



Marta Alesso "Navegar el mito: desde los mares homéricos hasta *La Odisea* de Christopher Nolan". *Circe, de clásicos y modernos* 30/2 (julio-diciembre 2026).
DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/circe-2026-300205>

NAVEGAR EL MITO: DESDE LOS MARES HOMÉRICOS HASTA *LA ODISEA* DE CHRISTOPHER NOLAN

Marta Alesso

[Universidad Nacional de La Pampa]

[alessomarta@gmail.com]

ORCID: 0000-0002-0785-0978

Resumen: Comparamos *Odisea* de Homero con el recientemente estrenado film dirigido por Christopher Nolan, *The Odyssey*. La comparación transita por la descripción de algunos personajes odiseicos enfrentados a su versión fílmica y es por lo tanto parcial y sesgada, por no tratarse éste de un artículo académico ni mucho menos erudito.

Palabras-clave: *Odisea*; Odiseo; Penélope, Calipso; Circe.

Abstract: We compare Homer's *Odyssey* with the recent film directed by Christopher Nolan, *The Odyssey*. The comparison proceeds by contrasting certain characters from the epic with their film counterparts; it is therefore partial and subjective, as this is neither an academic nor, by any means, a scholarly article.

Key-words: *Odyssey*; Odysseus; Penelope, Calypso; Circe.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución - No Comercial - Compartir Igual) a menos que se indique lo contrario.

CIRCE N° 30/2 / 2026 | pp. 99-116

La *Odisea*¹ representa una continuación de la *Iliada*, pero también se contrapone a ella. ‘Nuestra’ *Odisea* y la de Christopher Nolan tratan ambas sobre los logros y sufrimientos, las tragedias y triunfos, las batallas y capitulaciones de un solo hombre: el divino Odiseo, rey de Itaca. Destacado por su astucia –y por su capacidad de convencer con sus relatos falsos– entre los jefes griegos que fueron a Troya, resultó también el más castigado por la adversidad. Amado por los dioses –salvo una excepción–, encarna al viajero –quizá al migrante– que, tras caer y errar, alcanza la gloria. Su relato de búsqueda y superación no pertenece sólo a la antigüedad: es el retrato eterno de la condición humana y de las luchas que cada hombre libra a lo largo de la historia. Es también la historia de la naturaleza multifacética del carácter humano. Es la historia de un arquetipo. Es nuestra historia. Todos somos un Odiseo. Algunos más, otros menos, golpeados por la fortuna.

No debe asombrarnos ni incomodarnos la nueva lectura del mito original con la firma narrativa, técnica y estética del director Christopher Nolan. También hay muchos Odiseos en la antigüedad. Ahora mismo, cuando estoy traduciendo la *Iliada*, es inevitable que compare el Odiseo de *Odisea* con el de *Iliada* y rememore también el Odiseo de las tragedias (el del *Filoctetes* de Sófocles, por ejemplo). Todos son distintos, poseen una naturaleza y una personalidad diversas.

Pero hay algo que Odiseo nunca sería: un héroe arrepentido. Es ésta la divergencia fundamental –y hasta podríamos decir, imperdonable– de la película de Nolan. Odiseo –muy bien interpretado por Matt Damon, según mi opinión– se siente culpable y atormentado por la violencia de la guerra de Troya. Un dilema moral de esta naturaleza es impensable en el universo homérico. Es imposible que Agamenón, por ejemplo, a quien se le da el título de “destructor de ciudades” –πολίπορθος– (epíteto que también se suele adjudicar a Odiseo) sufra alguna vez cargo de conciencia por el recuerdo de la ciudad destruida, los hombres asesinados y las mujeres tomadas como cautivas. Era éste el modo ‘honorable’ de enriquecerse, propio de una sociedad en que la acusación de ser mercader o comerciante era un insulto. Traficar con dinero era una actividad relegada a los fenicios.

¹ Una primera versión de estos comentarios fue compartida con quienes asistieron el día 10 de septiembre de 2026 a un encuentro organizado por el Observatorio de Filología, Ciencia y Cultura del Instituto de Estudios Americanos y Europeos de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa.

En *The Odyssey* de Christopher Nolan nuestro héroe se lamenta de que el caballo de madera, por él pergeñado, haya sido fruto de trampas y mentiras para lograr ingresar a la ciudad sagrada. Lo abruma la visión de muertes de inocentes y de ciudades arrasadas, cree que los dioses lo han castigado por romper las reglas sagradas de la hospitalidad y su mente revive escenas trágicas como fantasmas que lo persiguen durante su viaje de regreso. Estos remordimientos por hechos del pasado responden en realidad a una moral contemporánea. El personaje de Nolan proyecta una sensibilidad judeocristiana completamente ajena a la épica clásica.

No obstante, la película de Christopher Nolan tiene un valor inmenso. El mayor mérito reside en su capacidad para traducir el mito épico a la arquitectura del cine contemporáneo. El sello de Nolan es en este caso aportar peso, textura y realismo pragmático a la antigüedad. Es un caso particular de cine de autor dentro de la industria de Hollywood. Si bien la expresión “cine de autor” –*politique des auteurs*– nació en la crítica francesa para designar a directores de presupuesto modesto que imprimían una visión personal al margen de los estudios, Nolan ha logrado una de las proezas más difíciles del cine contemporáneo: ejercer un control creativo absoluto financiándose con presupuestos colosales. Escribe los guiones (generalmente en colaboración con su hermano, Jonathan Nolan) y produce sus obras junto a su esposa y socia, Emma Thomas, lo que le permite blindar sus decisiones frente a las presiones corporativas. Por supuesto que la expresión artística que supone un film combina elementos de otras artes y tiene carácter colectivo –participan actores, sonidistas, técnicos, escenógrafos, etc.–. La poesía épica también es una creación colectiva, pero de muy diversa índole: los aedos transmiten la memoria y los valores de una comunidad, pero fraguada a través de los siglos, con ampliaciones y reducciones continuas, para responder al gusto y expectativas de las nuevas generaciones de oyentes.

Otra marca del director es que no hay erotismo en el cine de Christopher Nolan. O mejor dicho, es inexistente en su forma tradicional –física o explícita–, aunque quizás existe de manera desplazada, intelectualizada y trágica. Al eliminar el episodio de Nausicaa, del canto 6, cuando Odiseo sale a su encuentro, de detrás de los matorrales, malcubriéndose los genitales con unas ramas (*Odisea* 6. 128) y deslumbra a la muchachita núbil a la que le dice “Me arrojo ante ti, soberana. ¿Eres diosa o mortal?” (6. 149), excluye al deseo de su historia. En el cine de Nolan, la piel y el contacto humanos quedan sofocados por la arquitectura del tiempo, el deber y la mente. Si hay erotismo, no es el de la carne, sino el erotismo de la obsesión y del recuerdo inalcanzable. Cuando el

objeto del deseo ya no es un cuerpo presente, sino una idea, un fantasma del pasado o una constante fijación, la tensión erótica se duplica. Lo inalcanzable no apaga el deseo; al contrario, lo alimenta, porque la imaginación no tiene los límites ni los defectos de la realidad. Sirva como ejemplo el episodio de las sirenas.

Las sirenas

La escena de las sirenas en la película de Christopher Nolan, es la que más se parece a la versión homérica. No aparecen en pantalla ni en forma literal ni fantástica. Las sirenas son divinidades marinas hijas del río Aqueloo (Higino, *Fábula* 141; Ovidio, *Metamorfosis* 5. 552 y 14. 87) y de una Musa (Apolodoro 1. 3. 4). En Homero son dos, se las menciona en número dual en (*Odisea* 12. 52) y viven en una isla (12. 157). Homero no se refiere aquí a su aspecto externo, mitad ave, mitad mujer. Nolan también evita mostrarlas con cuerpo de ave, tampoco cae en el error de mostrarlas con cola de pez. La amenaza se construye a través de la tensión y desesperación en el rostro de Odiseo atado al mástil. El director opta por un enfoque psicológico y abstracto en lugar de un diseño visual tradicional. La escena utiliza contrastes de silencio absoluto e intensidad sonora para sumergir al espectador en la experiencia misma del héroe mientras los marineros reman con los oídos tapados. Sabemos lo que cantaron porque el compañero de Odiseo lo pregunta:

Euríloco: ¿Cómo era el canto de las sirenas?

Odiseo: Todo lo que tú querías que fuera.

Y después, todas las cosas que deseabas no haber deseado jamás.

Era la deliciosa picazón que querías rascarte, pero la encontrabas bajo la piel y no podías alcanzarla. Así que la deliciosa picazón se volvía insoportable. Te decía que lo que más deseabas era lo que menos podías tener, y que lo que menos puedes tener es lo que ya tenías y perdiste. Era la canción de todas las promesas que no cumplí. Y me decía que en realidad no quería volver a casa.

Es evidente que hay una poética propia del film, una poética anónima y moderna, nihilista y desesperanzada. No es una representación de las sirenas como criaturas voluptuosas que prometen cosas hermosas o tienen una capacidad de sabiduría omnisciente. Se ha dicho que este episodio de las sirenas es una reinterpretación poética del famoso relato corto de Franz Kafka titulado *El silencio de las sirenas* (1917), donde el atormentado escritor alemán ha

planteado que el arma más terrible y mortífera de las sirenas no era su canto, sino su silencio; por ende, no cantaron. También se ha dicho que el texto de Nolan tiene reminiscencias del poema *Siren Song* (*La canción de la sirena*) de Margaret Atwood (1974) –autora también de *Penélope y las doce criadas*–, quien en lugar de presentar el canto de la sirena como una melodía hermosa y celestial, coloca a su sirena (en singular) en un juego de seducción en el que finge ser una víctima que necesita ser rescatada. Es verdad que, en estas versiones modernas, el canto de las sirenas no seduce por la belleza, sino por la vulnerabilidad, el vacío y el engaño de la mente, pero de un modo muy diferente a la poesía de Nolan.

En *Odisea* de Homero también el resultado podría ser fatal, pero es porque el canto de las sirenas se asemeja al muchas veces engañoso canto de los aedos, que hechiza (*Odisea* 12. 40 y 44) y da placer (12. 52 y 188) e idealiza los sucesos de la guerra de Troya (12. 189-190):

Vamos, ven aquí, famoso Odiseo, gran gloria de los aqueos,
y haz detener tu nave para que puedas escuchar nuestra voz.
Puesto que nadie ha pasado de largo con su negra nave
sin escuchar la melodiosa voz de nuestras bocas,
sino que, después de gozar con ella, ha regresado, sabedor de más cosas.
Pues sabemos todo cuanto en la ancha Troya
argivos y troyanos, por voluntad de los dioses, sufrieron.
Sabemos cuantas cosas suceden sobre la tierra fecunda.

Nada podía detener ni resignar –ni en un escenario ni en otro– el objetivo de Odiseo de recuperar su lugar de señor de Itaca y volver a la vera de su legítima esposa, que desconociendo el paradero del héroe, pasaba sus días rodeada de pretendientes que dilapidaban la hacienda familiar.

Penélope

Se ha dicho –erróneamente– que Christopher Nolan se basó en la traducción inglesa de *Odyssey* de Emily Wilson. En realidad, lo que ha sucedido es que en los ámbitos de la crítica cultural y la literatura comparada el nombre de Nolan y la traducción de Wilson se citan juntos de forma constante como las dos grandes caras de la reinterpretación moderna de la épica.

En la breve “Introduction” a su traducción, Emily Wilson dedica un espacio a sus reflexiones sobre las decisiones que debió tomar respecto del texto original. Quería que su traducción tuviera un ritmo regular e invitara a la lectura en voz alta, para honrar –dice– la métrica regular y la tradición oral del

original. Utilizó el pentámetro yámbico, la métrica tradicional de la poesía narrativa y dramática en inglés (la de las tragedias de Shakespeare), para que coincidiera con el hexámetro dactílico de Homero. Según mi modesto criterio, el resultado de la elección de esta métrica fue deplorable, para muestra basta el primer verso: “*Tell me about a **complicated** man/ Muse*”.

Nuestra traducción es: “Háblame Musa de aquel varón **polifacético**”

“Polifacético” trata de reproducir con una sola palabra el πολύτροπος que define por primera vez a Odiseo. Se ha traducido *polytropos* de muchas maneras: “Háblame, Musa, de aquel varón de multiforme ingenio” (Luis Segalá y Estalella 1910); “Háblame, Musa, del varón astuto” (José Manuel Pavón 1982); “Cuéntame, Musa, la historia del hombre de muchos senderos” (José Luis Calvo Martínez 1988); “Háblame, Musa, del hombre de múltiples tretas” (Agustín García Calvo 2003); “Háblame, Musa, de aquel varón de multiforme ingenio” (Carlos García Gual 2004).

Y en inglés: “*Sing to me of the man, Muse, the man of twists and turns*” (Robert Fagles 1996); “*Sing in me, Muse, and through me tell the story of that man skilled in all ways*” (Robert Fitzgerald 1961). Reconozcamos que las traducciones al inglés son especialmente inadecuadas por su poca fidelidad al original.

La traducción de Emily Wilson sí se destaca en el tratamiento del personaje de Penélope. En lugar de presentarla como una víctima pasiva e indefensa que teje y desteje, llorando, la mortaja de Laertes, se distingue en aspectos clave que registra la poesía de Homero pero no aparecen en Nolan. En los cantos 13 al 20, cuando Odiseo llega a Ítaca, el poema relaciona ingeniosamente la situación de Penélope con la de Odiseo en lo que podría percibirse como una estrategia magistral: se manifiestan como seres de pensamiento afín. Odiseo inicialmente tiene ventaja sobre Penélope –de quien oculta cuidadosamente su identidad, debido al consejo de Atenea de no decirle a nadie que está en casa–, y puede observarla sin ser reconocido. Penélope, que no sabe que su esposo está en palacio, demuestra ser su igual en habilidades de supervivencia y astucia, cumpliendo así con el epíteto que le adjudica el poeta: “de mucho ingenio” –πολύφρων–, que coincide con los diversos epítetos de Odiseo, como “polifacético” –πολύτροπος– o “de mucho ingenio” –πολύμητις–. En el canto 18, especialmente, en ocasión cuando dirige un discurso al pretendiente Eurímaco (vv. 251-280), Penélope avanza en argumentaciones –falaces o no– que tienen la evidente intención de desembocar en un pedido de regalos al pretendiente. Es allí donde afirma que Odiseo le dijo: “cuando veas que le apunta la barba a nuestro hijo/ cástate con quien quieras y abandona nuestra

casa” (vv. 269-270). Algunos críticos se preguntan cómo Odiseo, que está presente escuchando, puede seguir creyendo en la fidelidad de su esposa y en la voluntad de no reemplazarlo en su lecho. No es poco probable la incidencia de una versión anterior –y aquí interpolada– en que la reina ya sabría que Odiseo había regresado y ambos esposos estuvieran actuando en complicidad. Lo cierto es que el texto que se ha conservado dice: “Así habló, y se llenó de alegría el sufridor, el divino Odiseo/ porque [Penélope] reclamaba regalos y hechizaba los ánimos/ con seductoras palabras, mientras su mente tramaba otras cuestiones (*Odisea* 18. 281-283).

Penélope posee en Homero, al menos en la segunda parte de *Odisea*, la misma inteligencia estratégica y habilidad verbal que su esposo. La estratagema de tejer y destejer el sudario de Laertes durante años no es un acto para mantenerse incólume en su fidelidad, sino que debe entenderse como un juego de ajedrez político para ganar tiempo y mantener la autoridad en Itaca. La señora de Itaca no es una figura trágica ornamental, como pareciera en el film de Nolan –donde interactúa con un solo pretendiente, Antinoo–, sino que es poseedora de una personalidad compleja, físicamente atractiva e intelectualmente brillante. Ella seduce continuamente a los pretendientes: “A ellos se les debilitaban las rodillas y el deseo les hechizaba el corazón./ Todos deseaban acostarse a su lado en la cama (*Odisea* 13. 212-213).

La famosa prueba del lecho nupcial (cuando pone a prueba a Odiseo sugiriendo mover su cama tallada en el tronco de olivo) es otra demostración fehaciente de su astucia. En Homero se trata de una mujer madura –adecuadamente interpretada por Anne Hathaway en el film–, con un dolor genuino por la presión sofocante a la que está sometida; su fidelidad es un acto de voluntad estratégica sostenida, no una simple devoción ciega. Odiseo no la ha olvidado en los siete años en que estuvo conviviendo en la paradisíaca isla Ogigia con la ninfa oriental que le ha ofrecido la inmortalidad.

Calipso

Conviven Odiseo y Calipso en una gruta que rodea un frondoso bosque, paraje dichoso donde vuelan libres los pájaros y se aprietan los racimos de uva en la viña espesa, cuatro fuentes de agua clara fluyen rodeadas de un prado de hierbas aromáticas. Un verdadero *locus amoenus* (*Odisea* 5. 64-74). Después de recibir la ninfa la orden de Zeus a través de Hermes, de dejarlo marchar a Odiseo, Calipso reacciona con enojo y amargura, recriminando a los dioses olímpicos ser celosos e injustos por no permitir que las diosas convivan libremente con

hombres mortales. Resignada ante la autoridad insoslayable de Zeus, la ninfa busca a Odiseo –quien se encuentra llorando a la orilla del mar añorando su patria–, le comunica que lo dejará partir y le facilitará los medios para zarpar. Odiseo duda de la repentina generosidad de la ninfa y sospecha una trampa, por lo que le hace jurar que no tramará ningún mal contra él, tomando como testigo las aguas del Estige, “el más terrible juramento para los bienaventurados dioses” (5. 186). Comparten una última cena en la gruta de Calipso y una última noche de amor. La ninfa intenta otra vez persuadirlo advirtiéndole sobre los severos sufrimientos que le aguardan en el mar antes de llegar a Itaca, pero Odiseo reafirma su deseo inflexible de regresar con su esposa Penélope. Durante los cuatro días siguientes, Calipso le proporciona a Odiseo las herramientas necesarias (un hacha de bronce y una azada de metal pulido) y le indica el lugar donde crecen los árboles más altos y secos de la isla. Odiseo tala los troncos y ensambla la balsa. Al quinto día, tras vestirlo con ropas perfumadas, lavarlo y proveerlo de víveres, agua, un odre de negro vino y un viento favorable, Calipso lo despide y el héroe zarpa en solitario hacia un viaje de regreso al hogar colmado de incógnitas.

La Calipso de Christopher Nolan quizá se parezca en aspecto y figura a la Calipso homérica, pero no en sus acciones e intenciones. Charlize Theron, quien la interpreta en el film, viste una túnica larga, fluida, de seda y gasa en tonos marfil y dorado apagado, lleva adornos mínimos en bronce mate y oro envejecido en los hombros y el escote. Representa la tentación de la atemporalidad, la inmortalidad y la perfección estática. Su isla Oigia opera como una trampa o realidad suspendida de la que el héroe debe escapar para cumplir su destino mortal. La bella mujer en las playas de Marruecos utiliza el loto como una herramienta activa para mantener a su amado dócil y atrapado en la ilusión de su isla Oigia, que representa el espejismo de la inmortalidad y la ausencia del tiempo. Calipso le ofrece a Odiseo la flor del loto no como un simple veneno o droga vegetal, sino como un agente de manipulación de la percepción y la memoria. Al consumirlo, el héroe experimenta una distorsión de la conciencia donde el tiempo parece detenerse, desdibujando su sentido del pasado (sus anteriores aventuras) y del futuro (su destino mortal en Itaca). “No recuerdo nada antes de Troya, ¿tuve una esposa?, ¿hijos?, ¿quizás un hijo?, si tuve un hijo, ¿cuántos años tendría ahora?”. El episodio de la ingesta de loto está en otro lugar en *Odisea* (a comienzos del canto noveno). Cuando los marineros llegan al país de los lotófagos, éstos reciben a la patrulla de forma pacífica y sin hostilidad. En lugar de atacar, les ofrecen su fruto característico: el loto, una planta de sabor dulce como la miel. Al probarlo, los hombres sufren un efecto

inmediato sobre la memoria y la voluntad: olvidan por completo su patria, sus familias y su deseo de regresar, sólo desean permanecer allí para siempre, alimentándose de la flor en un estado de placentera indolencia. Odiseo nunca comió del loto en Homero. El loto representa la tentación del olvido y la evasión del dolor. A diferencia de los monstruos o gigantes que amenazan la vida física de los héroes –como el cíclope o los lestrigones–, el peligro de comer loto es de naturaleza psíquica y existencial: destruye el propósito del viaje (*nóstos*), disolviendo el compromiso con el mundo real. El loto de la Calipso de Nolan induce un estado mental estático donde no hay envejecimiento, nostalgia ni dolor. Simboliza la tentación de permanecer en un universo incorruptible e inmutable, en lugar de aceptar la realidad del cambio, la degradación física y el conflicto del mundo temporal al que Odiseo debe regresar, donde lo espera la diosa de ojos de lechuza.

Atenea

Atenea es hija de Zeus, sin intervención femenina. Nació de la cabeza de Zeus cuando Hefesto le partió la cabeza con un hacha, y ella saltó con un poderoso grito de guerra. Es la diosa que sostiene la égida. A Zeus se le aplica el epíteto “portador de la égida” (*Ilíada* 1. 202 y 222; 2. 157, 348 y 375; etc.). Sin embargo, la utiliza Atenea para romper la última resistencia de los pretendientes, que entran en pánico y comienzan a huir a través del mégaron: “Atenea, levantó la égida destructora de mortales/ desde lo alto del techo, y se sintieron destruidos en su corazón” (*Odisea* 22. 297-298). Las artes plásticas conciben la égida de distintos modos, pero siempre semejante a un escudo. Construida por Hefesto, la finalidad de su uso es doble: producir terror en los enemigos (*Ilíada* 4. 167 y 15. 311) y también proteger a los amigos (*Ilíada* 2. 447-453 y 24. 20).

Atenea no estuvo presente en el largo periplo de Odiseo en *Odisea*. A pesar de haberlo protegido en Troya y abogar por él ante la asamblea de los dioses en el Olimpo (*Odisea* 1. 48), lo acompañó en ninguna de las once aventuras. Odiseo se lo reprocha con amargura “no te embarcaste en mi nave para protegerme del dolor” (13. 318). En el primer canto, en la asamblea de divinidades olímpicas le pide enfáticamente a Zeus que ordene que Odiseo regrese a su casa, que envíe a Hermes a la isla Ogigia, para que anuncie a la ninfa Calipso que la voluntad de los dioses es que deje libre al héroe. Esta orden va a provocar la furia de Calipso: “Implacables son, dioses, y envidiosos más que nadie” (*Odisea* 5. 118), es decir, aparece en nuestro texto un interesante motivo literario: la envidia de los dioses. Calipso, en su irritación, da ejemplos ilustres

de los celos que despiertan “las diosas que con un hombre se acuestan” (*Odisea* 5. 119) y en este caso, los celos de Atenea son evidentes.

Atenea en *Odisea* es la diosa de las metamorfosis, interactúa con los mortales bajo distintas formas y apariencias. La táctica de Atenea para entrar en acción en este poema es tomar la figura de alguna persona conocida por su interlocutor, así sucede cuando interviene en las decisiones de Telémaco y Nausicaa. En el canto 13, cuando Odiseo se despierta en Itaca sin reconocer su propia tierra, Atenea se presenta bajo la forma de un joven pastor y, más adelante, se metamorfosea en una mujer, alta y bella. En este canto hay una escena de reconocimiento entre la diosa y el héroe en la que ambos hacen una evaluación afectuosa de las mutuas capacidades (*Odisea* 13. 287-344), no exenta de erotismo. Odiseo inventa, como es su costumbre, una historia falsa, esta vez se asume un cretense que viene huyendo porque ha asesinado a un hijo de Idomeneo. Atenea, frente a la mentira, le hace una caricia con su mano y le dedica epítetos, que pudieran sonar agresivos, pero son dichos ahora con un tono cariñoso no exento de admiración. “Cruel, enredado, experto en engaños, ¿es que ni siquiera/ en tu propia tierra vas a poner fin a los embustes?” (13. 293-294) y agrega “tú eres el mejor de los mortales todos/ en ingenio y discursos, y yo entre todos los dioses/ me jacto por mi previsión y mis astucias” (13. 297-299).

En el film de Christopher Nolan, la Atenea interpretada por Zendaya, mantiene su papel de guía y protectora del héroe. Esa es la única semejanza. Atenea a lo largo del viaje, mayormente silente, con breves intervenciones para aconsejar a Odiseo y mantenerlo enfocado en su regreso a Ítaca. Cumpliendo sí el rol de mentora divina aparece en unas seis escenas en la película. Hay una vuelta de tuerca, poco perceptible para el espectador. Hacia el final del film, cuando Odiseo, disfrazado todavía de mendigo, le confiesa a Penélope el peso de su culpa, una melancólica Atenea aparece a su lado y le toma la mano mientras habla. Acto seguido, un *flashback* muestra la guerra de Troya desde una perspectiva muy distinta a la del inicio de la película: en lugar del fervor de la batalla, se pone el foco en su brutalidad, con la muerte despiadada de personas inocentes. Entre ellas, hay un personaje interpretado por Zendaya, una sacerdotisa que cuando va a ser decapitada en su templo troyano, la cámara se corre a una estatua de Atenea, que es a la que le cortan la cabeza. Este magistral giro final del director Christopher Nolan deja una duda abierta sobre si es la diosa real o una representación de la culpa de Odiseo por los horrores de la guerra. Este paralelismo entre la diosa parada a su lado y la sacerdotisa cruelmente descabezada, esta conexión ambigua entre la compañera de viaje y

ese fantasma del pasado puede llevar a pensar que Zendaya no encarna realmente a la diosa, sino a una imagen que permanece en la conciencia de Odiseo, la de una víctima inocente –símbolo de todas las otras víctimas inocentes– cuya aniquilación lo atormenta.

Helena

La elección de Lupita Nyong'o para interpretar a Helena de Esparta fue la más controvertida y foco de ataques al director Christopher Nolan. No hay un retrato de Helena en los poemas homéricos, pero dice un príncipe troyano cuando ella se acerca a la torre para la *teichoscopia* del canto tercero de *Ilíada*: “se parece su rostro al de las diosas inmortales” (*Ilíada* 3. 158). Numerosos comentarios en redes sociales cuestionaron que una actriz negra interpretara a un personaje tradicionalmente vinculado a la estética grecorromana clásica. Pero ese es justamente el punto: Helena no era “grecorromana”. Era una princesa pelásgica, profundamente vinculada a los sustratos más antiguos y prehelénicos de Grecia. Los pelagosos eran los habitantes autóctonos de la Argólida antes de la llegada y consolidación de las tribus indoeuropeas, como la de los dorios. Los historiadores coinciden en que la llegada de los dorios, más que una invasión repentina y devastadora, se trató de una migración progresiva y de infiltración que fueron tomando el control a medida que los centros micénicos se derrumbaban. Los dorios “de rubias grebas” se asentaron en el Peloponeso, en ciudades como Esparta, Corinto y Argos. Menelao es una figura que adecuadamente los representa. La mitografía lo señala como un príncipe exiliado de Micenas (es hijo de Atreo). Consiguió el trono de Esparta al casarse con Helena, ella era la heredera legítima del territorio. *Ergo*, haya sido dorio o micénico, el derecho a gobernar Esparta provenía de su matrimonio con Helena. La ausencia de ella ponía en grave riesgo la legitimidad de su trono. La expedición militar hacia Troya no fue sólo por un motivo romántico, rescatar a Helena por amor, sino fue una necesidad política y militar para restituir la autoridad de Menelao, restaurar el orden de hospitalidad violentado (*xenia*) y reclamar la soberanía sobre su propio reino. La película alude a que transcurre en la “edad de bronce”, datación profusamente cuestionada por los historiadores de la antigüedad que señalan este dato como erróneo. Pero a mi criterio no es errado ubicar la acción en colapso de la Edad de Bronce, y relatarla como una travesía enmarcada en la lucha por sobrevivir en un Mediterráneo en plena decadencia geopolítica y económica, tal como sucedió *circa* 1200 a.C. El film también integra históricamente a los míticos Pueblos del Mar y sugiere que el

saqueo de Troya por parte de los aqueos desencadenó una reacción en cadena que quebrantó el orden internacional de la época, dando paso a la denominada Época Oscura.

No está tan errada la ubicación histórica, ni es tan inverosímil que Helena sea negra. Ni en la antigüedad ni en pleno siglo XXI se puede exigir que el canon de belleza femenino requiera piel blanca. Se aduce que Helena nació de un huevo de cisne. Pero ese dato mitológico no está ni en *Iliada* ni en *Odisea*. El mito de Zeus transformado en cisne para seducir a Leda y el posterior nacimiento de Helena dentro de un huevo pertenece a la tradición mítica posterior. Aparece documentado en obras perdidas del *Ciclo troyano*, en la *Helena* de Eurípides y en poetas romanos como Ovidio.

Helena puede ser negra pero no puede ser fea. Lupita Nyong'o –quien también interpreta a Clitemnestra–, puede ser reconocida en otras fotografías y filmaciones por su belleza y elegancia. En *La Odisea* de Nolan tiene una cicatriz que le cruza la cara y su intervención airada en una posición de humillación y sujeción a su esposo (horriblemente calvo), la afea todavía más. Se entiende que el director pretende sugerir que la supuesta “belleza divina de Helena” fue utilizada en realidad como un pretexto con la intención de justificar por parte de los reyes argivos, encabezados por Agamenón, una guerra de saqueo. Ella misma lo pone en palabras ante Telémaco que los visita en Esparta. Es indudable que la caracterización de Helena por Nolan busca el impacto psicológico del espectador y una reacción revulsiva en lugar de priorizar una estética idealizada.

El cíclope

El personaje de Polifemo (que no se designa con nombre propio en el film) es otro ejemplo de que Christopher Nolan prefiere lo solemne y monumental a lo popular. No sé si con un interés artístico o comercial –o con ambos a la vez– su genialidad consiste en utilizar géneros y narrativas profundamente populares (el cine de superhéroes o una historia épica) para ejecutarlos desde una solemnidad y una monumentalidad casi litúrgicas. El cíclope de Nolan parece provenir de una inspiración pictórica más que de una creación literaria. Reproduce de la pintura del Museo del Prado *Saturno devorando a su hijo* de Francisco Goya. Irrumpe en la pantalla violentamente y logra producir un miedo real y profundo. La escena se filmó en la cueva de Néstor en Grecia y su valor está en que no se hizo depender al monstruo y su entorno de imágenes

generadas por computadora, sino que la producción construyó para tal fin una marioneta mecánica de unos 18 metros.

Hay varios cíclopes en la mitografía de la Antigüedad. La designación se deriva de la etimología del nombre “cíclopes”. Hesíodo (*Teogonía* 144-145) adjudica la etimología del nombre al ojo “redondo” (*kýklos*) que tenían en medio de la frente. Son, entonces, criaturas con ojos –o un solo ojo– redondos o circulares. El cíclope de Nolan tiene un solo ojo pero no es de forma circular. En *Odisea* de Homero, nunca se menciona un ojo circular en la frente de Polifemo, se alude sí a que la estaca con la punta ardiendo se clava en “el ojo” (en singular) del monstruo.

Según las antiguas cosmogonías, los cíclopes eran hijos de Urano y Gea; pertenecían a la generación de los Titanes y eran tres –Arges, Steropes y Brontes–, y cada uno de ellos tenía un solo ojo en la frente. Junto con los demás Titanes, fueron arrojados al Tártaro por su padre Urano; pero, instigados por su madre Gea, ayudaron más tarde a Cronos a usurpar el gobierno. Sucedió que más adelante Cronos los arrojó de nuevo al Tártaro y, cuando Zeus los liberó en su guerra contra Cronos y los Titanes, los cíclopes le proporcionaron a Zeus rayos y relámpagos, a Hades un casco y a Poseidón un tridente. (Apolodoro 1. 1; Hesíodo, *Teogonia* 503). Una tradición posterior consideraba a los cíclopes como ayudantes de Hefesto, trabajaban para él en sus talleres, situados en los volcanes, en el monte Etna en Sicilia y en las islas vecinas. Como ayudantes de Hefesto fabrican armaduras e instrumentos de metal para dioses y héroes; de esta tradición da cuenta Virgilio (*Geórgicas* 4. 170; *Eneida* 8. 433). En otros relatos, los cíclopes se describen como arquitectos hábiles (no sabemos si un pueblo distinto de los cíclopes que hemos considerado hasta ahora), miembros de una tribu tracia, fueron expulsados de sus hogares en Tracia y se refugiaron en Creta y Licia. Desde allí siguieron a Preto para protegerlo, mediante las gigantescas murallas que construyeron, contra Acrisio. Las grandiosas fortificaciones de Argos, Tirinto y Micenas fueron consideradas obras suyas. (Apolodoro 2. 1. § 2; Estrabón 8. p. 373; Pausanias 2. 16. § 4). Estas murallas, comúnmente conocidas como murallas ciclópeas, aún existen en varias partes de la antigua Grecia e Italia, y consisten en polígonos sin tallar, que a veces tienen varios metros de ancho. La historia de que los cíclopes las construyeron parece ser una mera invención, y no admite ninguna explicación histórica ni geográfica.

Obviamente, debe hacerse una distinción entre los cíclopes homéricos y los hesiódicos. Estos eran hijos Urano y Gea (*Teogonía* 147), titanes que simbolizan el poder del fuego y habitan el monte Etna. Los homéricos están plenamente

humanizados y personifican las violentas y turbulentas fuerzas del mar: Polifemo es hijo de Poseidón y de la hija de Forquis. En los poemas homéricos, los cíclopes son una raza de pastores gigantescos, insolentes y sin ley, que habitaban el suroeste de Sicilia y devoraban seres humanos. Descuidaban la agricultura y cosechaban los frutos del campo sin esfuerzo. Carecían de leyes e instituciones políticas, y cada uno vivía con sus esposas e hijos en una cueva de montaña, gobernando sobre ellos con poder arbitrario.

En el canto 6 de *Odisea* (verso 5) se los menciona en una breve comparación: son primitivos y bárbaros si los parangonamos con los muy civilizados feacios. En el mismo lugar se dice que son “hombres pedantes”, el adjetivo en griego es ὑπερηγορόντες, es decir, “viriles en exceso”, que Homero usa siempre con significación despectiva. Este es el único lugar en que se los menciona como “hombres”, porque en el canto 9 se los describe del siguiente modo: “El monstruo despertaba asombro: no se parecía/ a un hombre que come pan, sino a una cumbre selvosa/ de las altas montañas que aparece sola entre las demás” (9. 190-192). Los cíclopes homéricos ya no son sirvientes de Zeus, sino que lo desprecian. Odiseo dice ante los feacios que Polifemo afirmó: “los cíclopes no se preocupan de Zeus, portador de égida/ ni de los dioses bienaventurados. Pues somos mucho más fuertes” (9. 275-276). Homero no afirma explícitamente que todos los cíclopes tuvieran un solo ojo. A Polifemo le clavaron la estaca de olivo “en el ojo” en singular (como también se menciona en 1. 69).

La gran diferencia con el cíclope de Nolan es que se trata de un episodio donde más recurre Homero a historias y cuentos de corte popular. Una de ellas es la del gigante antropófago que es vencido por un contendiente más pequeño y débil, que utiliza la astucia para cegarlo y escapar usando la cobertura de una piel de animal (Nolan no utiliza este recurso que hubiera sido sencillo de filmar). Otro cuento popular –que Nolan inexplicablemente no emplea– se construye en torno del juego de palabras con el cambio de nombres para confundir al interlocutor, un clásico en los cuentos populares: “Nadie es mi nombre, y Nadie me llaman mi madre y mi padre y todos mis compañeros”. Tampoco filma el ardid de embriagar al gigante con el vino de Marón (*Odisea* 9, 196-212), cuya procedencia relata Odiseo a los feacios en una narración enmarcada: “me lo dio Marón por haberlo salvado con su familia [...] me dio espléndidos regalos y doce ánforas de vino [...] sólo lo bebían él y su familia [...] por eso tengo ahora este odre de vino”.

Homero cierra la aventura con el grito arrogante del héroe: “Cíclope, si alguno de los mortales hombres/ te pregunta por la ceguera infame de tu ojo,/ dile que lo ha dejado ciego Odiseo, conquistador de ciudades; el hijo de Laertes

que tiene su casa en Itaca” (*Odisea* 9.502-505). Polifemo levanta una piedra inmensa y la arroja haciéndola dar vueltas, con un esfuerzo tremendo, le pega en la parte de atrás a “la nave de proa azul”, el mar se levanta de tal modo por la caída de la piedra que el oleaje la arrastra hacia atrás y la hace tocar tierra de nuevo.

Los lestrigones

La aventura de los lestrigones es la quinta que Odiseo relata en la corte de los feacios, en la corte de Alcinoos. Odiseo había partido de Troya al mando de doce naves (*Iliada* 2. 637) con una tripulación de unos cincuenta hombres cada una, que acabaron diezmados por su impericia o desobediencia en diversas circunstancias. Navegaban su *nóstos*, “afligidos en el corazón, / y el vigor de los hombres se debilitaba con el doloroso remar” (*Odisea* 10. 77-79). Eolo los había echado con cajas destempladas después que los marineros habían abierto los odres cerrados con un hilo de plata donde se atesoraban los vientos favorables los vientos favorables. Es así que dice Odiseo: “debido a nuestra necesidad ya no se mostraba favorable el viento/ durante seis días, navegamos tanto de día como de noche” (10. 79-80).

El episodio de los lestrigones tiene la estructura típica de las demás aventuras, pero con el resultado aciago de perder Odiseo once de sus doce naves, es decir, todas menos la suya propia, que había quedado fuera del puerto; se cumple por tanto la maldición impetrada por Eolo en 10. 75. La introducción incluye el desembarco que normalmente ocupa pocos versos pero que aquí se extiende en una descripción del puerto y el amarre de las naves (10. 81-96). La exploración del territorio se realiza primero desde un atalaya y luego por hombres enviados para tal fin (10. 97-102); un peligroso enfrentamiento con los habitantes del lugar produce terribles pérdidas (10. 103-124) y finalmente Odiseo logra escapar (10. 125-134).

En el poema homérico, el puerto de los lestrigones es una bahía casi cerrada, un enclave natural perfecto con acantilados escarpados y un estrecho canal de entrada. Nolan filma con sus inmensas cámaras Imax, capturando el contraste entre la pequeñez de los trirremes y la aplastante grandiosidad de los acantilados de piedra. Pero nada se compara con la inmensa estatura de los habitantes del lugar. En la reescritura cinematográfica de Nolan se reemplaza el encuentro inicial con la gigante hija del rey Antífates –quien los lleva ante su madre tan alta “como la cima de un monte”– **por un niño lestrigón**, que sirve como el primer punto de contacto inocente antes de la masacre. En el relato

clásico, los lestrigones arrojan enormes rocas desde las alturas, estas piedras son “grandes como hombres” –ἀνδραχθείς– (10. 121) adjetivo que se expresa con una sola palabra en griego, un adjetivo que es *hápax legómenon* (término registrado una sola vez), que combina los semas “hombre” y “pesado” y cuyo significado también podría ser que los peñascos eran tan pesados que ningún hombre normal los podría arrojar.

La vestidura del niño lestrigón en la película consiste en una túnica de lana basta de corte simple, sin teñir, similar a las prendas del bronce tardío, es decir, como usaban antes de la irrupción violenta de los navegantes griegos. Eso quiere decir, muy probablemente, que los temidos “pueblos del mar” son ellos mismos, los aqueos invasores. Los imponentes lestrigones que aparecen luego en pantalla, vienen cubiertos de materiales orgánicos pesados y sin pulir. En lugar de armaduras de bronce reluciente, llevan túnicas gruesas de lana cruda y sobre ellas arneses de cuero curtido con grasa vegetal.

Christopher Nolan trata la lluvia de rocas que arrojan los lestrigones no como una escena de acción fantástica, sino como un bombardeo de artillería pesada, que recuerda una guerra actual. En el episodio en que Odiseo pierde casi toda su flota (once de sus doce barcos), sólo la nave capitana logra escapar, porque él, por prudencia –o suma astucia– decidió amarrarla fuera de la bahía. Y entonces nos damos cuenta de la razón por la que Nolan eligió esta aventura, que no es de las más relatadas ni comentadas de la *Odisea* homérica. El foco no estaría en la huida heroica, sino en la decisión fría y calculadora de Odiseo. Al ver la masacre desde el exterior del puerto, el héroe comprende que intentar salvar a sus hombres sería un suicidio. Odiseo dice en su narración “entonces yo, saqué mi aguda espada de junto al muslo/ y corté las amarras de mi nave de proa azuloscuro” (10. 125-126). Nolan pone el énfasis en que Odiseo se salva a sí mismo y a un puñado de marineros, dejando atrás a cientos de sus soldados devorados o aplastados. El regreso al mar abierto no filma no como una victoria, sino con el silencio sepulcral del remordimiento: el líder que sobrevivió sacrificando a sus propios hombres, carga con una nueva capa de culpa que lo perseguirá durante el resto del viaje.

Circe

El episodio de Circe ocupa casi todo el canto 10 de *Odisea*. Incluye el encuentro previo de Odiseo con Hermes, que porta una rama dorada, que también da origen a su epíteto “el de la vara de oro” –χρυσόρραπς–, que simboliza su función de heraldo de los dioses (el caduceo, rodeado por dos serpientes

enroscadas y ascendentes corresponde a la época helenística posterior). Es Hermes el que le avisa a Odiseo que sus compañeros “han sido encerrados como cerdos, ocupando apretados escondrijos” (10. 283). Le da la *moly*, una planta con la raíz negra y una flor blanca como la leche, que servirá como antídoto para que Circe no pueda transformarlo en animal. Son fascinantes todos los acontecimientos en la isla Eea: el encuentro con alta intensidad erótica entre los protagonistas, el retorno a su forma humana de los compañeros de Odiseo, la felicidad que viven durante todo el año en que se quedan a vivir en la isla hasta que Circe misma le recuerda a su amante su deseo de regresar a Ítaca. No sólo fascinan sus poderes mágicos sino también los proféticos. Antes de dejar partir a sus visitantes, Circe demuestra ser una consejera crucial: les indica los pasos para descender al Hades y consultar al adivino Tiresias, y les advierte sobre los peligros futuros como las sirenas, Escila y Caribdis.

Christopher Nolan eligió para su Circe una figura sombría, sucia y desaliñada, que vive sola en una cabaña oscura y ruinosa donde hierve un caldero y habita un cuervo enjaulado. Ofrece a los hombres de Odiseo un guiso viscoso que ellos devoran con avidez bestial. Para transformarlos en cerdos ella misma moldea la carne y los rostros de los hombres como si fueran arcilla. Es una Circe rara y poco atractiva. La Circe odiseica es una maga, una hechicera mítica, una diosa “de bellas trenzas” –ἐνπλόκαμος–, hija de Helios (el Sol) y de una ninfa, hija de Océano (10. 135-139). En la adaptación de Nolan, el personaje de Circe se aleja de la diosa solar, rica y majestuosa para convertirse en una bruja oscura, visceral y cercana a una figura de terror gótico. Su rostro parece sucio de lodo y el cabello pringoso la hacen lucir como un ser marginal y feroz de un cuento de terror. Resentida contra el género masculino, la película la presenta violenta ante el nutrido grupo de hombres armados que irrumpen en su hogar buscando comida. La secuencia en la que convierte a los marineros en cerdos es cruda y hasta desagradable. En lugar de usar una poción mágica, moldea usando la fuerza de sus brazos los rostros de los hombres y va deformando sus facciones. El mérito es que Nolan evitó el uso de imágenes generadas por computadora, y recurrió para la escena, filmada en un set, a maquillaje prostético y arcilla real en manos de Samantha Morton.

La Odisea de Christopher Nolan ofrece muchas capas de interpretación. Un sinfín de personajes desfila durante las casi tres horas del espectáculo. Algunos provienen de otros textos. El joven Sinón proviene de *La Eneida* de Virgilio. Es

un astuto soldado y espía griego que finge haber sido abandonado por su propio bando. Su engaño es fundamental para convencer a los troyanos de introducir el caballo de madera en la ciudad, permitiendo así la caída de Troya. En la película de Nolan no finge, es sacrificado, por eso lo vemos reaparecer en el Hades. En la *nékuia* reemplaza a Elpenor, habría que meditar sobre cuáles son las razones. Hay frases que recordaremos para siempre. En boca de Odiseo: “El poder del sacrificio reside en el costo que paga la persona que lo realiza”. O en los pocos y breves diálogos con Atenea. Odiseo: “¿Por qué los dioses no pueden hablar de una manera que entendamos?”; Atenea: “¿Quién no entiende el trueno? ¿El fuego? ¿La sonrisa de un niño? ¿Una buena cosecha?”. O la frase que define la ideología del film “Saldrá un nuevo amanecer sobre el mundo oscurecido, cuando nuestros errores vuelvan a ser olvidados”.

Hay un mérito, externo al film, pero no menos valioso, el público volvió masivamente a las salas de cine. La superproducción ofrece una experiencia visual que los espectadores entienden superlativo, aunque sea difícil descifrar cada uno de los elementos que le dan sustento y andamiaje. No es una simple película, sino sobre todo un acontecimiento cultural. Para esta recreación del tema odiseaico, el director proyecta sobre Odiseo una culpa judeocristiana y posbélica. La originalidad reside en que el caballo de Troya se transforma en el pecado original del héroe. Las muertes de sus hombres a lo largo del viaje (lestrigones, Escila y Caribdis, las vacas del Sol) se convierten en traumas acumulativos. Para volver a insertarse en su propio hogar y restaurar el sistema patriarcal, debe disfrazarse de mendigo, es decir, para recuperar su lugar, el protagonista debe actuar como un extraño en su propia casa y destruir lo que queda de su pasado. La fijación de Nolan en el tema de la culpa y del modo de recobrar la identidad responde a su convicción de que el verdadero monstruo al que se enfrenta un protagonista no es un gigante de un solo ojo ni una tempestad marina, sino el reflejo de sus propias decisiones y la imposibilidad de volver a ser quien era antes de la guerra.

Eximido de evaluación

