

Carles Miralles.
Come leggere Omero.
Milano, Rusconi, 1992, 159 pp.

El propósito de aportar una guía para la lectura de los poemas homéricos, moderna y sintetizadora de los comentarios críticos fundamentales, había sido enunciado por C. Miralles en los prólogos a *Ilíada*, a *Odisea* y a *Himnos, Margites, Batracomiomaquia, Epigramas y Fragmentos*, publicados por Ediciones B en 1990. El libro editado por Rusconi, bajo el título *Come leggere Omero* reunió aquellos ensayos, con algunas modificaciones, y con el fin de brindar al lector no especialista una herramienta que le otorgase la información básica para acceder a la interpretación de la poesía homérica.

El libro consta de seis capítulos: I. *Introduzione*, II. *L'Iliade*, III. *L'Iliade e l'Odissea*, IV. *L'Odissea*, V. *Gli Inni omerici* y VI. *Il Margite e la Batracomiomachia*, que conducen al lector desde la problemática de la génesis de *Ilíada* y *Odisea* hasta las obras atribuidas por la tradición a Homero.

El capítulo I, *Introduzione* aborda la cuestión de la oralidad en los poemas homéricos y las condiciones de composición y ejecución de los poemas por parte de aedos y rapsodas.

En el aspecto específico de la oralidad, Miralles adopta el criterio ya establecido por B. Gentili, según el cual puede admitirse una oralidad en la ejecución, en la composición y en la conservación de los poemas. Tras esta afirmación, Miralles sugiere que los poemas homéricos deben verse como la culminación de una etapa de oralidad en la que un aedo recordaba e improvisaba unidades temáticas tradicionales con la ayuda de fórmulas, escenas típicas y motivos recurrentes. La calidad

artística de los poemas homéricos conduce a Miralles a sustituir la idea de improvisación por la de composición, con algún auxilio de la escritura.

En este sentido, Miralles aprueba la comparación de la epopeya griega con la épica yugoeslava, pilar de la teoría de la oralidad, puesto que el punto básico de comparación lo constituye la ejecución oral de ambas epopeyas. No le parece útil, en cambio, la comparación con la epopeya medieval, mayormente sostenida por los filólogos alemanes, ya que Miralles considera a la epopeya medieval excésivamente heterógenea, y con condiciones de ejecución muy distantes de las que se presumen para los poemas homéricos.

Miralles ubica el momento crítico de surgimiento de los poemas homéricos en el período de transición entre la organización social fundada en el *oikos* del noble y el surgimiento de la *pólis*. Los poemas homéricos revelarían, además, una identificación etnográfica y cultural con el mundo jónico y esta identificación no afectaría a la cuestión de la historicidad del poema. La Troya del poema podría ser la VII de los arqueólogos; pero en la recepción de los poemas este hecho no ha resultado significativo porque fueron aceptados desde la antigüedad como «cultura», según se deduce de las afirmaciones platónicas (*República*, X, 606 e).

El comentario sobre la ejecución oral de los poemas se basa en la información que *Odisea* aporta a través de los aedos Femio y Demódoco. En la visión de Miralles, el aedo es el trasmisor de la ideología de la clase dominante en relación con el pasado. Este criterio ilumina la comprensión de los pasajes en que se evidencian cantos, como el *trénos* contenido en *Ilíada*, XXIV, 718-719, o el canto de Demódoco ante los feacios, que contiene un recitativo semiprivado y otro recitativo público. La existencia de un «adentro» y un «afuera» para la ejecución del aedo revela, a juicio de Miralles, la manifestación de un dominio

de los nobles sobre ciertas áreas del funcionamiento social para las cuales el *oikos* establecía normas.

La idea de una evolución desde el simple aedo o recitador al compositor de historias, el *rapsodós*; así como la noción de un cambio en la tecnología de la memoria, explicable en términos de psicología histórica; abastecen fehacientemente, la posición de Miralles en cuanto a oralidad y escritura.

En el capítulo II, *L'Iliade*, con un comentario argumental canto por canto, Miralles selecciona los temas que le parecen fundamentales para la comprensión de *Iliada*. El primer tema destacable es el del honor, conectado con el poder, que permite presentar un conflicto de dimensión trágica. La ideología heroica, a la que Miralles ve como elemento de cohesión del poema, se funda en una noción de rivalidad conectada con el concepto de *éris* y sus resonancias hesiódicas. Para explicitar esta ideología heroica, Miralles se sirve del discurso de Sarpedón en *Iliada*, XII, v. 310 y ss. como un emblema de lo humano y, especialmente, de los discursos de Aquiles en el canto IX, en donde el concepto de *kléos* heroico resulta una oposición a la vida.

Un segundo tema de abordaje lo constituye la organización del pasado, que Miralles ve suplida por una sistematización del recuerdo con la repetición de catálogos y genealogías, en reemplazo del papel de un mito, como, por ejemplo, el hesiódico de las edades metálicas, para ordenar el pasado.

La problemática de la relación entre el mundo humano y el divino en el ámbito de *Iliada*, esencial para su interpretación, es explicada por Miralles a partir del término *phylon* utilizado en el discurso de Apolo en *Iliada* V, 440. La palabra *phylon* regula la relación entre dioses y hombres como una relación entre tribus conectadas, pero diferentes por su raza. A través de

este concepto, el poema desarrolla la idea del rigor de lo divino, a la par que el sentido ejemplarizador de las situaciones humanas. Las críticas a ese rigor de lo divino presentado por *Ilíada* surgieron, tempranamente, entre los mismos griegos, como puede verse en Jenófanes de Colofón (Frag.15 D.-K.) quien testimonia una evolución hacia un concepto de los dioses más moralizado y moralizante.

El capítulo III, *L'Iliade e L'Odissea*, ofrece una síntesis de las oposiciones y similitudes usualmente admitidas entre ambos poemas. Las dicotomías señaladas a través de expresiones como: poema de juventud, frente a poema de madurez, obra cerrada frente a obra abierta, poema de visión trágica y poema de tendencia cómica, son consideradas por Miralles de poca relevancia, ya que le interesa más destacar la diferenciación temática entre la ira de un héroe y el retorno de un héroe para castigar a los pretendientes de su esposa.

Al abordar la diferencia entre los héroes de *Ilíada* y *Odisea*, Miralles señala que la temática del dolo visto sin condena moral estaba ya contenida en *Ilíada*, en la que, incluso, la figura de Diomedes, le parece una figura intermedia entre el heroísmo feroz de Aquiles y la *métis* más característica de Odiseo.

Otro aspecto interesante lo aportan las divergencias entre material constitutivo de los poemas. *Ilíada* se compone de cantos breves dedicados a situaciones o episodios concretos, mientras que en *Odisea* el material es de índole folklórico-narrativo. La cuestión del material constitutivo de los poemas conduce a Miralles a realizar observaciones sobre el género de *Odisea*, cuyo relato le parece oscilar entre *Märchen* y *Novellenmärchen*. No obstante, Miralles destaca, en reiteradas ocasiones, que una visión de *Odisea* como novela desvirtúa su origen y sus condiciones de ejecución, puesto que fue concebida como *épos* y para ser cantada.

Las características peculiares del personaje y del material acopiado en *Odisea*, permiten una conexión con un tipo de personaje popular visible en los fragmentos tardíos de una *Odisea* cómica atribuida a Hiponacte, y en relatos en que Odiseo aparece ridiculizado como un fliacio de la farsa cómica.

Miralles no utiliza el término «intertextualidad», pero plantea el interrogante. Si puede sostenerse que *Odisea* expresa un anhelo de novedad dentro de la épica, también es factible considerar a *Ilíada* como una reacción palaciega contra la novedad excesiva de *Odisea*. Por esta razón, Miralles no concede demasiada importancia a la relación cronológica entre ambos poemas y sostiene que debe verse tanto a *Ilíada* como a *Odisea*, como productos del mismo momento histórico-cultural; el momento del paso de una poesía aédica a una poesía rapsódica.

El capítulo IV, *L'Odisea*, ofrece guiar la lectura del poema a partir de nombre del héroe y de las variables de la composición. La maestría de la composición de *Odisea* con un personaje protagónico que no aparece hasta el canto 5, para convertirse luego, él mismo, en una suerte de aedo, concentra la serie de aventuras en la *catábasis*. Comprendida la *catábasis* como el sello del heroísmo de Odiseo, Miralles compara al héroe con otros héroes griegos que también han vivido un descenso al Hades, como Teseo, Heracles o el poeta Orfeo e, incluso, con el héroe del poema babilonio *Gilgamesh*.

La comprensión de la significación de los espacios resulta un elemento fundamental en la lectura que Miralles propone de *Odisea*. Los espacios en que tienen sede las aventuras de Odiseo, generan, para Miralles, un mundo del «más allá», un mundo no convencional, marginal, cuyo punto culminante es el Hades. Los espacios del mundo «real», Esparta, Pilos, la misma Itaca constituyen *oikoi* contrastados con el espacio de los Feacios y con el espacio «mítico» de la casa de Agamenón.

La función contrastiva de los espacios resulta enriquecida por la variación de la persona en que se narra, que oscila desde una tercera persona para el mundo real, a una primera persona para el mundo fabuloso. Ambas personas y ambos mundos están comunicados por los Feacios que comparten primera y tercera persona.

Miralles señala otros dos aspectos más, interconectados entre sí, como relevantes para la lectura de *Odisea*. Por un lado, la concepción de la duplicidad de lo femenino manifestada a partir del personaje de Penélope y, por otro lado, la definición del modelo de organización social que Itaca refleja. Aunque Itaca presenta, para Miralles, una aristocracia con un rey ausente, en que los transmisores de ideología -el heraldo, el aedo- han tomado partido por los pretendientes, no se encuentra un tratamiento «político» del tema.

El factor unificador de aspectos tan diversos es la figura del héroe, Odiseo, un héroe en quien Miralles halla el cumplimiento de las «funciones» que Propp describe en su *Morfología del Cuento*. En las múltiples funciones de Odiseo, Miralles considera concretada la idea esencial del poema: una exaltación de la variabilidad y mutabilidad de lo humano, al mismo tiempo que la afirmación de la miserable «condición humana».

La heterogeneidad y diversidad de los llamados himnos homéricos es el tema del capítulo V, *Gli Inni Omerici*. La atribución a Homero de esta colección de composiciones se funda, para Miralles, en la circunstancia de la ejecución de los mismos como patrimonio de los homéridas.

Resulta dificultoso esbozar una definición del tipo de composición que los griegos denominaban «himno». Miralles resuelve esta dificultad al considerar que los himnos contenían episodios luego incluidos en la epopeya. Esta existencia del himno previa al *épos* parece demostrada a través del canto de

Demódoco sobre los amores de Ares y Afrodita en el canto 8 de *Odisea*. Miralles relaciona himno con una composición del culto como se atestigua en Tucídides III, 104; pero señala también las conexiones con la poesía de elogio llamada «encomio» por Platón en *República*, X, 604, que al parecer tenía tema heroico. El uso de la palabra *prooímion* para designar el himno previo al recitado épico corrobora la vinculación entre himno y *épos*. En este sentido, Miralles se apoya en la expresión utilizada en *Odisea*, 8, 429 *hymnós aoidés*, que asocia la temática divina del himno con la poesía hexamétrica del recitado épico.

La clasificación de los himnos en himnos mayores, himnos intermedios e himnos menores, destaca la composición de los himnos mayores como el II, *A Demeter*; el III, *A Apolo*; el IV, *A Hermes* y el V, *A Afrodita*; con una extensión similar a la de un canto épico.

Los himnos plantean dos dificultades filológicas. Por un lado, la incertidumbre de su cronología, a pesar de que todos parecen arcaicos, a excepción del helenístico himno VII, *A Díoniso*. Por otro lado, la ausencia de un ordenamiento de la colección, exceptuando la ubicación de los himnos destinados a *Helios*(XXXI) y a *Selene*(XXXII), cuya posición coincide con la referencia plástica del Partenón.

El capítulo VI, *Il Margite e la Batracomiomachia*, se dedica a estos dos poemas de dudosa atribución a Homero como testimoniaron desde antiguo Dión de Prusa, el Pseudo-Plutarco y Proclo. El poema titulado *Margites*, del que se conservan fragmentos ínfimos, parece, sin embargo, haber tenido gravitación en la cultura antigua. El personaje de *Margites*, el imbécil por excelencia, un personaje de raigambre popular, debe ser visto como versión paródica del héroe épico. La subversión del lenguaje y la transgresión métrica del modelo épico completan los efectos paródicos y, junto con versos yámbicos intercalados, condicen con la afirmación aristotélica de que los poetas yámbicos

derivaron en poetas cómicos. Miralles responsabiliza a la ejecución de los homéridas la atribución a Homero de este tipo de poesía relativa al escarnio, tanto como del otro poema paródico, *Batracomiomaquia*, aunque este poema le parece sin duda helenístico.

La parodia en *Batracomiomaquia* se realiza todavía a partir de animales, conforme a la tradición asentada, por ejemplo, por el fragmento de Semónides en que los animales representan tipos femeninos.

Aunque probablemente el autor de ambos poemas paródicos haya sido Pigres, tal como la *Suda* informa, el valor de estos últimos poemas reside, según Miralles, en haber causado una expansión de la saga de Troya en el Ciclo Epico, además de haber originado una versión de Homero como poeta mendicante y héroe popular.

El libro consta, además, de unas notas breves, pero proficuas, y de una bibliografía seleccionada de la distintas corrientes en los estudios homéricos. Tanto para el lector, que se acerque a los textos de Homero con una mirada no especialista, como para el filólogo; el libro resume en forma sencilla y asequible; no por ello, menos aguda, los enfoques críticos fundamentales sobre Homero y sus conexiones con la literatura griega del período arcaico y con la tradición posterior.

Graciela Cristina Zecchin de Fasano
Universidad Nacional de La Plata, Argentina.