- BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2001.
- BUXTON, Richard. *El imaginario griego. Los contextos de la mitología*. Madrid, Cambridge University Press, 2000.
- CALVET, Louis-Jean. *Historia de la escritura. De Mesopotamia hasta nuestros días*. Paidós, Barcelona, 2001.
- CALVINO, Ítalo. “Las Odiseas en la *Odisea*”. En su obra: *Por qué leer los clásicos*. Madrid, Siruela, 2002. Pp. 21-28.
- CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- CAMPBELL, Joseph. *Los mitos. Su impacto en el mundo actual*. Barcelona, Kairós, 1994.
- CARRETERO, Mario. *Documentos de identidad. La construcción de la memoria histórica en un mundo global*. Buenos Aires, Paidós, 2007.
- CASSIRER, Ernst. *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- CASSIRER, Ernst. *El mito del Estado*. México, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- CASSIRER, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- CHARTIER, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, Gedisa, 2005.
- DE CERTEAU, Michel. *L'écriture de l'histoire*. Paris, Gallimard, 2011.
- DORFLES, Gillo. *El devenir de las artes*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- DURANT, Will. *La vida de Grecia*. Tomo I. Buenos Aires, Sudamericana, 1957.
- ECO, Humberto. *Historia de la belleza*. Barcelona, Debolsillo, 2010.
- ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris, Gallimard, 2007.
- ELIADE, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- ELIADE, Mircea. *Historia de las creencias y las ideas religiosas. De la edad de piedra a los misterios de Eleusis*. Volumen I. Barcelona. Paidós, 1999.

- ELIADE, Mircea. *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*. Paris, Gallimard, 2004.
- FERNANDOIS, Joaquín. "El fin del viaje : ¿Una pérdida irrecuperable ? ". En: *Estudios Públicos 77* (Verano 2000). Pp. 341-355.
- FINLEY, Moses. *El mundo de Odiseo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- GARCÍA GUAL, Carlos. *Introducción a la mitología griega*. Madrid, Alianza Editorial, 2013.
- GASKELL, Iván. "Historia visual". En: BURKE, Peter. *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza, 2011. Pp. 221-254.
- GIQUEAX, Eduardo Julio. *Hacia una nueva definición esencial del mito*. Buenos Aires, Juarez Editor, 1971.
- GOMBRICH, Ernst. *Arte e ilusión. Estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. China, Phaidon, 2002.
- GOMBRICH, Ernst. *La Historia del Arte*. Buenos Aires, Sudamericana, 2004.
- GÓMEZ ESPELOSIN, Javier. "Relatos de viajes en la Odisea". En: *Estudios Clásicos 106* (1994). Pp. 7-32.
- GRIFFIN, Jasper. *Homero*. Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Avellaneda, Paidós, 1999.
- GRUZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- GUÉNON, René. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Barcelona, Paidós Orientalia, 1995.
- GUERRERO, Luis Juan. *Psicología*. Buenos Aires, Losada, 1961.
- HAGEN, Rose-Marie; y Rainer Hagen. *Pieter Bruegel el Viejo hacia 1525-1569. Labriegos, demonios y locos*. Colonia, Taschen, 2000.
- HARRISON, Jane. *Myths of the Odyssey in art and literature*. Londres, Rivingtons, 1882.
- HERSKOVITS, Melville. *El hombre y sus obras. La ciencia de la antropología cultural*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- HOBSBAWM, Eric. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires, Crítica, 1999.
- HOUSTON, Jean. *La diosa y el héroe. El viaje como símbolo e iniciación*. Buenos Aires, Planeta, 1993.

- JAEGER, Werner. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- JUNG, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona, Paidós, 1994.
- KAPUŚCIŃSKI, Ryszard. *Viajes con Heródoto*. Barcelona, Anagrama, 2004.
- KIRK, Geoffrey. *El mito. Su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*. Barcelona, Paidós, 2006.
- LE GOFF, Jacques; y Pierre Nora (dir.). *Faire de l'histoire*. Paris, Gallimard, 2011.
- LANE FOX, Robin. *Héroes viajeros. Los griegos y sus mitos*. Barcelona, Crítica, 2009.
- MAFFESOLI, Michel. *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- MAGRIS, Claudio. *El infinito viajar*. Barcelona, Anagrama, 2005.
- MANGUEL, Alberto. *El legado de Homero*. Barcelona, Debate, 2010.
- MELOT, Michel. *Breve historia de la imagen*. Madrid, Siruela, 2007.
- ONFRAY, Michel. *Las sabidurías de la antigüedad. Contrahistoria de la filosofía, I*. Barcelona, Anagrama, 2013.
- PAGDEN, Anthony. *Pueblos e imperios*. Mondadori, Barcelona, 2002.
- PANOFSKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid, Alianza, 2011.
- REICHHOLF, Josef. *La aparición del hombre*. Barcelona, Crítica 2001.
- RETAMAL FAVEREAU, Julio. *Y después de Occidente ¿qué?* Santiago, Andrés Bello, 2008.
- RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- RODRÍGUEZ, María Isabel. "Iconografía de Polifemo: la tradición homérica y sus pervivencias". En: *Cuadernos de filología clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* (Universidad Complutense de Madrid). Vol. 20, 2010. Pp. 179-200.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio. *Mitología clásica*. Madrid, Gredos, 1982.
- RUZÉ, Françoise; y Marie-Claire Amouretti. *El Mundo Griego Antiguo. De los Palacios Cretenses a la Conquista de Roma*. Madrid, Akal, 1992.
- SALABERT, Pere. *Figuras del viaje. Tiempo, arte, identidad*. Rosario, Homo Sapiens Ediciones, 1995.

- SUBRAHMANYAM, Sanjay. *Comment être un étranger. Goa, Ispahan, Venise. XVI^e - XVIII^e siècle*. Paris, Alma Éditeur, 2013.
- SUBRAHMANYAM, Sanjay. *Vasco de Gama. Légende et tribulations du vice-roi des Indes*. Paris, Alma Éditeur, 2012.
- SWADESH, Mauricio. *El lenguaje y la vida humana*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- TENENTI, Alberto. *La Edad Moderna XVI-XVIII*. Barcelona, Crítica, 2011.
- VEYNE, Paul. *Les grecs ont-ils cru à leurs mythes?* Paris, Éditions de Seuil, 1992.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *El mundo de Homero*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- VILLORO, Juan. *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*. México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- WATSON, Peter. *Historia intelectual del siglo XX*. Barcelona, Crítica, 2010.
- WOLF, Norbert. *Romanticismo*. Colonia, Taschen, 2007.
- WULFF, Fernando. *La fortaleza asediada. Diosas, héroes y mujeres poderosas en el mito griego*. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1997.
- ZERNER, Henri. "L'art". En: LE GOFF, Jacques; y Pierre Nora (dir.). *Faire de l'histoire*. Paris, Gallimard, 2011. Pp. 543-567.

C. Fuentes Electrónicas.

- BURCKHARDT, Titus. *Principios y métodos del arte tradicional*. En: <http://logiahermon.org/formcomp/artetradicional.pdf>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española* (Vigésima segunda edición): <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>
- VERGANO, Dan. *Cave Paintings in Indonesia Redraw Picture of Earliest Art*. En: NATIONAL GEOGRAPHIC SOCIETY: <http://www.nationalgeographic.com/>
- WIKIMEDIA COMMONS (DATABASE): <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Images>
- WIKIART. Visual art encyclopedia: <http://www.wikiart.org/>

Índice de imágenes.

Imagen A. *Odiseo y las sirenas*. Vasija ática de figuras rojas, c. 490 a.C.

Imagen B. *Odiseo cegando a Polifemo*. Fragmento de cratera policroma argiva, s. VII a.C.

Imagen N° 1. *Batalla con los cicones* (Romare Bearden, 1977).

Imagen N° 2. *Polifemo* (Guido Reni, 1639-40).

Imagen N° 3. *Odiseo y Polifemo* (Arnold Böcklin, 1896).

Imagen N° 4. *Odiseo en la caverna de Polifemo* (Jacob Jordaens, c.1635).

Imagen N° 5. *Odiseo burlando a Polifemo* (Joseph Mallord William Turner, 1829).

Imagen N° 6. *Odiseo burlando a Polifemo* (Joseph Mallord William Turner, 1848).

Imagen N° 7. *Melissa (Circe)* (Dosso Dossi, 1507).

Imagen N° 8. *Paisaje de Circe junto a sus amantes* (Dosso Dossi, 1516).

Imagen N° 9. *Circe ofrece su copa a Odiseo* (John William Waterhouse, 1891).

Imagen N° 10. *Circe envidiosa* (John William Waterhouse, 1892).

Imagen N° 11. *El palacio de Circe* (Ronnie Landfield, 1982).

Imagen N° 12. *Circe* (Claudio Bravo, 1986).

Imagen N° 13. *Tiresias aparece ante Odiseo durante el sacrificio* (Heinrich Füssli, c. 1780-85).

Imagen N° 14. *Odiseo encuentra a Aquiles* (Jacob van Strij, finales del siglo XVIII o principios del XIX).

Imagen N° 15. *Odiseo en el Reino de Hades* (William Russell Flint, 1914).

Imagen N° 16. *Odiseo y las sirenas* (John William Waterhouse, 1891).

Imagen N° 17. *La Sirena* (John William Waterhouse, c. 1900).

Imagen N° 18. *La Sirena* (John William Waterhouse, c. 1901).

Imagen N° 19. *Odiseo y las sirenas* (Herbert James Draper, 1909).

Imagen N° 20. *Odiseo y las sirenas* (Pablo Picasso, 1946).

Imagen N° 21. *Odiseo y su paso por Escila y Caribdis* (Fresco italiano, c. 1560).

Imagen N° 22. *Odiseo ante Escila y Caribdis* (Johann Heinrich Füssli, siglo XIX).

Imagen N° 23. *Odiseo y los ganados de Helios* (Jan Van der Straet, apodado Stradanus, c. 1600-1605).

Imagen N° 24. *Odiseo y Calipso en la caverna mágica* (Brueghel el Viejo, c. 1616).

- Imagen N° 25. *Odiseo y Calipso* (Max Beckmann, 1943).
- Imagen N° 26. *Odiseo ante el mar* (Arnold Böcklin, 1869).
- Imagen N° 27. *Odiseo y Calipso* (Arnold Böcklin, 1883).
- Imagen N° 28. *El regreso de Odiseo* (Giorgio de Chirico, 1968).
- Imagen N° 29. *Odiseo y Nausícaa* (Pietr Lastman, 1619).
- Imagen N° 30. *Odiseo y Nausícaa en la isla de los feacios* (Peter Paul Rubens, c.1627).
- Imagen N° 31. *Odiseo y Nausícaa* (Marc Charles Gabriel Gleyre, siglo XIX).
- Imagen N° 32. *Odiseo y Nausícaa* 1 (Valentin Serov, 1910).
- Imagen N° 33. *Odiseo y Nausícaa* 2 (Valentin Serov, 1910).
- Imagen N° 34. *Odiseo y Nausícaa* 3 (Valentin Serov, 1910).
- Imagen N° 35. *Odiseo en la corte del rey Alcínoo* (Francesco Hayez, 1814-15).
- Imagen N° 36. *La partida de Odiseo* (Claude Lorrain, 1646).
- Imagen N° 37. *El retorno de Odiseo* (Pinturicchio, 1508-09).
- Imagen N° 38. *Penélope y los pretendientes* (John William Waterhouse, 1912).
- Imagen N° 39. *Penélope deshaciendo el velo* (Joseph Wright, 1783-1784).
- Imagen N° 40. *Penélope* (John Roddam Spencer Stanhope, 1849).
- Imagen N° 41. *Penélope* (Alexandre Jacovleff, 1929).
- Imagen N° 42. *Penélope* (Dante Gabriel Rossetti, 1869).
- Imagen N° 43. *Penélope* (David Ligare, 1980).
- Imagen N° 44. *Penélope* (Tano Festa, 1986).
- Imagen N° 45. *La masacre de los pretendientes* (Louis Vincent Léon Pallière, 1812).
- Imagen N° 46. *Odiseo vence a los pretendientes de Penélope* (Vasily Vereshchagin, 1861-1862).
- Imagen N° 47. *Penélope corre al encuentro de Odiseo* (Mario Cesariny, siglo XX).
- Imagen N° 48. *Odiseo y Penélope* (Francesco Primaticcio, c. 1563).

BCA. UNIV. GABRIELA MISTRAL
Universidad Gabriela Mistral

