

Elementos hipotácticos en la composición de la odisea

Aida Míguez Barciela

Resumen

El presente artículo se propone asentar ciertas bases para iniciar un análisis comparativo del desplazamiento de la Odisea con respecto a la Ilíada, tanto a nivel formal como de contenido. Vemos cómo la complejidad de la Odisea se observa por de pronto en su tendencia hacia una mayor cohesión narrativa, así como en su doble composición, lo cual quizá no sea sino la otra cara del desplazamiento o la distancia que observamos en la selección del tema y el planteamiento de la trama.

Palabras clave: parataxis, hipotaxis, traducción, poética, Ilíada, Odiseo.

Abstract

The aim of this paper is to set some basis for a comparative study of the shifts and developments of the Odyssey in relation to the Iliad. I explain how the complexity of the Odyssey is to be seen, first, in a tendency to a stronger cohesiveness and integration of the whole, and, second, in its double plot, this being nothing but the other side of the very same distance we can see in the subject and the arrangement of the plot.

Key Words: parataxis, hypotaxis, translation, poetics, Iliad, Odysseus.

1. La parataxis y el problema de la traducción

Los manuales de gramática griega suelen emplear el término «parataxis» para referirse al hecho de que las «oraciones» de los poemas homéricos estén unas al lado de otras sin que las relaciones entre ellas queden –queden para nosotros– netamente definidas y explicitadas, de ahí las reiteradas referencias a la considerable autonomía de los elementos en la secuencia paratáctica (griega) por contraposición a la secuencia hipotáctica (obvia para el lector moderno), la cual implica el funcionamiento de relaciones de dependencia y subordinación entre oraciones y elementos de oración según un modelo de construcción oracional o esquema sintáctico cuya proyección sobre el texto homérico resulta cuando menos anacrónica. En este sentido, los conceptos de parataxis e hipotaxis sirven para describir dos situaciones lingüísticas de distinta naturaleza.

Los diversos modos de parataxis que encontramos leyendo los poemas homéricos¹ plantean en efecto problemas al intérprete-traductor moderno, quien, por el mero hecho de traducir a lengua moderna versos homéricos, transforma la secuencia griega, más paratáctica, en una secuencia hipotáctica, estableciendo conexiones, relaciones y jerarquías allí donde el texto griego presenta una mayor independencia y autonomía de los elementos, proyectando así una impresión de cohesión o contexto que no hay en la situación a la que el texto de partida pertenece.

¹ CHANTRAINE, P., *Grammaire homérique*, Paris, 1997, PERRY, B., “The Early Greek Capacity for Viewing Things Separately”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 68, 1937, pp. 403-427.

Ocurre pues que nuestros propios hábitos lingüísticos nos obligan a ejecutar determinadas opciones sintácticas que el texto griego no necesitaba ejecutar en absoluto. Esto ocurre de manera inevitable por el mero hecho de traducir: la dificultad no es técnica, sino que tiene que ver con distancia insuperable de situaciones lingüísticas. Por otra parte, tratándose de los griegos siempre tenemos que trabajar con traducciones: no podemos instalarnos en la lengua original. Ante esta dificultad se impone la conciencia de la misma como única manera de superarla.²

Tampoco podemos perder de vista en este contexto el límite de aplicabilidad de las categorías «literatura» y «texto», junto con las restricciones de nuestra actividad traductora que este límite supone.³

En efecto: los poemas homéricos –resultado ellos mismos de una larga tradición de composición poética oral– no eran en origen texto para leer, sino para cantar acompañándose el aedo de un instrumento de cuerda –y quizá algún tipo de danza–. Tanto como de la selección de las palabras el aedo, se cuidaba del ritmo y otros aspectos cuya inseparabilidad da razón de la coherencia que observamos entre ellos, coherencia que a su vez permite una cierta definición de género que no se quede en lo meramente universal-impresionístico.

Pues bien, el ritmo griego juega con elementos que para nosotros no forman parte de lo lingüístico, resultando engañosa cualquier pretensión de imitar el «original» reproduciendo sensiblemente algo –el ritmo– de lo cual solo podemos llegar a tener un conocimiento teórico y nunca, en cambio, percepción sensible.⁴

2. La *Iliada*: el sello poético

La parataxis como fenómeno «sintáctico» guarda relación con ciertas marcas poéticas definitorias del género *épos*, de ahí que a veces los estudiosos hayan empleado este término

² Los problemas que conlleva el tránsito de una situación lingüística a otra se presentan también, como es obvio, a nivel semántico, si bien, siendo éste el más evidente para nosotros, quizá resulte tanto más urgente percatarse de que el problema está presente asimismo a nivel de estructuras «sintácticas».

³ BAKKER, E., “The Study of Homeric Discourse”, en MORRIS, I. POWELL, B., *A new Companion to Homer*, Leiden, New York, Köln, 1997, pp. 284-303.

⁴ El ritmo griego no tiene que ver con el acento, sino con la cantidad de las sílabas, la cual está determinada por la propia secuencia de fonemas. La cantidad de las sílabas depende a su vez de la cantidad de las vocales (en griego ha de ser exhaustivamente determinable si una vocal es larga o breve), así como de la posición de las consonantes.

para describir el tipo de composición y de estructura poética que vemos por de pronto en la *Ilíada*.⁵ Detengámonos en esto.

La mayor autonomía de palabras y oraciones a nivel sintáctico no solo es consistente con el ritmo peculiar del *épos* (estíquico, según metro), sino también, en efecto, con un modo de organizar y presentar los contenidos en episodios y escenas que tienen sentido no solo por su pertenencia a un conjunto más amplio sino también individualmente, por mor de sí mismos, lo cual comporta a su vez determinadas marcas formales que descubren una cierta búsqueda de redondez y acabamiento (cfr. por ejemplo la *ring-composition*). Naturalmente, esto no quiere decir que en los poemas homéricos no haya unidad; la hay, pero más laxa o más suelta (recursos que confieren unidad son, entre otros, repeticiones, refranes, ecos, simetrías, redes de analepsis y prolepsis, imágenes y palabras clave, etc.), más a la manera de un coser un canto hilando una cosa, otra cosa, otra cosa (cfr. *rhápsantes aoidén*).

Como es sabido, este tipo de composición poética se ha relacionado con cierta pintura geométrica sobre vasos de la cual es característico que no solo el todo tenga vida propia, sino también cada una de las partes y detalles y rasgos individuales (lo cual ciertamente plantea la cuestión de hasta qué punto es pertinente abordar el fenómeno de la autonomía paratáctica dando por supuesto categorías del tipo parte/totalidad/congruencia/unidad).

La técnica de episodios a nivel compositivo es asimismo coherente con el conocido goce homérico en el detalle individual, con su minuciosidad descriptiva, con esa demora en la cosa por mor de la cosa que vemos, por ejemplo, en el uso de los epítetos, en la abundancia de las descripciones detalladas de objetos (que no solo confieren a la cosa relevancia individual, sino que enfatizan lo que nosotros llamaríamos su «importancia dramática»: el cetro que Aquiles arroja al suelo, el arco que Odiseo no lleva consigo a Troya), en los catálogos, las genealogías, las comparaciones, los símiles, las repeticiones o los sumarios. Teniendo en cuenta esto, proponer al lector de la *Ilíada* y la *Odisea* que divida el texto en tramos verdaderamente significativos y tramos meramente ornamentales no es sino una confirmación más de nuestra precariedad como lectores y nuestro fracaso hermenéutico.

Nada se subordina a nada; todo es central; una y otra vez se subraya el específico carácter de cada cosa, y no solo de cada cosa, sino de acciones y secuencias de acciones que se repiten una y otra vez a lo largo del poema. Conviene asimismo recordar aquí que esta

⁵ NOTOPOULOS, J., "Parataxis in Homer: a new Approach to Homeric Literary Criticism", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 80, 1949, pp. 1-23.

capacidad del poeta homérico para resaltar la entidad específica de cosas y acciones no es sino la otra cara de que el griego todavía tenga como punto de partida natural la belleza, la irreductibilidad, el dios de cada cosa.

3. La Odisea: desplazamientos

Partiendo del tipo de composición y sello poético observable en la *Ilíada*, anotaremos ahora ciertos desplazamientos en los que comparece la que quizá podríamos llamar «tendencia más hipotáctica» de la *Odisea*, pues lo cierto es que el sello poético característico de la *Ilíada* –muestra suprema del género– no aparece de la misma manera en la *Odisea*. Mencionaremos algunos ejemplos.

Una secuencia muy frecuente en Homero es la entrega de un mensaje: una figura A comunica a otra B un mensaje para un tercero C. En la *Ilíada* es habitual que el mensajero repita casi literalmente el contenido del mensaje tal y como le fue comunicado por A (en ocasiones se repite hasta tres veces), mientras que en la *Odisea* vemos a menudo cómo el mensajero no solo no repite el mensaje *verbatim*, sino que introduce modificaciones importantes, omitiendo información o proporcionando información extra, libertad esta que apunta hacia un desplazamiento en la marca poética o de género que son las repeticiones homéricas de discursos.⁶ A primera vista esto podría parecer inocente. Sin embargo, en el fondo de la presentación *naiv* del *épos* se encuentra el nada inocente problema de que *solamente si dices bien A*, esto es, sin omitir ningún elemento constitutivo ni saltarte nada, resaltando cada uno de sus aspectos o momentos esenciales, o sea: con pericia, excelencia, destreza, *comparece A*, por lo cual tendríamos en efecto algún motivo para favorecer la hipótesis de una cierta alteración o retracción en la *Odisea* de la presentación *naiv* característica de la *Ilíada*.

El desplazamiento lo notamos también en el acabamiento de las escenas. La *Odisea* no siempre busca redondear el acontecer en escenas y episodios con una relativa autonomía sino justo lo contrario: tiende a interrumpir escenas en su punto álgido, donde las abandona para retomarlas –y eventualmente acabarlas– solamente después de haber introducido una o varias escenas intermedias, por lo cual –y a estos efectos– más que de episodios y escenas en sentido estricto quizá tendríamos que hablar de trozos o fragmentos

⁶ DE JONG, I. “Developments in narrative technique in the *Odyssey*”, en KULLMANN, W. et. al., *Epea Pteroenta. Beiträge zur Homerforschung*, Stuttgart, 2001, pp. 77-91.

de acciones continuadas (pensemos que en la Odisea se introducen varias líneas de acción paralelas).⁷

La *Iliada* era maestra en formar episodios y escenas que poseían interés al margen de su integración en el conjunto, lo cual tenía que ver con la importancia que en este poema tiene el elemento digresivo. Pues bien, además de una mayor coherencia y sintaxis narrativa la retracción del elemento digresivo constituye un *novum* de la Odisea respecto a la *Iliada*.

Esta retracción se observa por ejemplo en el uso de los símiles: por un lado, su número se reduce considerablemente; por otro, los símiles de la Odisea juegan con elementos que resultan temáticamente relevantes para la trama, mientras que en la *Iliada* eran casi siempre ocasión para introducir temas de distinto tono y naturaleza.

Algo parecido encontramos observando la presencia de esas historias que a veces llamamos «paradigmas». Señalaremos dos aspectos:

1. En lugar de la multitud y variedad de historias con valor paradigmático que salpican la *Iliada* –historias que se refieren cada una de ellas a una cierta situación particular–, en la Odisea nos encontramos fundamentalmente con un solo paradigma que recorre el poema de principio a fin, enfocándose de diversas maneras según el contexto, pero refiriéndose en todo caso no tanto a una situación particular como más bien a la trama misma, lo cual contribuye ciertamente a prestar una mayor coherencia y trabazón al conjunto del poema. Como es sabido, este paradigma no es otro que el retorno desgraciado de Agamenón.

2. Puede ocurrir que el paradigma se refiera no tanto a la situación particular a la cual el narrador pretende referirlo como más bien, e irónicamente, a la situación en que se encuentra el propio narrador, quien, sin embargo, nada sospecha acerca del significado suplementario de su paradigma en relación con su situación. No encontramos en la *Iliada* nada equivalente.

Otro ejemplo llamativo de la composición más hipotáctica de la Odisea es el especial carácter y protagonismo que en ella tienen los relatos dentro del relato principal, por de pronto el relato (o relatos) que Odiseo cuenta ante la audiencia de los feacios. Este relato – una gran analepsis externa– supone un mayor protagonismo en el poema del elemento integrado en la medida que una narración subordinada a la narración principal ocupa aquí nada más y nada menos que cuatro cantos completos (9-12), sirviendo como vehículo para incluir los diez años de vagabundeo y pérdida en el mar de Odiseo y su flota tras el cumplimiento de la empresa troyana. Esta manera de incluir el intervalo acontecido

⁷ HÖLSCHER, U., *Untersuchungen zur Form der Odyssee*, Berlin, 1939, FRIEDRICH, R., *Stilwandel im homerischen Epos. Studien zur Poetik und Theorie der epischen Gattung*, Heidelberg, 1975.

constituye una novedad respecto a la manera como la *Iliáda* incluía los años de guerra transcurridos, a saber: *a)* a través de una serie de cuadros o episodios independientes (cantos 2-7); *b)* mediante las reminiscencias dispersas no de uno sino de varios narradores.

También en relación con la pluralidad de relatos puestos en boca de las diversas figuras sería pertinente hablar de una tendencia a la complementación coherente en vistas a un conjunto más integrado. Así por ejemplo, los retornos de los aqueos que distintos narradores evocan y recuerdan en diferentes momentos de la *Odisea* están compuestos de manera tal que el uno continúa la historia justo allí donde el otro se detuvo (cfr. «piecemeal distribution»⁸).

Parece, pues, que la *Odisea* tiende en mayor grado que la *Iliáda* a lograr una acción más coherente y consecutiva, desplazando el acento –en cierta medida– desde los episodios individuales a la acción principal, entrelazando escenas y redefiniendo la función de ciertos elementos compositivos característicos del género de manera tal que el conjunto resulta menos paratáctico, o sea, presenta una mayor integración de las «partes» en el «todo».

4. Apunte sobre el tema y la trama

Hasta aquí hemos mencionado algunos desplazamientos formales de la *Odisea* en relación con la *Iliáda*. A continuación apuntaremos cómo podría abordarse esta misma cuestión (el desplazamiento o la distancia de la *Odisea*) desde el punto de vista del tema y la trama.

El primer verso de la *Odisea* dice algo así como: «Dime, musa, el hombre de muchos recursos». La diosa no cantará un acontecimiento episódico, sino algo que constituye por sí mismo un elemento cohesivo no episódico, a saber: un «hombre» (un varón maduro) del cual cabe decir –resultando el epíteto identificativo hasta tal punto que un oyente griego sabe perfectamente quién es el hombre en cuestión, aunque no se mencione su nombre hasta unos versos después– que es destacadamente *polytropos*.

Para hacer sonar esta palabra –ya hemos dicho que uno no puede instalarse en el griego antiguo, ni puede quedarse con una sola traducción– diremos que *polytropos* significa algo del tipo «sabio», si bien en el sentido de «sagaz», «hábil», «listo», «astuto» («resourceful»), sonando a la vez e inseparablemente la idea de un peregrinar y viajar y andar errante por multitud de lugares, espacios y regiones («vielgewandt»).

⁸ DE JONG, I., *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge et. al., 2001.

El tema de la Odisea no es otro que el varón inteligente, incluyendo esta noción la capacidad de mentir, embaucar, salirse con la suya, persuadir, planear, elaborar estrategias, hallar recursos y encontrar salidas en situaciones de difícilísima salida. Esto es: estar en cada caso más allá de las circunstancias y ser dueño de la situación en la que uno en cada caso se encuentra. Esta capacidad de «estar-en-cada-caso-más-allá-de» conecta asimismo con la resistencia y el aguante característicos de Odiseo (cfr. *polytlas*, *polytlémon* y otros epítetos), pues aguantar, soportar y resistir no son otra cosa que ser capaz de estar siempre más allá de eso que se resiste y se soporta, en lugar de meramente abandonarse a ello y ceder a ello.

El varón relevante por su condición de *polytropos* es Odiseo, figura que ya en la *Iliada* contaba con la constante presencia de Atena a su lado. Atena, esto es, la diosa de ojos brillantes, la diosa de aguda visión y clara mirada.

Por otra parte hay que decir que la atipicidad de su figura viene ya de ese mismo poema. A diferencia de otros héroes (Agamenón o Ayante), Odiseo no se caracteriza por un aparecer especialmente bello ni especialmente impresionante, sino más bien despistado, engañoso, marcado en cualquier caso por cierta retención o duplicidad, incluso por cierta herida (la famosa cicatriz), cuya otra cara no es sino la destacada inteligencia y una enorme habilidad con las palabras.

Por lo que se refiere a la trama diremos aquí solamente que ésta se apoya en la mismísima condición de *polytropos* del varón que constituye el tema del poema, y ello en su –al menos para nosotros– ambigüedad y doble vertiente de significado («resourceful», «vielgewandt»):

Por un lado, el varón *polytropos* es quien retorna «aquí» –a casa– después de un largo y penoso peregrinaje por regiones cuyo rasgo fundamental es la distancia –la condición de «allá», la lejanía–: Odiseo ha atravesado espacios y regiones que no son sino puro desarraigo, puro «ninguna parte». El inicio de la acción de la Odisea se sitúa justo en la etapa final de este largo, errático viaje, y sabido es en qué sentido el advenimiento del final permite un enjuiciamiento positivo en términos de «ser...».⁹

Por otro, la posibilidad de reintegrarse en casa –volver «aquí»– depende decisivamente de la capacidad de este varón para cultivar siempre de nuevo una distancia «frente a...», a saber: el apego inmediato al ámbito al que se pertenece de manera incuestionada; su obvia confianza en la morada, los vínculos, la mujer. Pero no solo eso; todo lo que ocurre en la segunda parte del poema se basa nada más y nada menos que en la destreza imitativa de

⁹ Cf. mi artículo “Acerca del comienzo de la Odisea”, *Myrtia. Revista de filología clásica*, 26, 2011, pp. 11-26.

Odiseo en el marco de una intriga elaborada en colaboración con Atena, de modo que el protagonista del poema se pasa gran parte del mismo actuando como si fuese otro, con lo cual la ruptura –el doblez, la distancia, la herida– que constituye lo esencial de su figura penetra y conforma la trama.

*

La distancia de la Odisea respecto a la Ilíada se observa no solo en la modificación de ciertas marcas de género y modos de la composición; es posible asimismo documentarla desde el punto de vista del tema y el planteamiento de la trama. En este sentido, aquella observación que dice que, mientras la Ilíada es «simple» (*haploûn*) en cuanto a la composición, la Odisea es «compleja» (Aristóteles, Po. 1459b 15; *peplegménon*, «entrelazada»; de *pléko*: «trenzar», «entrelazar»), concordaría muy bien con esa otra que sostiene que Odiseo es «astuto y mentiroso» donde Aquiles era «simple y verdadero» (Platón, Hp. min. 365b), distinción y concordancia que habría que desarrollar pertinentemente en estudios ulteriores.