

De la palabra a la imagen-tiempo: Sobre *La Odisea*

Rocio Rivera
UNA/UNTREF
Daniela Valenzuela
J.V. González
Argentina

¿Cómo es posible llevar adelante la monumental épica de *La Odisea* del lenguaje literario a otro lenguaje artístico como es el audiovisual? Pensemos que el relato de Homero nace en el siglo VIII a.C. y nos transporta a un período anterior (el de la guerra de Troya en el siglo XII a. C.), temporalidad de la que casi no tenemos abundantes descripciones visuales a las cuales acudir al momento de poner en imágenes las palabras que le dan vida al relato. No obstante, en la historia del cine, ya ha habido intentos de llevar a cabo esta titánica tarea: tenemos *Ulises* de 1954, dirigida por Mario Camerini y protagonizada por Kirk Douglas; *La Odisea* de 1997, en formato miniserie de televisión en dos partes producida por The New York Times y dirigida por Andréi Konchalovsky; el interesante caso de *O Brother, Where Art Thou?* (2000), film de los hermanos Coen que traslada la trama de Homero a la época de la Gran Depresión en Estados Unidos; y por último *El regreso de Ulises*, ya más cercana a nuestro tiempo, del año 2024, dirigida por Uberto Pasolini y protagonizada por Ralph Fiennes y Juliette Binoche.

Pero ninguno de esos casos nos interesa analizar hoy, sino la última versión dirigida por el multipremiado Christopher Nolan y protagonizada por un elenco de múltiples estrellas hollywoodenses, estrenada recientemente y que ha dado que hablar y analizar en todo el mundo. *La Odisea* (2026), destaca no solo por la épica historia que nos cuenta, sino que también por el particular enfoque de Nolan sobre las historias y el cine. Este director se caracteriza por su mirada autoral sobre el mundo y las narraciones, siendo la complejización de las temporalidades una de sus marcas de estilo más distinguibles, así como también su meticulosa y cuidada manera de crear los mundos que representa en sus puestas en escena. Es un director fuera de serie en la modernidad atropellada y fugaz que nos envuelve: él se toma su tiempo para desarrollar las historias, los personajes y las acciones que dan vida a sus films,

los que suelen durar, casi sin excepción, más de dos horas y media con tranquilidad. En pleno milenio colapsado de reels, TikToks y la verborragia rápida y fugaz de la democracia virtual, Nolan opta por la imagen: los planos fijos y largos que nos otorgan tiempo para observar, analizar y que nos permiten demorarnos en apreciar la propuesta cinematográfica. Claro que sus personajes dialogan y lo que dicen es importante, pero más importante es cómo él desarrolla la temporalidad con la imagen, aquello que Deleuze (1987) denominaba *la imagen tiempo*, ese tipo de imagen cinematográfica donde el tiempo se experimenta de forma directa y pura, los personajes pasan a ser unos espectadores aterrados y pasivos de sus propias historias, obligados a mirar las sombras y escuchar los ecos de sus decisiones pasadas.

Se puede apreciar esta mostración de las acciones y la interioridad de los personajes no porque lo digan en un soliloquio que expone sus remordimientos, culpas o anhelos, sino con sus expresiones, sus miradas, la angustia y la introspección que dejan ver en sus rostros y reacciones. Esto nos lleva a otra de las características de Nolan que podemos apreciar en el film: su capacidad para dirigir actores, potenciando sus interpretaciones. Ya lo habíamos visto con Heath Ledger en *El caballero de la Noche* (2008), con Guy Pearce en *Memento* (2000) o con Matthew McConaughey en *Interstellar* (2014). Podemos apreciar esta cualidad también en *La Odisea* y sus variados personajes, porque si bien Odiseo interpretado por Matt Damon se lleva el mayor tiempo en pantalla, las apariciones de distintos personajes son muy destacables, como lo son las de Mia Goth como Mélantho, Anne Hathaway como Penélope (y sus intensos monólogos), Robert Pattinson como Antinous o Samantha Morton como Circe (una de las mejores intervenciones, sin lugar a duda).

Para sostener su lógica y su estética, Nolan se enfrenta al primer obstáculo que puede suponerle la obra original: transformar el héroe épico (que siempre es plano) en un personaje complejo, de interioridad desarrollada y que se acerque a la psicología del hombre contemporáneo. Cuando el gran escritor italiano Alessandro Baricco escribió su *Homero, Ilíada*, logró entrever que el público contemporáneo está muy alejado de la lógica de la sociedad griega antigua y de la épica (*La Ilíada* en este caso) en tanto género literario. Por ende, entendió era necesario acercar el conflicto humano (prescindiendo en lo posible de las divinidades) al público actual y que, para lograrlo, era necesario construir un nuevo modelo de protagonista. Concretamente, en la película de Nolan, advertimos con toda claridad que Odiseo no se presenta como un héroe incuestionable e inmutable, sino como un hombre con conflictos

propios de una persona contemporánea. Esa riqueza interna, que no podía darse en la épica de héroes externalizados, objetivos y modélicos, radica en la ambigüedad de un hombre, que se permite dudar de sí mismo, un hombre quien, como ya dijimos, se detiene a contemplarse y repara en sus propios errores.

Son varias las partes del film en las que Odiseo se ve reflejado en personajes o situaciones que funcionan como espejos: las sirenas le cantan su historia (y sus errores), sus propios compañeros de flota lo confrontan, juzgándolo en tanto líder, y los muertos, a los que invoca por consejo de Circe, le reclaman su error de no haber cumplido con los ritos fúnebres correspondientes. Entonces, vemos a un héroe que flaquea, se cuestiona sus decisiones, duda de su capacidad de liderazgo y reconoce, al fin, algo que se sugiere desde el comienzo: que no volver directamente a Ítaca fue una elección, ocasionada ésta no sólo por el deseo de explorar nuevos lugares, sino por la imposibilidad de tolerar los propios desmanes realizados en Troya. Nos encontramos, entonces, ante las debilidades de un sujeto complejo y actual.

En este punto, también podemos afirmar que el protagonista del film se enfrenta a un sentimiento que tiñe el mundo cristiano occidental y que nada tiene que ver con la cosmovisión helénica: la culpa, la cual, en este caso, es ocasionada concretamente por los horrores de la guerra. Entonces, queda claro que el Odiseo de Nolan ya no es el reflejo del hombre griego antiguo que vivía por y para la guerra (aclaremos que la épica clásica es el género donde se celebra a la aristocracia guerrera, la cual se beneficia económicamente con los enfrentamientos bélicos), sino que es un sujeto próximo a nuestras lógicas y códigos, para producir cierta identificación en el público y para advertir sobre el espanto de los conflictos bélicos y no alardear sobre el supuesto heroísmo de quienes combaten.

Pero esto no es todo, hay otra cuestión que se actualiza respecto del texto base: en el film, no sólo Penélope es el modelo de fidelidad, sino que también lo es Odiseo. Sabemos que la épica propone un modelo de amor heterosexual, donde no hay reciprocidad: si bien la mujer es fiel, el hombre, no debe serlo. Teniendo eso en cuenta, no sorprende que, en el poema homérico, Odiseo comparta el lecho con Circe hasta que sus compañeros le piden por favor volver a casa. Obviamente, este hecho en la película no aparece, ya que el héroe pasa sólo unas horas con la hechicera, las que necesita para que sus compañeros recobren la forma humana y para obtener de esta sabia mujer buenos consejos para el viaje.

En cuanto a la infidelidad de Odiseo con Calipso, en el film, queda justificada por el loto, el cual mantiene al protagonista olvidado de su hogar y su familia. Vemos, en este hecho, una modificación sustancial del libro, ya que en él, al abandonar Troya, el primer lugar al que llegan Odiseo y sus compañeros es la tierra de los lotófagos, donde los comedores de loto comparten con algunos hombres su alimento y generan que, quienes lo probaron, olviden el regreso a casa. Advertimos con toda claridad que el peligro del olvido está muy presente en la obra original, ya que es un problema fundamental para las sociedades orales, quienes veneraban a la Memoria como una diosa. Morir en el mar y que el cuerpo sea devorado por peces o yazga en las profundidades es la peor pesadilla de los héroes épicos, quienes buscan la fama para trascender después de la muerte.

En el poema, cuando Odiseo llega a la tierra de Calipso, lo hace solo, después de haber perdido a sus últimos compañeros en la isla de Helios (la de las vacas sagradas del dios Sol), y sin barco, ya que éste ha sido destruido. Él sabe perfectamente quién es y adónde debe ir, de hecho, llora mirando el mar. Entonces nos preguntamos por qué el héroe permanece tantos años con la diosa: porque no cuenta con los medios para hacerse nuevamente a la mar. Además, Calipso le hace una oferta extremadamente tentadora: volverlo una suerte de dios al hacerlo inmortal. Odiseo rechaza la propuesta no tanto por extrañar a su familia, sino, justamente, porque no quiere caer en las garras del olvido. Lo que esta divinidad le propone es una inmortalidad anónima y eso es algo que cualquier héroe épico rechazaría. Volver a Ítaca, reaparecer en el mundo humano, implica, para él, obtener otra forma de inmortalidad: la fama.

Tan importante es la gloria para los héroes que hasta Odiseo, el más astuto de todos, se vuelve imprudente. En el episodio del cíclope Polifemo, hijo de dios Poseidón, vemos que, antes de cegarlo, lo emborracha y le miente diciéndole que su nombre es “Nadie” para que, cuando el monstruo herido pida auxilio, otros cíclopes no le hagan caso al escuchar que Nadie lo ataca. Sin embargo, un héroe que vive para la fama necesita revelar su identidad para que su hazaña no caiga en el olvido. Es por eso por lo que, cuando él y su tripulación huyen de la cueva y se hacen a la mar, Odiseo le grita al cíclope quién es en verdad. Es este hecho el que ocasiona que el gigante le suplique a su padre que demore lo máximo posible el retorno del héroe a su amada Ítaca.

Como fuimos viendo, a lo largo de todo el poema épico, se hace hincapié en algo que no es indispensable en la trama que construye Nolan: el heroísmo, la memoria y la inmortalidad. El cineasta modifica cuestiones elementales del texto homérico, que no lo son para sus propósitos (¡y está perfecto que así sea!).

Nolan y su versión de *La Odisea* es mucho más que solo su forma de narrar o dirigir actores, debido a que no nos podemos olvidar de su manera de construir espacios, temporalidad y territorios. Ya con *Inception* (2010) su modo de crear imágenes desplazadas por la lógica del inconsciente había creado espacialidades dignas de apreciar desde lo técnico, lo visual y lo estético. En *La Odisea* el desafío era igual de complejo porque así como era imposible representar a ciencia cierta las imágenes creadas por el inconsciente (ya que es inaccesible, subjetivo, individual e indecible) lo mismo sucede con los distintos espacios: ¿cómo se representa aquello de lo que no hay suficiente cantidad de datos como para garantizar una fidelidad real a aquello que nos cuenta, una historia y unos espacios que hace más de 2500 años acompañan a la humanidad? Una difícil misión pero que, a nuestro entender, Nolan ha resuelto muy bien.

En primera instancia, porque las decisiones de escenarios, lugares, escenografías, vestuario y utilería han sido acertadas en la construcción de un mundo del 1200 a.C. Los espacios desérticos del espacio geográfico griego, las construcciones de piedra sin ideas modernas de puertas, ventanas, ambientes, las distintas espacialidades que albergaban la vida en aquellos años, alejadas unas de otras, en islas, montañas, cerros, montes, cuevas, etc., logran crear una atmósfera pertinente de la época en la que se sitúa la historia. Los elementos como telares, arcos, flechas, armaduras, utensilios de cocina, etc., todo realizado con materiales de construcción idóneas a esas altitudes y descubrimientos arqueológicos de ese tiempo histórico. Si a todo esto le sumamos la capacidad y gusto de este director por los efectos especiales prácticos, da como resultado más credibilidad y espectacularidad a la creación del verosímil de lo mostrado. Las escenas fueron filmadas en locaciones reales, rechazando -como siempre- el uso masivo de CGI: las islas jónicas y costas de Grecia e Italia para el Egeo; Marruecos para las tierras áridas; Islandia para el Inframundo y Escocia para los mares embravecidos. Además, teniendo en cuenta su manejo de los efectos prácticos y de una ingeniería, las tormentas, las embarcaciones a tamaño real y las estructuras complejas (como el caballo de Troya o los

mecanismos de combate) se construyeron físicamente, en esas proporciones o muy similares, para minimizar el uso de CGI e invitando tanto a actores como espectadores a una experiencia mucho más inmersiva del mundo propuesto en pantalla.

Fiel a su estilo cinematográfico, Nolan llevó la técnica analógica a un nuevo límite técnico, utilizando un formato 100% Gran Formato IMAX de 70 mm, convirtiéndose así en la primera película rodada íntegramente en celuloide IMAX de 70 mm y formato analógico, utilizando cámaras modificadas y diseñadas para resistir condiciones extremas. ¿Podemos encontrar en Nolan reminiscencias del gran Stanley Kubrick?: ambos poseen esta dedicación obsesiva, milimétrica del detalle y la capacidad de creer y apostar que nuevas formas pueden crearse e inventarse para conseguir filmar de la forma que ellos han imaginado. No nos olvidemos de que Kubrick, para filmar su espectacular *Barry Lyndon* (1975) -la cual está iluminada casi solo con luces de velas y no existían las cámaras que pudieran grabar imágenes con la nitidez deseada-, descubrió que la NASA había encargado a Carl Zeiss unas lentes ultra luminosas para fotografiar la cara oculta de la luna, lo cual también le servía para grabar la poca luminosidad de las luces de velas. Así decidió comprar tres de estas lentes y le pagó al ingeniero Ed DiGiulio (de *Cinema Products Corp.*) para que las modificara para poder reutilizarlas en una cámara Mitchell BNC, ya que la lente quedaba a milímetros de la película. El resultado fue una estética hipnótica y única en la historia del cine, bellísima de ver y apreciar.

Para ir cerrando, los invitamos a recordar que los mitos tienen una génesis oral y circulan de boca en boca, entonces debemos saber que, como ocurre con todos los relatos que se transmiten de ese modo, el cambio es parte inherente de su naturaleza. De hecho, poner por escrito un mito, fijarlo para la posteridad, implica desvirtuarlo. Las sociedades orales entendían que, para transmitir una idea, una emoción o sensación, inevitablemente había que modificar las historias o sus formas en función de las características del auditorio. Es, justamente, porque partimos de esta lógica que no entramos en conflicto cuando una película reversiona (hasta convendría decir “actualiza”) el mito, ya previamente cristalizado en el siglo VI a. C. cuando el poema de Homero se plasmó en la escritura.

Sabemos que podemos encontrar en Nolan grandes rasgos autorales que no solo lo hacen ser de los directores que más convocan a la audiencia, sino también uno de los

realizadores que sigue profesando y contagiando el amor al cine, a la manualidad y a lo artesanal de un cine hecho con una gran pasión por el séptimo arte. Quizá, es por eso que se permite contar historias tan universales y conocidas por el mundo entero: no es solo contar una historia, como *La Odisea*, sino que es cómo la puede llegar a contar Christopher Nolan a través de su mirada. Mucho se ha dicho acerca del rigor histórico de este film: si representa las cosas como las ha narrado Homero, si respeta tal o cual secuencia, evento y demás. Pero, como bien hemos desarrollado en este artículo, ¿acaso la esencia de *La Odisea* no está ya en la historia tal y como la cuenta? ¿En los temas universales que trata y que han acompañado a la humanidad durante miles de años? ¿No ha quedado claro que no podemos hablar de adaptación de un lenguaje artístico a otro, porque como bien dijo Roland Barthes (1980), toda traducción es una traición? Y claro que sí, las versiones fílmicas de libros e historias literarias no son ni adaptaciones, ni traducciones, son trasposiciones, son decisiones estéticas para contar historias con otros elementos, con otras estrategias. No vale la pena compararlas, pero sí apreciarlas, complementarlas, dejarlas que nos atraviesen e interpelen, porque si en este mundo fugaz, hostil, violento e individualista, no nos dejamos sensibilizar por el arte, ¿entonces qué nos humaniza? El goce estético también es una forma de apropiarse del mundo y de las historias. Los mitos, así también como los clásicos, mutan y perviven en el tiempo, se actualizan para acercarse a las demandas de los distintos públicos en los diferentes momentos históricos. La esencia se mantiene, y es destacable el hecho de que un cineasta nos vuelva a acercar historias que nos quedan tan lejos en el tiempo, respetando que cada dispositivo sostenga su propia lógica y estética, porque como diría Baxandall (1978) leemos a través del ojo de la época en la que estamos inmersos, y eso se actualiza cada vez que se representan las historias, manteniéndolas vivas para siempre.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl. “Épica y novela.” *Teoría y estética de la novela*. España: Taurus, 1991.
- Baricco, Alessandro. “Prólogo.” Homero, *Iliada*. España: Anagrama, 2005.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Argentina/España: Siglo XXI Editores, 1980.
- Baxandall, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: Arte y experiencia en el Quattrocento*. Traducido por H. Santos. España: Gustavo Gili, 1978.
- Deleuze, Gilles. *El cine 2. La imagen-tiempo*. España: Editorial Paidós, 1987.
- Homero. *Odisea*. Traducido por José Manuel Pabón. España: Editorial Gredos, 1982.
- Nolan, Christopher, director. *La Odisea*. Estados Unidos. Syncopy / Warner Bros. Pictures, 2026.