

ODISEA:

DISCURSO Y NARRATIVA

por Graciela Cristina Zecchin de Fasano

El presente trabajo, dirigido por la Dra. Ana María González de Tobia, se presenta en cumplimiento de las disposiciones vigentes para obtener el título de Doctora en Letras, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

La Plata, abril de 1998.

A Diego Juan Fasano, mi esposo.

οὐ μὲν γὰρ τοῦ γε κρεῖσσον καὶ ἄρειον,
ἢ ὅθ' ὁμοφρονέοντε νοήμασιν οἶκον ἔχητον
ἀνὴρ ἠδὲ γυνή·

A Teresa, mi madre.

A Leticia y Clara, mis hijas.

Agradecimientos:

A la Doctora Ana María González de Tobia por su inagotable capacidad de enseñar y por su generosa guía, quien durante veinte años dirigió toda mi tarea de investigación, y me impulsó, permanentemente, a la finalización de este trabajo.

A la Profesora Carmen V. Verde Castro por haberme iniciado en los estudios homéricos.

A W. Kullmann por haberme orientado en la elección del tema que inspiró este estudio.

A Dora C. Pozzi, Jesús Lens Tuero, Francisco Rodríguez Adrados y Juan A. López Férez por haberme brindado un apoyo inestimable en la obtención de bibliografía específica.

A G. Nagy, R. Martin y C. Miralles por haberme permitido consultarlos en su carácter de especialistas en Homero y por haber alentado, con suma amabilidad, mi investigación.

A M. C. Schamun por su auxilio en la corrección de pruebas.

A todos los que, de múltiples maneras y muchas veces por las vías más disímiles, han aportado su desinteresada colaboración al logro de esta labor.

G. C. Z. de F.

SUMARIO

INTRODUCCIÓN	1
Capítulo 1	
DISCURSOS DE TELEMAQUIA	16
1.1. Discurso poético: proemio	17
1.1. Discurso poético: recitado aédico y audiencia	28
1.2. Discurso <i>nóstico</i>	34
1.2.1. Discurso <i>nóstico</i> : Néstor	37
1.2.2. Discurso <i>nóstico</i> : Menelao	42
1.3. Discurso biográfico femenino: Helena y su duplicidad	49
1.4. Discurso profético	58
1.5. Discursos de Telémaco: selección	61
Capítulo 2	
DISCURSOS DE ODISEO	66
2.1. Discursos monológicos	68
2.2. Discursos de súplica	79
2.2.1. Discursos de súplica a los dioses	80
2.2.2. Discursos de súplica a otros seres humanos: súplica a Nausícaa	83
2.2.3. Súplica frustrada: súplica al Cíclope 9.259-271	89
2.3. Discursos de Odiseo-narrador en el núcleo compositivo de los cantos 9-12	90
4. Discursos de Odiseo-ξένοϋ y mendigo: Discurso biográfico apócrifo	100
Capítulo 3	
DISCURSOS DE LOS DIOSES	110
3.1. Discursos de los dioses olímpicos en asamblea	113
3.1.1. Conflictos entre los olímpicos: la figura de Poseidón	125
3.2. Discurso de auxilio divino: Ino, 5.339-350	128
3.3. Discursos de los dioses absorbidos por el discurso poético: 8.266-369	130
3.4. Discursos divinos en los apólogos: los discursos de Circe	134
3.5. Atenea y sus voces discursivas: Mentos-Mentor	137
Capítulo 4	
DISCURSOS DE RECONOCIMIENTO	148
4.1. <i>Anagnorismós</i> : reconocimiento como resultado	155
4.2. <i>Anagnórisis</i> : reconocimiento como proceso	157
4.2.1. <i>Anagnórisis</i> en los Apólogos	157
4.2.1.1. <i>Autoanagnórisis</i> : Odiseo ante los Feacios	158
4.2.1.2. <i>Anagnórisis</i> Odiseo-Polifemo y Odiseo-Circe	162
4.2.2. <i>Anagnórisis</i> Odiseo-Atenea	164
4.2.3. <i>Anagnórisis</i> Odiseo-Telémaco	173

4.2.4. Reconocimientos por la cicatriz	177
4.2.5. <i>Anagnórisis</i> Odiseo-Penélope. Instancias. Preparación. Desenlace	178
4.2.6. <i>Anagnórisis</i> Odiseo-Laertes	189

CONCLUSIÓN	196
BIBLIOGRAFÍA	205

ÍNDICE DE ESQUEMAS

FIG. 1	29
FIG. 2	44
FIG. 3	127
FIG. 4	184
FIG. 5	186

INTRODUCCIÓN

Eine eingehendere Behandlung dieses Problem muB einer späteren Untersuchung der Odyssee-Reden vorbehalten bleiben.

D. Lohmann (1970), p. 288.

Los poemas homéricos han capturado el interés crítico de los diversos siglos y han provocado escisiones profundas y dicotómicas que, en última instancia, constituyen el testimonio fehaciente de su propia relevancia cultural. A la diatriba entre unitarios y analistas, le sucedió el enfrentamiento entre oralidad y escritura y, modernamente, las corrientes críticas se multiplican e imponen interpretaciones provenientes desde los más diversos campos del pensamiento.

Desde los planteos iniciales acerca de la épica homérica se ha concedido a *Iliada* un interés y un valor mayor, y se ha relegado a *Odisea* a un segundo plano. Esta situación crítica constituye una evidencia de la dificultad que *Odisea* presenta para un acercamiento, más que una aserción de su valor literario, ya que la ponderación de *Iliada* se sustentó en una fascinación por el contacto entre épica e historia y en una actitud positivista, que marcaron durante mucho tiempo los estudios homéricos.

Los repertorios bibliográficos elaborados por J. Holoka, *Homeric Originality: A Survey* (CW, Vol. 66, Nro. 5, 1973, pp. 257-293) que comprende una nómina de los estudios publicados desde 1928 hasta 1970; *Homer Studies 1971-1977* (CW, Vol. 73, nro. 2, 1979, pp. 65-150), *Homer Studies 1978-1983, Part I* (CW, Vol. 83, nro. 5, 1990, pp. 393-472) y *Homer Studies 1978-1983, Part II* (CW, Vol. 84, nro. 2, 1990, pp. 89-156) brindan una colección de más de un millar de títulos generales y específicos de investigación homérica con un breve comentario sobre los tratamientos más significativos. Holoka constituye la base de

sustentación para encarar el ordenamiento de los planteos críticos que se han producido desde 1983 hasta la actualidad, específicamente relacionados con la problemática del discurso y la narrativa que nos proponemos investigar en *Odisea*.

Las mayores direcciones interpretativas de *Odisea* proponen, en la actualidad, una diversidad de enfoques que es preciso ordenar en lineamientos críticos básicos. Esos lineamientos admiten una organización en cuatro corrientes esenciales que son: 1- un *enfoque neanalítico* aún vigente en el mundo germánico, 2- un *enfoque narratológico*, que incluye la problemática de la transformación de *folk-tales* e historias tradicionales en aventuras épicas, sus estrategias narrativas y su forma, 3- un *enfoque antropológico y lingüístico*, y, finalmente, 4- un *enfoque genérico*, en particular de Penélope.

El interés comparatista ha señalado con reiteración una ponderación destacada de *Iliada* en desmedro de *Odisea*, una tendencia prolongada especialmente en cuanto a la distintiva concepción del heroísmo. La situación crítica actual en lo que respecta a *Odisea* presenta un alto grado de diversidad, una utilización algo ecléctica de diversos acercamientos teóricos que, sin embargo, se han demostrado fructíferos en cuanto a las posibilidades de interpretación. No menos ha incidido en nuestra evaluación el hecho de hallarnos en situación liminar en cuanto a la consideración de líneas críticas que nos resultan simultáneamente contemporáneas y “seculares”. El itinerario crítico de las corrientes que hemos mencionado toma en cuenta esta situación.

1- El *enfoque neanalítico* se halla representado, fundamentalmente, por los estudios de W. Kullmann, cuya postura crítica se hace evidente en *Homerische Motive* (1992), un volumen editado en su homenaje por su discípulo R. J. Müller, en el que se ofrece una recopilación de artículos desde 1956 hasta 1992. La postura crítica de Kullmann definida con la publicación de *Die Quellen der Ilias* (1957) permanece constante en el minucioso estudio de las fuentes y de la rigurosa estructura compositiva de los poemas homéricos, con técnicas de estudio adheridas estrictamente a problemas filológicos y relativas a la búsqueda de “fuentes” escritas preexistentes. De tal manera, Kullmann se presenta como el continuador de una línea de investigación germánica -ya ensayada en *Iliada* por J. T. Kakridis (1949), K. Reinhardt (1961) y W. Schadewaldt (1966)- que intentó superar el enfoque

meramente analítico prevaleciente durante el siglo XIX. Debemos incluir en esta línea crítica la síntesis propuesta por A. Heubeck (1978), quien utiliza la hipótesis de los núcleos compositivos con mayor moderación. La posición de Heubeck, preside, obviamente, el criterio editorial con que han aparecido los tres volúmenes de comentario a *Odisea* (1992) que se consideran, actualmente, como uno de los mejores comentarios críticos textuales.

La diversidad del material narrativo que *Odisea* presenta derivó en que el *neoanálisis* se ocupara muy poco de este poema y se concentrara, fundamentalmente, en *Iliada* y su relación con el Ciclo Épico. Cuando D. Lohmann expresó en 1970 que no se había realizado un estudio de los discursos de *Odisea*, señaló, en realidad, que no existían estudios integrales sobre el poema, sino solamente estudios parciales. Con anterioridad a Lohmann, el estudio de K. Rüter (1969) había analizado solamente el núcleo narrativo constituido por la Telemaquia. En la década siguiente la situación continuó, ya que el trabajo de C. Larrain (1987) postuló también un análisis parcial, y se limitó a los cantos iniciales de *Odisea* en su comentario. Larrain aplicó el concepto tradicional de discurso como $\rho\eta\sigma\iota\varsigma$ del personaje analizándolo en su estructura compositiva dentro de los lineamientos ya diseñados por Lohmann.

Una evaluación similar podemos realizar sobre la compilación dirigida por J. Latacz (1991) que reunió a los máximos especialistas en épica homérica germánicos con la pretensión de reseñar los trabajos críticos producidos en los últimos doscientos años. Las líneas de investigación analizadas remiten al estudio de fuentes épicas, a la renovación del concepto de oralidad y a la interpretación *neoanalítica*. A pesar de que el volumen incluye un intento de E-R. Schwinge por enfocar la problemática relación entre discurso y narrativa, en su artículo sólo se expresan conclusiones en relación con *Iliada*. Dentro del volumen, el capítulo dedicado a la metodología de la interpretación contiene una excelente síntesis de J. Holoka, en lengua inglesa, acerca del estado actual de los estudios homéricos que constituye no sólo una intromisión de la perspectiva angloamericana, dentro de la publicación germánica; sino también un intento alentador de superar la dicotomía ya señalada en la historia de los estudios homéricos. La ambiciosa concepción del proyecto editorial, la investigación de las vinculaciones entre $\xi\pi\omicron\varsigma$ y narrativa y,

más específicamente, la interpretación del discurso como núcleo compositivo de una modalidad narrativa total de *Odisea* queda sin un tratamiento específico.

La aparición del estudio de J. Latacz (1996), traducido al inglés por J. Holoka, obedece a una intención similar, según afirma el mismo autor: producir el abandono de la dicotomía oralidad/escritura y reemplazarla por una discusión amplia y genuina.

La dicotomía oralidad/escritura prevaleció durante décadas y, lentamente, se encaminó a una superación conciliadora. Es preciso observar que los estudios *neoanalíticos* derivaron en un reconocimiento de la composición como un aspecto ineludible del análisis homérico y coincidieron, en este aspecto con el interés de todos los “oralistas”. En este sentido las observaciones de W. J. Woodhouse, publicadas originalmente en 1930, manifiestan la permanencia del interés compositivo y una lectura de la trama de *Odisea* desde el punto de vista del *folk-tale* como la recuperación o conquista de una novia. El planteo de Woodhouse continúa vigente en el estudio en K. Reinhardt (1961), en que se ocupa fundamentalmente de la forma de *fairy-tale* en los cantos 9 a 12, como herramienta de conversión de aventuras relevantes en situaciones dramáticas. La importancia de la perspectiva compositiva aparece aún en los estudios de E. Delebecque (1958 y 1980), en su división de la narrativa homérica en las dos modalidades a partir de los índices de persona y tiempo en el discurso. El análisis de Delebecque, que divide en *récit*, un relato en tercera persona, y *conte*, el relato en primera persona, aborda la problemática compositiva de la voz narrativa en una perspectiva que será recogida indudablemente en los enfoques narratológicos.

Bajo el cuidado de J. Latacz se publicó, además, un volumen *Wege der Forschung* (1991). La selección de estudios publicados en esta edición propone varias líneas críticas sobre *Odisea*, que parten desde el artículo de corte netamente analítico de A. Kirchhoff, hasta la interesante postura unitaria de W. Schadewaldt, quien interpreta *Odisea* como *Heimkehr des Odysseus* para lo cual la escena de reconocimiento en el canto 23 deviene parte esencial. Más moderno resulta el artículo de Latacz que insiste en la interpretación unitaria de *Odisea*. Los artículos recopilados en el volumen se remiten a un estudio estructural y compositivo de la problemática de las escenas típicas y las complejidades de la técnica narrativa, sin

resolver la problemática discursiva ya que el sustrato de los estudios de tipo analítico sigue presente, aunque el volumen ha aportado, indudablemente, una exhaustiva evaluación filológica.

En el mismo sentido se expresa F. Letoublon (1994) cuya evaluación crítica de los estudios realizados en el ámbito de la filología clásica griega de origen germánico insiste en que el volumen dirigido por Latacz viene a reemplazar la monumental publicación de A. J. B. Wace & F. H. Stubbings (1963). Debemos destacar que, de manera simultánea con el “companion” inglés, se publicó en lengua española un estudio de la misma relevancia a cargo de F. Rodríguez Adrados, M. Fernández-Galiano, L. Gil y J. S. Lasso De La Vega (1963) que sorprendió por la modernidad de su planteo crítico.

2- El *enfoque narratológico* ha prevalecido desde 1987 en adelante. Dentro de este tipo de interpretaciones debemos incluir un numeroso grupo de estudios que se han sustentado en una consideración “textual” y “escrita” del discurso épico y, especialmente, de *Odisea*. P. Pucci (1987) presenta la valoración “textual” de *Odisea* como escritura y ofrece los resultados de la aplicación de un “deconstruccionismo humanista”. La audaz propuesta de Pucci que propone un Odiseo lector de la *Iliada* y, por lo tanto, una referencia estricta a un discurso escrito y a la producción de una narrativa propia de discurso escrito ha causado una interesante repercusión en el mundo crítico, aunque es preciso advertir que la noción de “intertextualidad” aplicada a una tradición como la homérica constituye un terreno de afirmaciones contingentes e hipotéticas. En esta línea se incluye J. Peradotto (1990), quien ha afrontado la lectura de *Odisea* como resultado de una base ideológica jamesiana y con una apoyatura en Bajtín. Desde esta perspectiva, el poema es interpretado como un “discurso dialógico” basado en dos voces contrapuestas, que Peradotto ha llamado voz centrífuga y voz centrípeta. En conexión con la narrativa ha identificado la voz centrífuga con el *märchen* y la voz centrípeta con la narrativa “mítico-trágica”.

La reseña conjunta de los enfoques de Peradotto y Pucci realizada por V. Pedrick (1994) confirma la necesidad de conciliar el trabajo filológico con los más modernos enfoques. V. Pedrick admite la proficua valoración del texto de *Odisea* a partir de la lectura en “voz media” e insiste en que la interacción entre lector y

texto, el análisis semiótico y la lectura deconstructiva deben plantearse como instrumentos de estudio no contrapuestos sino solidarios del trabajo filológico.

La perspectiva narratológica ya había sido ensayada exitosamente en *Iliada* por I. J. F. De Jong (1987). En dicha tesis, De Jong aplicó el modelo teórico suministrado a la teoría literaria moderna por M. Bal (1985) con el propósito de analizar el discurso épico como un discurso “focalizado y subjetivo”. Con una perspectiva más amplia, S. Richardson (1990) aplicó, tanto a *Iliada* como a *Odisea*, un modelo narratológico basado en Genette y Chatman, y complementario del anterior, en el que intentó definir la relevancia de la figura del narrador en la composición de una trama narrativa. Richardson produjo un estudio generalizado del narrador tanto en *Iliada* como en *Odisea* con la aplicación de un modelo estructural en que los textos aparecen como una ficción que reúne *speech act* del narrador y *speech act* de los caracteres. El análisis de Richardson aclara aspectos esenciales de la narración, aunque su interés fundamental ha sido producir un estudio global de ambas epopeyas homéricas con el fin de analizar el discurso dentro de la problemática de la relación verdad/ficción.

Encontramos un ensayo similar, reducido a la interpretación de *Iliada*, hallamos en el discutido estudio de V. Di Benedetto (1994) que cita a De Jong en varios pasajes. Di Benedetto se ha liberado de la estricta terminología narratológica para utilizar una nomenclatura propia y más sencilla. La contribución de estos estudios críticos a la interpretación de Homero ha sido valiosa, aunque ninguno de ellos se ha concentrado con exclusividad en *Odisea* ni ha contemplado la doble perspectiva, del análisis del discurso y de la narrativa.

3- Indudablemente, la nueva comprensión de la épica que partió de la idea de *composición oral* produjo proficuas interpretaciones con la anexión de *enfoques antropológicos y lingüísticos*. El estudio de D. Frame (1978) instaló una modalidad de investigación “etnolingüística”, que fue compartida por la línea crítica iniciada por J. Redfield (1978). En esta corriente se incorporó más tarde el novedoso estudio de G. Nagy (1989), quien ha esclarecido la composición y comprensión de la épica homérica por comparación con la producción épica de otras literaturas europeas y orientales. La audaz propuesta de Nagy al historiar la evolución del texto homérico en el sentido de producir una edición multitextual de

los poemas, ha obligado al universo de los críticos a analizar el alto valor hipotético del “texto” homérico. Desde la oposición κλέος/νόστος comprendidas antropológicamente como conceptos funcionales en la cultura homérica, Nagy nos conduce a una proficua reflexión acerca de dos modalidades discursivas desarrolladas a partir de dichos conceptos. Su análisis de lo *mimético* como “representacional” en el sentido dramático -y teatral- proporciona una visión del discurso homérico fundada en las apreciaciones aristotélicas que obliga a revisar la noción de discurso épico.

La propuesta de Nagy conduce, indudablemente, al replanteo definitorio de la épica que hallamos en el estudio de A. Ford (1992) en que la definición de épica conlleva una problematización del discurso épico como discurso esencialmente concerniente al pasado y, desde esta perspectiva, la narrativa involucrada consiste en la captación de un mundo que resulta clausurado en el pasado, puesto que, esencialmente, “ya tuvo lugar”.

Los trabajos de Ch. Segal (1994), publicados durante una treintena de años, resumen la línea antropológica surgida a partir de las investigaciones de Nagy. Segal rescata el valor propio de *Odisea* y sus diferencias con *Iliada*, en un esfuerzo por establecer los límites épicos de una narrativa que, distanciándose de la épica, colisiona con la definición de narrativa novelística. Este esfuerzo se encara a partir del enfoque crítico de la problemática del mito y la “poética” propia de *Odisea* y atraviesa distintos marcos teórico-críticos. Algunos estudios son de corte psicológico, otros muestran deudas con el estructuralismo y postestructuralismo. El mismo Segal admite que esta variación obedece a la popularidad crítica de *Odisea* y a la evolución, en el curso de los años, de los distintos enfoques. También constituye un ejemplo concreto de interpretación antropológica el estudio de K. Crotty (1994). El estudio de Crotty conecta *Iliada* y *Odisea* con los rituales de súplica, a los que le confiere el valor de poética y lógica interna de los poemas homéricos, en una óptica ritualista que revela la impronta de los trabajos de J. P. Vernant (1965).

Finalmente, la propuesta de Nagy (1996a y 1996b) adquirió su formulación definitiva en una interpretación de los poemas homéricos a partir del concepto de “performance”, un concepto que, por otra parte, ya había suscitado la temprana

reflexión de Havelock (1963) al comentar la evaluación platónica de Homero. La matriz “austiniana” de la noción de discurso performativo avanza en Nagy al planteo de “performance” como “re-presentación”. También R. P. Martin (1989) había analizado el discurso heroico desde este punto de vista y ya había interpretado a los héroes de *Iliada* como “performers”, a través de la oposición de dos tipos de discurso que identificó con los términos $\mu\acute{\omicron}\theta\omicron\varsigma$ y $\epsilon\acute{\rho}\omicron\varsigma$. Tanto Martin como Nagy comprenden la oralidad homérica con un carácter “dramático” y “ritual” inusitado.

Es evidente que la definición de “fórmula” realizada por M. Parry (1928) y completada por A. Lord (1960) constituye el fundamento de las nuevas interpretaciones que reúnen la observación métrica y semántica de *Odisea*. En esta línea debemos colocar el estudio de A. Kahane (1994), quien partiendo de la noción del discurso épico formular y hexamétrico descubre connotaciones semánticas específicas surgidas de la ubicación de las fórmulas en la estructura del discurso métrico. La noción de *Order*, presente en el estudio de Kahane, propone la base de interpretación del discurso y su organización narrativa en algunos pasajes de *Odisea*. Un avance mayor en este tipo de consideración lo constituyen los estudios de E. Bakker (1997a y 1977b) cuyo análisis evidencia un exitoso intento por descubrir la presencia de estructuras de discurso “dicho”. Aunque *Odisea* aparece tratada con menos frecuencia que *Iliada* en el estudio, Bakker proporciona un análisis especial y riguroso de los conectores lógicos del lenguaje homérico en la fórmula fijada en la escritura. En algunos aspectos los estudios de Kahane y Bakker muestran su deuda con los trabajos de J. M. Foley (1991 y 1995), cuya moderada posición en relación con la problemática de la oralidad muestra su última formulación en la noción de “referencialidad tradicional o metonímica” atribuida a la fórmula y al orden del discurso homérico. La insistencia de Foley (1997) en un “registro épico”, es decir en un lenguaje marcado por arcaísmos y por la mezcla dialectal, le permite sostener que los poemas homéricos son “oral derived traditional texts”.

4- Obviamente, los aportes del cuarto enfoque, el *enfoque genérico*, se verifican en el análisis del discurso femenino en *Odisea*. Desde el análisis del disfraz y su vinculación con el mundo femenino encara S. Murnaghan (1987) su

análisis de *Odisea* y, aunque no ahonda en la problemática genérica discursiva, plantea la presencia femenina de Atenea desde el canto 13 hasta el canto 24 como un factor determinante de la trama.

La afirmación de Butler en el sentido de que *Odisea* consiste en un discurso básicamente femenino, sirve a J. Winkler (1990) para analizar la posición de Penélope en relación con la presencia masculina masiva de los pretendientes. Debemos reconocer el aporte de M. A. Katz (1991) como un intento de superación de las críticas analíticas, ya que las inconsistencias de *Odisea* son presentadas como el resultado de un discurso femenino, en el que la indeterminación colabora con la narración del destino humano como un texto indefinido.

La problemática femenina en relación con las audiencias y espacios discursivos presenta el mayor interés en el artículo de E. Doherty (1992) y en el artículo V. J. Wohl (1993), quienes analizan toda la problemática discursiva femenina de *Odisea* con la finalidad de una interpretación primordialmente social.

Las aproximaciones narratológicas y genéricas han coincidido, básicamente, en la interpretación de *Odisea* como un poema abierto y cerrado al mismo tiempo. El sentido indeterminado de su discurso constituye una óptica compartida por Katz y Peradotto y se extiende, incluso, a la recopilación de ensayos como muestra de las últimas corrientes interpretativas que hallamos en el libro editado por S. L. Schein (1996).

El extenso volumen editado por I. Morris & B. Powell (1997) intenta subsanar la distancia existente entre el primer “companion” publicado en el mundo inglés que contenía originalmente el estado de los estudios homéricos hacia 1930 y que, desafortunadamente, no se publicó hasta 1963. El nuevo “companion” brinda en sus cuatro secciones -con treinta artículos- una revisión de las corrientes críticas señaladas, es decir los problemas de la definición de un texto a partir de una composición oral, la definición específica de un tipo de discurso homérico, la visión antropológica y la visión literaria en el estudio de la composición y el género de *Odisea*. Dos aspectos resultan relevantes en nuestra evaluación del nuevo “companion”. Por un lado, la inclusión de un capítulo a cargo de M. Willcock titulado “Neoanalysis” (pp. 173-189) que introduce por primera vez la consideración de esta corriente interpretativa dentro del mundo angloamericano.

Aunque Willcock reduce la influencia de los trabajos de Kullmann y considera que, episódicamente, las observaciones de Kakridis pueden armonizarse con la teoría de la oralidad, su conclusión conciliadora clausura casi medio siglo de debate entre ambas corrientes. Según Willcock, el punto de junción reside, en volver a la consideración del discurso homérico como “discurso poético”. Por otro lado, el capítulo a cargo de J. Peradotto “Modern theoretical approaches to Homer” (pp. 381-395) reconoce el acierto de la síntesis presentada por Holoka en el volumen alemán de 1991, aunque revisa un número inferior de corrientes críticas modernas, especialmente un enfoque marxista, un enfoque genérico, un enfoque intertextual y un enfoque deconstructivo. La síntesis de Peradotto demuestra que *Odisea* ha sido disecada desde distintas perspectivas, pero sólo en textos fragmentarios.

La reciente edición del nuevo “companion” representa un ejercicio de síntesis abarcadora de las diversas corrientes interpretativas y pone de manifiesto que nuestra propuesta de acercamiento a la interpretación de *Odisea* desde la doble y concordante perspectiva del discurso y la narrativa, no se ha realizado en forma integral y puede, por lo tanto, adquirir el valor de aporte hermenéutico interesante.

Nuestro enfoque particular de *Odisea* insistirá en los aspectos del discurso y su articulación narrativa, razón por la que creemos necesario realizar algunas precisiones conceptuales.

El término “discurso” ha sido absorbido por diversos campos y una prueba evidente de la amplitud conceptual que contiene se halla en la reciente publicación de S. Mills (1997) en que “discurso” se analiza desde la perspectiva de una teoría literaria, de una teoría de la cultura y de una teoría de corte lingüístico. La amplitud del marco teórico incluido por Mills confirma la acepción que le otorgamos al término. Con el concepto de “discurso”, tal como sostienen A. Greimas y J. Courtés (1982), definimos la enunciación que vincula a un hablante con un oyente, establecida por la intención de influir en el otro. Cada discurso involucra una confrontación con los discursos de otros individuos -personajes o narrador en el ámbito literario. Al mismo tiempo, el discurso expresa un mundo de representación de distintas experiencias y creencias tanto como define relaciones de poder con otros discursos. Discurso implica una construcción de lenguaje que supera la dimensión de la frase y que se articula en diferentes modos de regulación,

aunque el modo fundamental de regulación de los discursos en los poemas homéricos está, indudablemente, conformado por el diálogo. La organización del discurso en diálogo implica la interpretación de un discurso con voces duplicadas o replicadas que constituyen una actividad significativa. Nuestra interpretación de la forma y función de la norma dialogal surge de la interpretación y definición que presenta S. Bobes Naves (1992) y, por lo tanto, se halla comprendida como la norma compositiva propia del discurso épico.

Odisea no ha recibido un tratamiento integral desde la perspectiva compositiva de su discurso y su narrativa. El discurso épico homérico ofrece la naturaleza fragmentaria de los discursos de personajes y del discurso del narrador. Sin embargo, esta simplificación no explica absolutamente la composición del relato. La composición dialógica se presenta en forma intermitente entre personajes y de forma excepcional, entre personajes y narrador. Esta circunstancia exige una integración de los dos ejes: el discurso y la narrativa. La coordinación de los términos planteada por estos dos aspectos, comprende la indagación de la injerencia de la oralidad referida (discurso) y la incidencia receptiva de la lectura (narrativa). El análisis de la relación entre discurso y “rol” del personaje, entre discurso y “rol” del narrador nos muestra la posición de *Odisea*, ya inexorablemente asentada en la base de la narrativa y del pensamiento contemporáneo, y nos conduce a proporcionar un acercamiento al texto que, inevitablemente, partirá de la indagación filológica y derivará en la utilización instrumental de los recursos teóricos más modernos de manera flexible. En tal caso compartimos la afirmación de G. Genette (1993) en el sentido de que un enfoque teórico rígido nos priva de horizontes fructíferos de investigación.

El análisis de *Odisea*, en los aspectos relativos a la composición de discursos y a la composición de la narración, intenta resolver la problemática de un texto cuyo surgimiento se describe en términos de oralidad y cuya recepción actual nos obliga a la interpretación propia, ya no de la escritura, sino de la “lectura”.

A pesar del campo restringido de la composición hexamétrica que la épica griega presupone como norma, *Odisea* aporta al campo de la literatura un texto cuyo material ofrece una flexibilidad inusual. A la labilidad material se suma la complejidad de los discursos, un elemento recurrentemente analizado como factor

de destrucción del relato. El riesgo de la dialoguización se opone a un decurso narrativo; no obstante, desde cualquier de las perspectivas, *Odisea* ofrece un relato vital y complejo.

Nuestra amplitud definitoria le concede al término “discurso” dos campos de referencia y dos significados. Por un lado, entendemos como discurso las expresiones del narrador y todo lo que se refiera a la utilización del lenguaje por parte de éste. Por otro lado, no dejamos de utilizar el término como el concepto que designa la unidad de expresión oral de los personajes.

El concepto de “narrativa” se deriva, de modo natural, del concepto de discurso. El campo de aplicación es la articulación resultante del diseño del relato a través de las distintas unidades de expresión de los personajes y de la intervención del narrador. *Odisea* resulta, a la luz de estos conceptos, un texto particularmente complejo. Nuestra definición manifiesta su deuda con las observaciones aristotélicas, en cuanto a que los discursos articulan los sucesos de manera probable (*Poética* 1451 b27-29) y componen núcleos de una trama, organizan una narrativa heroica articulada por una lógica interna, de la cual los discursos constituyen una herramienta ineludible.

La presencia de la Musa colabora con el proceso complejo de composición discursiva en que se van incluyendo los discursos contenidos del narrador y de los personajes. La multiplicación de niveles del relato, personajes-narrador-Musa, complican el diseño de la articulación, que no es meramente inclusiva de un nivel en otro. La presencia de narradores internos otorga más complejidad al paso de un nivel a otro y no menos problemática resulta la existencia del valor “performativo” de los discursos, que son proferidos como “actos de habla” y se convierten en “representación”, en la voz del aedo. La teatralidad reiterativa ritualiza la ejecución del discurso en su doble propuesta de uso social y de vivencia comunitaria.

El término “narrativa”, implícitamente, refiere al reconocimiento, en *Odisea*, de un texto narrativo cuya “textualidad” particular remite a una utilización de la palabra en discurso, como factor de narración. La indudable marca de oralidad que este hecho otorga al texto no impide su organización narrativa emparentada con la modalidad novelesca. El título del poema ofrece un indicio al respecto, en nada despreciable, al menos de la vinculación evidente entre *Odisea* y

la novela antigua. Inevitablemente, mencionar el término “narrativa” conduce al concepto de *mimesis* y a la complejidad definitoria del mismo en el mundo griego.

Parte de nuestra comprensión de los términos “discurso” y “narrativa” surge de la formulación de lo “mimético-representacional” en los textos platónicos y aristotélicos. En *República* III 392c-394b, Platón estableció como forma narrativa propia de los poemas homéricos una modalidad que consideró resultante de la simple διήγησις en conjunción con la *mimesis*. Esta comprensión platónica contempló el texto de la épica homérica desde la dialoguización y desde la división entre discurso del narrador y discurso representativo de los caracteres y no observó la modalidad *mimética* que el propio discurso del narrador adquiría en la recitación. La clasificación platónica destacó, no obstante, una interpretación que interesa para el análisis narrativo, ya que comprendió como piezas narrativas, los discursos de los personajes.

La *Poética* aristotélica brinda una versión más insistente en los aspectos “representacionales” y, por lo tanto *miméticos*, ya que el interés primordial del texto fue una definición del género dramático a partir de su matriz épica. Si comprendemos que muchas de las afirmaciones aristotélicas constituyen una respuesta dialógica a los criterios platónicos, la vinculación entre discurso épico y discurso dramático presentada por Platón sigue vigente en las observaciones aristotélicas contenidas en *Poética* 1447 a 13-16, ya que cada texto dramático halla su referente original en Homero. La organización aristotélica de las artes, comprendida con mayor amplitud, extiende el concepto de lo *mimético* a un campo mayor e incluye el modo homérico de narrar como una realidad híbrida, en la que la diferencia entre partes reside en el modo de la *mimesis*.

Hemos consultado las ediciones de T. W. Allen, K. F. Ameis-C. Hentze-P. Cauer, W. B. Stanford, A. Heubeck-A. Hoekstra-J. Russo durante la realización de nuestro estudio, aunque nuestras referencias textuales de *Odisea* corresponden a la edición de A. Heubeck-A. Hoekstra-J. Russo, ya que su propuesta nos parece la de mayor rigor filológico e incluso la de mayor interés literario. No obstante, la discusión textual ha sido anotada en los casos en que reviste relevancia. Debemos manifestar que los para los textos citados de *Iliada*, *Himnos Homéricos*, Jenófanes y Aristóteles en cada caso se indica, oportunamente, la edición utilizada. Por otra

parte, deseamos destacar que hemos utilizado vocabulario técnico específico en nuestro análisis, que está constituido en gran parte por neologismos de los cuales solamente hemos destacado aquellos casos que hemos juzgado estrictamente necesarios.

Nuestro enfoque de *Odisea* desde la doble interpretación conceptual del discurso y la narrativa propone estudiar los discursos en su variedad tipológica y en su articulación narrativa. La organización del trabajo comprenderá cuatro áreas de análisis de los discursos desarrolladas en cuatro capítulos: 1- Discursos de Telemaquia, 2- Discursos de Odiseo, 3- Discursos de los dioses y 4- Discursos de reconocimiento. En las cuatro instancias se ha procurado enfocar los discursos desde una perspectiva múltiple. En el caso de Telemaquia, se enfocan múltiples discursos por su construcción dentro de un núcleo narrativo cuya inserción dentro de la trama ha sido proficuamente discutida. En cuanto a los discursos de Odiseo se ha privilegiado la expresión discursiva del personaje en las instancias monológica y de organización de un relato analéptico, ya que, en este último caso, la narrativa parece no articularse según el orden de la probabilidad de los sucesos narrados. Una perspectiva algo diferente se ha aplicado a los discursos de los dioses. En ellos, se ha concedido relevancia a su consideración como discursos de vinculación ideológica con el narrador y como discursos particularmente interesantes, a partir de los receptores internos de su ejecución. Finalmente, en lo que respecta a los discursos de reconocimiento, se ha abordado esta modalidad discursiva desde la óptica de la recepción aristotélica y desde su intromisión en la narrativa como herramienta configuradora de la secuenciación de la trama y de su desenlace.

La versatilidad dialógica del texto de *Odisea* provoca la generación de coherencia por recursos narrativos propios y comprendemos que “lo dialógico” no se presenta en *Odisea*, bajo el exclusivo perfil “bajtiniano” de contraposición ideológica. El discurso épico resulta un discurso dialogado y básicamente dramático tanto en la concepción platónica como en la aristotélica, una variabilidad que exige la organización narrativa propia del diálogo.

Comprendemos que el discurso épico es básicamente un discurso competitivo, y en este carácter reside su virtualidad dialógica que, eventualmente,

adquiere una forma expositiva a través de una agonística contraposición entre dos personajes que hablan.

La reiteración de pasajes, versos y fórmulas adquiere una interpretación propia y otorga nuevo sentido a todos los enfoques críticos reseñados. El par conceptual “discurso y narrativa” nos permitirá explicar la coherencia del relato de *Odisea* y esto redundará en una interpretación del poema que no será meramente estructural dialógica o monológica, sino que la intersección entre ambas posibilidades discursivas y su articulación abre nuestro camino de acercamiento a *Odisea* en su concepción de lo humano. Nuestro estudio de la relación entre los discursos y los núcleos compositivos de *Odisea* propone aportar desde una perspectiva integradora, una interpretación que esclarezca la composición formal y la funcionalidad literaria de ambos aspectos y subsanar la ausencia de esta consideración crítica del poema en los enfoques contemporáneos.

DISCURSOS DE TELEMAQUIA

Telemaquia propone un desafío crítico ineludible para quien se aventure a interpretar *Odisea*. La discusión acerca de la génesis del poema y acerca de la necesidad de la presencia del núcleo compositivo designado bajo el nombre de Telemaquia requiere mínimas precisiones preliminares. No podemos leer *Odisea*, ni comprender su relevancia como ejercicio crítico de la tradición épica sin incorporar obligatoriamente el conjunto de los cuatro cantos iniciales en que se cumplen debates declarados sobre el discurso poético y otras modalidades discursivas esenciales a la narración en *Odisea*.

La composición íntegra de *Odisea* exige la presencia del núcleo de cantos con sede en Ítaca como una “obertura” que, en forma coherente con la clausura del poema, unifica los espacios en un equilibrio estético e interpretativo interesante. A la identificación de los espacios de apertura y cierre se adjuntan las modalidades de discurso que, en los cuatro primeros cantos, encierran el diseño de la problemática del regreso y señalan las direcciones narrativas de resolución.

En una organización estricta, el proemio queda fuera del núcleo temático llamado Telemaquia y, sin embargo inserto dentro del canto que indica el punto de partida del relato. Hemos optado por incluir el análisis del proemio dentro de este capítulo para generar la correspondencia en los niveles del narrador y del relato, en la reflexión acerca del material poético y de su selección como un modo de iluminar la interpretación de este aspecto en *Odisea*. Por lo tanto, se considerará el discurso poético desde la perspectiva aportada por el discurso atribuible al narrador y desde la perspectiva aplicable a la visión interna proporcionada por el relato en el discurso aélico.

En el ambicioso proyecto compositivo de *Odisea*, Telemaquia presenta la iniciación del tipo de discurso *nóstico* desarrollado a partir de los personajes de Néstor y Menelao. La cohesión de los cantos iniciales se logra mediante este tipo del discurso *nóstico*, así como se le concede coherencia con toda la composición del poema a través del discurso biográfico episódico de Helena. Con mayor precisión, el discurso profético enhebra los discursos *nósticos* delimitando la dirección narrativa. En último término, destinamos un breve capítulo al análisis de los discursos de Telémaco que consideramos más representativos.

1.1. Discurso poético: proemio.

Desde que Aristóteles señaló como uno de los aciertos homéricos al seleccionar la materia narrada, incluir solamente lo verosímil de acuerdo con su propósito estético, los comentarios sobre la validez del proemio de *Odisea* se han sucedido de manera intermitente. El comentario aristotélico en *Poética* 1451a se desprende de una definición nueva de μῦθος, cuya unidad en el ámbito de la tragedia no resulta de la existencia de un personaje único. El pasaje de *Poética* recurre al modelo homérico, a fin de comparar el μῦθος en el ámbito trágico y el μῦθος en el ámbito épico. En ese marco, la utilización de Homero como ejemplo constituye la cita de autoridad con el caso de un poeta que vio con claridad (καλῶς ἰδεῖν) que los constituyentes de un relato deben seleccionarse según un criterio de necesidad (ἀναγκαῖον) o conveniencia (εἰκός):

Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὰ
γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν
γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον.
(1451a 36-38)¹

¹ Todas las citas de texto de *Poética* se han extraído de la edición de Kassel (1965).

A partir de estos criterios, *Iliada* y *Odisea* se le revelan a Aristóteles como poemas contruidos en torno a una única *praxis*. Por lo tanto, la selección realizada en el proemio establece ya los criterios de ἀναγκαῖον/εἰκός, que resolverían desde el punto de vista aristotélico los interrogantes planteados por el proemio de *Odisea*, especialmente las cuestiones críticas relativas a qué episodios son mencionados.

Intentaremos delimitar el campo de nuestro comentario a la evaluación de la funcionalidad del proemio para el desarrollo de la narración en *Odisea*. Partiendo de la palabra ἄνδρα, el proemio muestra una insistencia relevante en la generación de redes semánticas. Lo primero que notamos es la anáfora de πολλῶν/πολλά (1.3-4), reiteración enfática de la cantidad de experiencias y, en forma correlativa, de sufrimientos que ha acumulado Odiseo. Sorprende también el hecho de dejar en la anonimía a un ser, que luego es instalado en medio de sus compañeros. Se trata de un varón solo, con acumulación de experiencias particulares, privadas y excepcionales, pero al mismo tiempo se lo ha rodeado de una comunidad de ἑταίρων por quienes se preocupa. La multiplicidad de experiencias que Odiseo ha acumulado se han producido en el lapso temporal enmarcado por la búsqueda de la salvación de los compañeros. El juego literario establecido por la anonimía y la anáfora constituye una aserción de la selección del material a narrar, de la multiplicidad amorfa del mito, y según la descripción aristotélica de principio compositivo (ἀναγκαῖον/εἰκός), de la instancia en que el poeta debe elegir tema.

Es esencial para el desarrollo del proemio la fijación del ἦθος, que ofrece una imagen de la creación procesual del personaje. La generación del sujeto del relato se impone como una aparición enigmática de la que se predica adicionando acciones. Son las acciones adicionadas las que producen el efecto de una identificación progresiva y limitante.²

El proemio enuncia sumariamente las secuencias básicas de la trama mediante acciones puntuales de aoristo (πλάγχθη, ἔπερσε, ἴδεν, ἔγνω, πάθεν,

² Ford (1992), pp. 30-31, ha señalado como un elemento indispensable a la épica, la presencia del ἦθος y debemos acordar que la épica se constituye como discurso narrativo a partir de la generación de un ἦθος superador del tiempo presente y diferente, por esta razón, de la adaptación circunstancial al presente propia de la lírica.

ἐρρύσατο) que podemos comprender como la estructura del relato a seguir.³ El orden diseñado a través de los verbos resume el itinerario de Odiseo, su matriz heroica como destructor de ciudades, la experiencia cognoscitiva de su nuevo heroísmo que implicó acumulación de dolores, y, por último, su fracaso en lograr el νόστος de los compañeros. La enumeración incluye el desenlace para los compañeros, pero exceptúa el desenlace para el personaje protagonista. De tal manera, la información que el lector/auditor obtiene ofrece el esquema de una acción con principio, medio y fin, pero no informa, sino indirectamente, sobre el punto de mayor interés ubicado específicamente en el éxito o fracaso del personaje que ocupa el *focus* del relato.

En la definición de la creación de argumentos, el texto de *Poética* ofrece nuevamente, un campo de reflexión para la funcionalidad del proemio. En 1455a 34-b1 expresa:

Τοὺς τε λόγους καὶ τοὺς πεποιημένους δεῖ καὶ
αὐτὸν ποιοῦντα ἐκτίθεσθαι καθόλου, εἴθ' οὕτως
ἐπεισοδιοῦν καὶ παρατείνειν.

La necesidad de obtener una visión de conjunto para expandirla luego mediante la incorporación de episodios moviliza nuestra comprensión del proemio, y aunque Aristóteles brinda como ejemplo un texto trágico, el trasiego de epopeya a tragedia resulta tan habitual en *Poética*, que podemos incorporarlo con seguridad a nuestra comprensión de la épica homérica. La visión totalizadora del argumento queda encerrada en el proemio como una técnica de composición. El proemio guarda la visión previa del argumento, καθόλου, y la síntesis que Aristóteles ofrece del argumento de *Odisea* más adelante (1455b 16-24) brinda una secuencia alternativa de la del proemio, que incluye elementos no comentados por el texto épico. La secuencia aristotélica enuncia como núcleos: exilio, persecución de Poseidón, soledad (*vgr.* la pérdida de los compañeros), conflictos de su casa (con la presencia de los pretendientes y el hijo), regreso empobrecido, reconocimiento y

³ Para Havelock el proemio describe una trayectoria cognoscitiva, en otros términos una experiencia de aprendizaje o educativa coherente con su idea de ver los poemas homéricos como poemas didácticos. Cfr. Havelock (1994²), pp. 71-92.

salvación con la destrucción de los enemigos. Evidentemente, la observación de Aristóteles se dirige a interpretar cómo de un argumento tan breve puede obtenerse un poema de la extensión de *Odisea*, con el fin de destacar la composición por incorporación de episodios (la acción del poeta está definida por παρατείνειν).

El proemio ofrece una prolepsis de la trama. Las secuencias de verbos resumen los episodios y los anticipan de un modo sumario; también presentan de un modo sucesivo eventos simultáneos: padecer y sufrir. Lo que resulta definitivamente proléptico es la mención del episodio de los bueyes del sol que desordena la secuencia. Se trata, en parte, de la obediencia a las dos leyes que Delebecque llamó “ley de la sucesión” y “ley del tiempo muerto”, algo que no decide el narrador sino que pertenece a la norma interna del relato.⁴

El carácter selectivo del texto del *Odisea* se hace evidente desde las primeras líneas. Desde el verso 5 en adelante, el proemio está ocupado por la red semántica relativa al νόστος. Los objetivos del ser anónimo objeto de relato están definidos por un deseo no alcanzado (ίέμενός περ, 1.6) y la presencia de términos de evaluación moral de la conducta acarrea la aparición neta de la voz del narrador a través de la evaluación contenida en el adjetivo νήπιοι.⁵ El proemio de *Odisea* bajo la presentación de un carácter, encierra una evaluación moral del personaje, ya que si los compañeros muertos son νήπιοι, es evidente que el narrador hace una evaluación positiva de Odiseo. La modalización del discurso contenida en el uso evaluativo del adjetivo se acompaña con la mención de los bueyes del Sol, a modo de prueba argumentativa en apoyo de la afirmación previa.

Se ha discutido la razón por la que, entre los múltiples actos condenables o equivocados de los compañeros de Odiseo, el proemio selecciona solamente este episodio, que no parece, en una visión superficial, singularmente importante para la trama, atendiendo fundamentalmente a esa visión general o καθόλου que

⁴ Cfr. Delebecque (1980), cap. 1.

⁵ Nadie ignora la significación que este adjetivo presenta en *Iliada*, en la que es usado para destacar momentos trágicos o decisivos, por ejemplo la desobediencia de Patroclo. En otras ocasiones, cumple la función definitoria de la ingenua posición del hombre ante la divinidad, así lo utiliza Atenea frente a Odiseo en el canto 13. Para Richardson (1990), p. 102, se trata de una intromisión del narrador, prácticamente como un exabrupto, que expresa, no obstante, el juicio sobre la actitud de los compañeros de Odiseo, un juicio anticipado por el valor concesivo del participio con la partícula περ, con lo cual el narrador exculpa a Odiseo de responsabilidad en la pérdida de los compañeros.

Aristóteles pretendía como origen de la composición. Es factible que se trate de un funcionamiento del proemio similar al proemio de *Iliada*;⁶ que incluya datos, aunque ellos no estén completos,⁷ o bien, como Aristóteles afirma, que resulte necesario o conveniente este episodio y no otro.⁸ En todo caso, la necesidad o conveniencia no se nos presenta a los receptores en una primera lectura y es, por este motivo, objeto de reflexión.⁹

El aspecto más interesante de la mención del episodio de los bueyes del sol reside en que integra la factualidad de la ficción, que, por este medio, puede ser autenticada. Es uno de los episodios de los apólogos, que por ser mencionado en el proemio queda incluido en la voz del narrador. La actitud con que el lector/auditor se dispone frente a un suceso narrado en tercera persona, que corresponde en el relato a una experiencia subjetiva del personaje protagonista pertenece a la consideración de una “verdad” dentro de la ficción. Tal actitud, dentro de las limitaciones del proemio, extiende la pátina de veracidad a la totalidad de los episodios contenidos en los apólogos.¹⁰

Por otra parte, el episodio mencionado introduce la moralidad del poema desde el inicio, con la inclusión de los aspectos rituales. La aventura relativa a Trinacria desarrolla el tema de la salvación y la culpa. La comida que los compañeros de Odiseo realizan aparece condenada porque han violado la propiedad de un dios; pero no se deslinda de la serie de comidas impropias

⁶ El paralelismo en la composición de los proemios de *Iliada* y *Odisea* es notable. West lo comprende como una manifestación de la convención en vigencia para la composición épica, ya comentada en la antigüedad por Horacio con la frase “in medias res”. Cfr. Heubeck, West & Hainsworth (1991), p. 67.

⁷ Tal como afirma Richardson (1990), p. 34, los proemios cumplen la función de sumarios en aposición a la trama: “Finally, the most conspicuous instances of the appositive summary are the proems of two poems. These opening summaries bear on a larger scale the same relation to what follow as the general description of a battle; far from speeding the plot forward, they give a broad overview of what is going to be told in more detail”.

⁸ Señala Frame, por ejemplo, que existe en el proemio una simbología solar lumínica en conexión con la palabra νόστος. De tal manera que puede interpretarse νόστος como un regreso de la oscuridad a la luz, con lo que podría relacionarse la mención del episodio de los bueyes del Sol por la necesidad de mencionar algo relativo a la luz. La interpretación nos resulta un poco audaz, ya que no hay evidencia exhaustiva de la simbolización de la luz. Cfr. Frame (1978), pp. 34 y ss.

⁹ Todos participamos de la pregunta que se hace Slatkin (1996), pp. 223-237: ¿por qué la trama de *Odisea* es tan complicada? Sin embargo, advertimos que la afirmación aristotélica de unidad es válida e igualmente la consideración de su complejidad.

¹⁰ Sobre el planteo de verdad dentro de la ficción en *Odisea*, cfr. Richardson, “Truth in the Tales of the *Odyssey*” en *Mnemosyne*, Vol. XLIX, 1996, pp. 393-402.

recurrentemente destacadas por el poema como un anuncio de desenlaces fatales para quienes las realizan.¹¹

Desde el punto de vista de la narración, la inclusión de la aventura en el programa diseñado por el proemio constituye un hecho definitorio acerca de la utilización del material preexistente y su adaptación al discurso épico. Esta decisión señala una selección y una convención: las aventuras quedan integradas a la convención literaria de la épica; el tipo de relato que las aventuras presuponen, *fairy-tale* o bien material de *folk-tale*, se relaciona con la nueva ideología propuesta por *Odisea*, en que los aspectos rituales, la sanción de límites y la relación hombre-divinidad aparece nuevamente formulada. De todos modos, el caso específico de la comida que realizan los compañeros de Odiseo no constituye, dentro del espectro de las aventuras, el episodio más cercano al *fairy tale*, sino un episodio en que se juzga la conducta humana en la situación que impone un límite.

El texto del proemio genera un circuito desde el verso de apertura con la orden ἔννεπε hasta la solicitud εἰπέ que clausura el verso 10. El poeta deja el criterio de selección, aparentemente, en manos de la Musa.¹² La utilización de la segunda persona en la expresión imperativa de los verbos se complica con el función deíctica de la primera persona contenida en μοι, que se transforma en el cierre del proemio en una comunidad de oyentes designada por ἡμῖν. El papel de la Musa como garantía de autenticidad de lo narrado o como depósito desde el cual el poeta extrae su material ha sido aceptado tradicionalmente. Si el proemio admite ser considerado parte del discurso del narrador, la segunda persona contenida en los verbos genera un auditorio proclive a esperar un relato en primera persona. Sin embargo, en un juego literario muy sofisticado, el relato que sigue corresponde a una tercera persona omnisciente que guarda en segundo grado la garantía de autenticidad de lo narrado. La selección, aquello que el poeta deja a criterio de la Musa (τῶν ἀμόθεν),¹³ coincide con la aparente arbitrariedad con que el proemio

¹¹ Cfr. Vidal Naquet (1996), pp. 33-55.

¹² Richardson (1990) n. 2, p. 394, considera que los dos verbos son referencias a la primera persona, pero no generan en *Odisea* una narrativa de primera persona, sino que colocan la autenticación de la Musa como un repositorio divino de la narrativa.

¹³ Para Woodhouse (1969²), p. 28, hay dos posibilidades de traducción del adverbio ἀμόθεν: "from some point at least/ from some point in that story". De acuerdo con esta última interpretación, la narración sería un extracto de un relato mayor, pero Woodhouse lo considera irrelevante. El punto de partida es indicado después de la caída de Troya e insistimos en la

presenta el material. Dejar la selección en manos de la Musa puede indicar que cualquier aspecto del mito de Odiseo puede resultar cautivante, o bien el punto de inicio no importa porque la composición avanzará al punto necesario sin interesar el punto de partida, si ἄμóθεν tiene una referencia espacial. Evidentemente, este hecho constituye una referencia a la composición llena de “meandros” que caracteriza a *Odisea*. Es posible que ἄμóθεν esté ya indicando un esquema de composición que se observa en el poema en los sucesivos círculos en que la trama se diseña y en las sucesivas partidas y llegadas con que la trama se completa. Frente a la enunciación ordenada de las secuencias que de manera sinóptica contienen los verbos del proemio, el adverbio ἄμóθεν indica la decisión del narrador de presentar con mayor libertad temporo-espacial los sucesos.¹⁴

Por otra parte, el hecho de citar el episodio de Trinacria, último entre todas las aventuras, y previo al encierro con Calipso, resulta una aplicación anticipada del sentido de τῶν ἄμóθεν. En el proemio, la selección de la última aventura convalida las anteriores y tensa la atención del oyente/lector que luego de un avance importante del relato logra interpretar correctamente el proemio. Constituye un ejemplo de prolepsis la utilización de bueyes del sol en el proemio, con la añadidura de incorporar un episodio contenido en el relato de un personaje a la narración omnisciente del narrador; sin embargo, no presenta el mismo valor que el enunciado secuencial de los verbos. El episodio aislado constituye un hecho concreto, pero el enunciado secuencial consiste en un programa narrativo que puede cumplirse o no y tiene el carácter general y ambicioso de un proyecto, con la indefinición señalada por πολλά (1.4) gran cantidad de hechos pueden involucrarse, sin profundizar en el eventual sentido iterativo que podemos adjudicarle a la expresión.¹⁵

Definir el papel que la Musa desempeña y, simultáneamente, establecer con exactitud qué significa la aparición de la segunda persona en el relato épico es una

novedad de analizar la extensión espacio-temporal del término, ya que acarrea consecuencias para la composición de la trama.

¹⁴ Según Peradotto (1990), cap. 3, la organización de los sucesos en la narración obedece al desenlace diseñado. De acuerdo con esta afirmación, el desenlace descrito para los compañeros de Odiseo marca el tono moral de la narración y, a modo de microestructura, el proemio anticiparía, de esta manera, la moralidad básica del desenlace del regreso de Odiseo con la muerte de los pretendientes.

¹⁵ Cfr. Richardson (1990), Cap. 1.

de las cuestiones críticas más polémicas presentadas por la épica homérica.¹⁶ Por una parte, los imperativos suscitan inmediatamente la generación del circuito de un diálogo, el tú de la Musa existe porque el yo del narrador formula la orden. La interacción generada en la ficción se coloca, sin embargo, fuera del campo de lo narrado. El texto de la épica homérica queda involucrado en un contexto de diálogo Musa-narrador. Obviamente, el material narrado no reconoce la responsabilidad de narrador, por lo cual se pueden obtener al menos dos enfoques básicos del problema.

En primer lugar, desde el punto de vista de la pauta cultural griega, es decir, de la concepción dominante en cuanto a la producción literaria, la Musa como lo señala West¹⁷ aparece meramente como aportadora del material que será elaborado por el creador. En segundo lugar, desde el punto de vista de la teoría literaria, el circuito del diálogo sugerido por los verbos en segunda persona nos conducen a la esencia misma del humanismo griego cuya naturaleza ha sido netamente dialogal. El texto dialogal no interrumpe, sin embargo, la secuencia narrativa y si, como Bajtín afirma, las formas literarias reflejan estructuras sociales vivas, queda claro que la interacción resulta la experiencia más vital en la sociedad homérica.¹⁸ El intercambio verbal entre Musa y narrador, permanece, no obstante, en un nivel hipotético. El “tú” de la Musa nos permitiría encarar la narración como un proceso de comunicación. La instancia de modificación de la conducta entre los interlocutores no se cumplimentaría o residiría, en el último de los casos, en la producción efectiva del relato: la Musa habla y el poeta compone, es decir habla por medio del poeta. En este caso, la descripción del proceso creativo, coincidiría

¹⁶ Cfr. Calame (1995), p. 26, intenta resolver esta problemática desde el enfoque semiótico, para correlacionar los distintos géneros poéticos con el contexto de su enunciación. La dificultad presentada por el trasiego de la primera a la segunda persona y, finalmente, a la tercera persona del relato homérico también es registrada por la reseña realizada por Casey (*Avabile [Online]* [4 June 1997], p. 2), al libro de Calame quien insiste en la falta de analogía entre la primera y segunda persona entre el nivel de la enunciación y el nivel de la situación comunicativa.

¹⁷ Cfr. la nota a los versos 1-10 en Heubeck, West & Hainsworth (1991), Vol. I, p. 67.

¹⁸ La tesis de Havelock no dista mucho de la consideración bajtiniana de que la forma literaria refleja una estructura social viva. También se basa en la presuposición de que lo que el poema describe es coetáneo de los usos sociales, no presume que la creación dista temporalmente, o considera que los usos y costumbres se mantienen. De acuerdo con esta tesis, la interacción que los poemas homéricos presentan obedece a una estructura social existente. Más difícil es resolver a qué se refiere la presencia de la Musa, aunque Havelock opina que ella está meramente como responsable de todo lo que se dice a continuación. Cfr. Havelock (1994²), Cap. V y VI.

con el comentario platónico de *Ión* 535c, ya que la relación entre Musa y poeta es una relación extralingüística y de dominio de la Musa en la instancia de inspiración, a pesar de que los imperativos pertenecen a la voz del narrador y están estrictamente dirigidos a la Musa y podrían, por lo tanto, manifestar una sumisión inversa, a excepción de que los comprendamos como una súplica.¹⁹

Desde el punto de vista del canto implicado en la “performance” del poema, el proemio expone sumariamente el tema para capturar la atención del auditorio. En este sentido, las oposiciones de individuo frente a grupo señalan un recurso de atracción sobre el relato a oír. El circuito recorre un trayecto desde la anonimidad a la ubicación espacial del personaje como para provocar una búsqueda del auditorio en el mito hasta que se localiza, efectivamente, al personaje.

Los diez versos comentados cumplen con las expectativas de un proemio, ya que enuncian una serie de hechos; mencionan de forma indefinida al personaje y designan, aunque con gran indeterminación, el espacio marino predominante en *Odisea*. Por lo tanto, la narración está presentada a partir de los componentes épicos básicos: espacio, personaje y acontecimiento.

El proemio ofrece además, la variable de erigirse en reflexión sobre la génesis del producto que tenemos. El apóstrofe a la Musa enclavado en la comprensión del origen de un texto o del canto en el mundo griego coloca a la Musa como una presencia de narratario del proemio, en el resto de *Odisea* su presencia, salvo pasajes memorables como los recitados de los aedos, resulta más opaca. En todo caso, queda claro que la calidad del canto del poeta como del recitado aéutico dependen de la efectividad de la comunicación entre uno y otro nivel. La posibilidad de respuesta y de la generación de otro narratario para lo que resta del relato reposan sobre la posible dialoguización entre los niveles.

¹⁹ Aún no hemos respondido a otro aspecto complejo de esta cuestión y es el que la Musa pudiese interpretarse como un receptor interno o externo del relato. Esta posibilidad nos resulta remota, ya que el narrador parece concederle un papel activo en la selección del material. Havelock (1994²), pp. 152 y ss., en cambio, sostiene que la noción de inspiración es exclusiva del siglo V a.C. y que la presencia de la Musa en Homero y Hesíodo se refiere a la adquisición de una serie de recursos técnicos por parte del poeta, no a un carácter “extático” de la poesía. Independientemente del carácter religioso que una línea de la crítica homérica atribuye a la Musa, se puede afirmar de manera indubitable que la Musa forma parte de la normativa literaria de la épica. No existe proemio sin Musa, ni desarrollo del relato épico que no la incluya como fundamento.

El proemio se expande hasta el verso 21 para añadir una serie de componentes interesantes al relato. La insistencia en la excepcionalidad de la situación de Odiseo, sigue marcada por la oposición entre la soledad del personaje y la multitud (*πάντες* 1.11) que ha logrado regresar. Las redes semánticas trazadas en los primeros diez versos se continúan, la situación de deseo del regreso permite la intromisión de un dato que sirve para ubicar al personaje en el espacio: se halla con la ninfa Calipso en *σπέεσι γλαφυροῖσι* (1.15). Para nuestra comprensión de los diez primeros versos, la referencia espacial explícita constituye una delimitación exacta de *ἀμόθεν*. Al mismo tiempo, una referencia temporal también precisa conducirá la narración a la consideración de la última etapa del *νόστος* de Odiseo. Los demás versos (1.16-17) introducen la idea de duración temporal del “cautiverio” con Calipso. La nueva información contenida en estos versos permite saber que el personaje regresó y este regreso fue concedido por una decisión divina. La continuación del relato presenta la parte más cautivante y está ocupada por la narración de las alternativas diseñadas a partir de las hipótesis de conflicto. El primer conflicto es de corte anímico: Odiseo desea volver y no puede. El segundo conflicto está representado por los impedimentos para esa meta, uno es Calipso, ya que sus propios deseos se enfrentan con los del personaje y, por último, está el conflicto con Poseidón (*ἀντιθέω*, 1.21) que no cesará hasta que el personaje llegue a su tierra.

La recurrencia de los términos que contextualizan el relato en el ámbito de una presentación moral de la historia de Odiseo configuran una óptica definida de la narración subsiguiente. Por otra parte, el proemio insiste en el tema del conocimiento en relación con el regreso y la culpa moral. Con la destacada anonimidad se obtiene más que la generalización, una universalización del patrón de conducta señalado, que resulta válido para todo ser humano.

En el verso 22 comienza el prólogo de *Odisea* (1.22-95).²⁰ Rüter considera los versos 22 a 27 una suerte de transición entre proemio y prólogo. Son los versos que incluyen el comentario sobre el viaje de Poseidón a la tierra de los Etiopes, separado de todos los demás dioses que permanecían en el Olimpo. La función de estos versos consiste simplemente en introducir el discurso de Zeus. Parece una

²⁰ Adherimos al esquema compositivo trazado por Rüter (1969), pp. 53-93.

constante del proemio separar a Odiseo del grupo en el que se mueve, tanto como distanciar a Poseidón del grupo en el que se halla; quedan así enfrentados hombre y divinidad, Odiseo y Poseidón, en un enfrentamiento que provoca la nominación del personaje en 1.21.

La reunión de los elementos presentados por el proemio: anáfora, anonimia, selección de los temas del νόστος y de la responsabilidad moral, así como la elección de un episodio de las aventuras en estricta conexión con el planteo moral enunciado, definen un diseño de la trama de *Odisea* con una tonalidad propia. El punto en el que comienza la acción narrada, en consecuencia, indica la ubicación de Odiseo, preso de Calipso, y la enemistad de Poseidón. El conflicto entre deseo y acción y entre la voluntad humana y los hechos de origen extrahumano conducen a la utilización de otras voces en el relato. Si interpretamos el valor del proemio desde el punto de vista de la elección del νόστος y del episodio de Trinacria, entendemos la importancia que para el narrador adquieren como contenidos, sin olvidar la propuesta de la existencia de un proemio encabezado por la palabra νόστος.²¹ No obstante, en el circuito de diálogo creado, el tema de discusión está fijado por la palabra ἄνδρα y como diálogo se presupone que llegará a un fin.

Entendido como discurso del narrador, el proemio revela la ubicación del ἔπος en un ámbito de comunicación que, en primera instancia, se verifica de modo personal entre la Musa y el narrador y, en segunda instancia, se pluraliza en una comunicación con un auditorio. En relación con ese auditorio los índices de tiempo puntual brindan el marco específico al personaje y su tragedia. La definición de Odiseo como héroe de Troya deja abierto un circuito ya concluido por los otros héroes e incompleto para él. La referencia a su propio y trágico heroísmo conduce al ἔπος a una variación temática que incluye la relación entre el individuo y su grupo, y entre el individuo y una serie de acciones iteradas que cumplen con la denodada comprobación de la condición humana y sus límites.

²¹ Se trata de la propuesta que se deduce del estudio de la repetición y la fórmula homérica. La equivalencia métrica entre ἄνδρα y νόστος lleva a Kahane (1994), pp. 66 y ss., a sostener el reemplazo. Nos parece excesiva la audacia del planteo aunque ha recibido una valoración positiva tanto en la reseña de Morrison (*Avaiable [Online]* [11 september 1994], pp. 1-6), como en la reseña de Steinrueck (*Avaiable [Online]* [12 september 1994] pp. 1-3). La innovación propuesta por Kahane, evidentemente, atrae nuestra atención sobre la selección temática que el proemio ofrece.

La posición de proemio como delimitación de lo que en el mito resulta ἀναγκαῖον/εἰκός ofrece una ordenada síntesis temporal que sin duda ha guiado a Aristóteles en la afirmación de que hay unidad en *Odisea*. Cuando Todorov²² cita *Odisea* como el mejor ejemplo en contra de la “simplicidad” de la narrativa primitiva, no se opone a la afirmación aristotélica. La síntesis ofrecida por el proemio señala que la trama es una, aunque no está privada de sofisticación por corresponder a una norma literaria remota.

1.1. Discurso poético: recitado aédico y audiencia.

En la composición del canto 1, ocupa un sitio trascendente una escena memorable, 1.325-364, tercera escena en el esquema compositivo del canto, en la que el aedo Femio canta en medio del banquete de los pretendientes.²³ El recitado tiene por tema el νόστος de los aqueos calificado como λυγρόν (1.327). La reciente desaparición de Atenea que, en su voz discursiva de Mentor ha sostenido un diálogo con Telémaco, contrasta con el comentario del narrador que apunta una responsabilidad de la diosa en el regreso desdichado de los aqueos. La intervención del narrador genera un conflicto a la audiencia externa, promovida dinámicamente en su comprensión del poema, y reduce a la audiencia interna a un estatismo silencioso.

Inmediatamente, Penélope transformada a su vez en audiencia, desde otro sector del palacio, acude a la sala. La descripción de la ubicación de Penélope en la sala στή ῥα παρὰ σταθμὸν τέγεος πύκα ποιητοῖο (1.333), confiere un carácter estatuario a la figura femenina escoltada por sus siervas. El grupo femenino ingresa

²² Cfr. Todorov (1977), p. 53: “Few contemporary works reveal such an accumulation of ‘perversities’, so many methods and devices which make this work anything and everything but a simple narrative”.

²³ Cfr. Zecchin de Fasano, “Composición y voz narrativa en el canto 1 de *Odisea*”, en *Synthesis*, Vol. 1 (1994) pp. 33-42, en que distinguimos cuatro escenas y cinco pasajes narrativos de transición. La tercera escena se produce en el palacio de Odiseo y está enmarcada por el pasaje narrativo III (1.319-336) y por el pasaje narrativo IV (1.360-387) que presentan la partida de Atenea y el sueño de Penélope, respectivamente.

en un espacio dominado por los personajes masculinos.²⁴ La distribución espacial coloca, de esta manera, a la audiencia femenina en el espacio marginal y privado del tálamo y ubica el recitado de Femio en medio de los pretendientes. El aedo recita un tema inscripto en la tradición, además de vinculado al interés particular del auditorio. Los pretendientes están sumamente involucrados de modo que el regreso de los aqueos -el de Odiseo, en particular- sea *λυγρόν*.

La escena, como habitualmente sucede en Homero, aparece presentada, en primer término, en tercera persona, en la visión objetiva del narrador y luego adquiere configuración “agónica” en la oposición de dos discursos enfrentados de Penélope y Telémaco. La situación puede comprenderse a través del siguiente esquema:

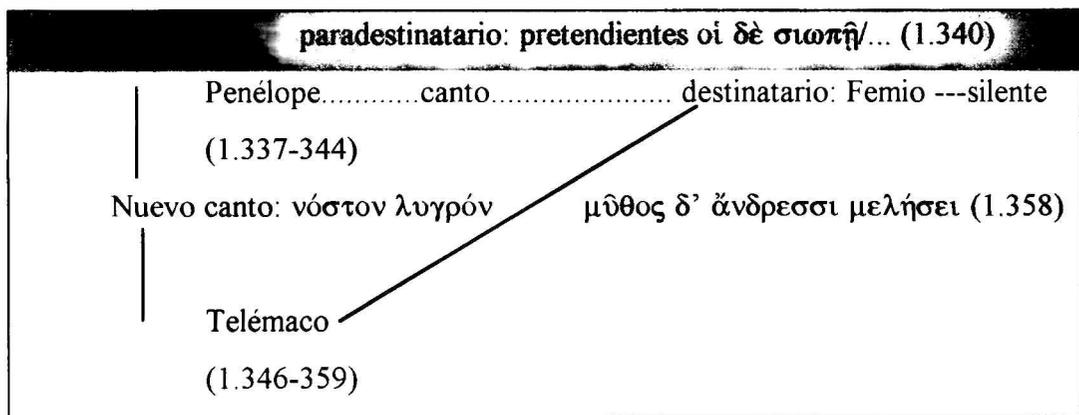


Fig. 1

El discurso de Penélope (1.337-344) toma como destinatario al aedo que, sin embargo, no adquiere jamás voz propia y discurso directo; sino que aparece a través del reporte del narrador -un indicio de que el único equiparable al aedo es el narrador. El recitado de Femio, por otra parte, presenta no sólo un tipo temático definido como *νόστος*, sino un tipo de discurso poético designado mediante este término y que aparece, posteriormente, calificado con distintos adjetivos, según su modalidad *λυγρόν/γλυκύς/μελιηδές*. Entre los discursos a los que el narrador no

²⁴ Se objetará que *Odisea* es más receptiva respecto de los caracteres femeninos, aunque esta afirmación se halla en el artículo de Doherty, “Gender and Internal Audiences in the *Odyssey* (en *AJPh*, Summer 1992, Vol. 113, nro. 2, pp. 161-177) y luego, más elaborada en Doherty (1996) *passim*, coincidimos con la crítica de Scodel (*Availble [Online]* [11 July 1996] pp. 1-3), quien en su reseña crítica sostiene que, a pesar del carácter excepcional que muestran las mujeres de *Odisea*, ellas no poseen la autoridad masculina para interferir con una “performance” épica.

nos permite acceso como audiencia externa, se halla precisamente este canto *nóstico* de Femio -y otros recitados aédicos- que sólo conocemos por una síntesis del narrador. En esta ocasión, la audiencia interna tiene acceso a un conocimiento mayor que la audiencia externa. El discurso de Penélope, en este sentido, constituye la reacción del personaje frente al canto y se construye como discurso contrapuesto a él. No es ésta la única contraposición compositiva que el discurso de Penélope presenta, ya que aparece contrapuesto de forma agónica a dos discursos masculinos: el del aedo -que escuchamos a través de la síntesis temática ofrecida por el narrador- y el discurso de Telémaco (1.346-359). Penélope se dirige al aedo que permanece sin respuesta, Telémaco ni siquiera ha sido considerado un destinatario marginal, ya que su discurso toma como destinatarios marginales a los pretendientes. No obstante, el debate proviene para Penélope de un sector inesperado. La modificación del canto que Penélope solicita afecta particularmente a los pretendientes y aunque el personaje espera obtener de ellos una pasiva recepción del canto modificado (1.339-340), es decir que permanezcan en silencio y bebiendo vino, esta expectativa no representa ninguna modificación respecto de la conducta de los pretendientes. Efectivamente, ellos estaban recepcionando de manera pasiva el canto *nóstico*. El estatismo de los receptores parece, en consecuencia, una reacción natural a todo tipo de canto, lo cual no implica la ausencia de emoción. La perspectiva genérica imbricada en el discurso de Penélope revela que su reacción femenina frente a la temática luctuosa consiste en una petición de alivio de las penas coherente con la función femenina habitual en el poema.²⁵ La audición que Penélope realiza del canto corresponde a una focalización marginal y femenina y, aunque ella utiliza como argumento los efectos del canto sobre un auditorio mayor, su reclamo se funda en los efectos personales de angustia que el recitado le produce a ella en particular. La angustia de Penélope es la explicación de su situación emotiva y de la ausencia de encantamiento entre los efectos que el canto debía producirle. Tampoco Telémaco resulta fascinado por el canto y la reacción rápida del personaje ante la propuesta materna expresa claramente que el área del recitado aédico es un área masculina y que no se

²⁵ Sobre las formas de actuación femenina balsámica, la más impactante, por supuesto, es la escena de φάρμακον utilizado por Helena en el canto 4.

tolerará la intervención femenina en esa área. La discusión entre Penélope y Telémaco en esta escena es una discusión acerca del dominio y del ordenamiento de las áreas de actividad pública o comunitaria.²⁶ No podemos evitar el paralelo situacional entre Penélope y el aedo y el horizonte presentado por el mito en la figura de Clitemnestra, a quien Agamenón dejó expresamente al cuidado del aedo.

El discurso de Penélope se abre con el nombre en vocativo del aedo y el verso inicial se cierra con una referencia al saber del aedo (Φήμιτε ...οἶδας, 1.337) para explayarse concretamente en cuanto al repertorio, compuesto por ἔργα, hechos de los hombres y de los dioses, cuyo efecto sobre el auditorio es evaluado con el adjetivo θελκτήρια (1.337). La definición del repertorio a partir de ἔργα revela un enfoque pragmático inusitado respecto de las fuentes del canto. Como los ἔργα pueden estar contenidos en diversos tipos de discurso, la virtualidad del discurso poético se mide por la modificación del auditorio que resulta fascinado y, en la propuesta de Penélope, el auditorio permanecería bebiendo el vino en silencio, σιωπῆ (1.339). Penélope no puede permanecer como oyente pasiva. El canto ha producido su movimiento emotivo y real, desde el tálamo hasta el μέγαρον. El efecto del canto *nóstico* sobre Penélope no es θελκτήρια sino una exacerbación de antiguos dolores (πένθος ἄλαστον, 1.341). La orden de cesar el ἀοιδῆς λυγρῆς acarrea la explicación afectiva y la sinécdoque τοίην κεφαλὴν incrementa su significado, desde representar a la persona viva hasta expresar la necesidad de autoridad y dirección. Penélope y el narrador eluden el nombre de Odiseo y repiten la designación por ἀνδρὸς (1.344), en un contraste exagerado, este hombre innominado tiene un κλέος εὐρύ (1.344).

El aedo queda preso de su situación como auditorio silencioso y no escuchamos un contradiscurso dirigido por él a Penélope. En su reemplazo, el discurso femenino tiene su contradiscurso a cargo de Telémaco (1.347-359), que no podemos considerar una respuesta, ya que Telémaco se convierte en un auditorio imprevisto para Penélope.

²⁶ Cfr. Wohl, "Standing by the Stathmos: Sexual Ideology in the Odyssey" (en *Arethusa* 26, 1993, pp. 19-50) en cuya interpretación "genérica", Telémaco se dirige contra el riesgo representado por las mujeres. La capacidad femenina para transformar un discurso falso en verdadero, o para reemplazar un heredero por otro, impulsa al personaje a impedir un dominio de Penélope sobre el μῦθος del aedo. Se trata de obtener un predominio masculino sobre la capacidad "productiva" y "reproductiva" de las mujeres.

El discurso de Telémaco se compone como contradiscurso de las palabras de Penélope y se organiza “dialógicamente” en la discusión de los temas que el aedo selecciona. En primer lugar, Telémaco reclama que se le permita al aedo *τέρπειν* según su propio impulso y, en cuanto a la angustia materna, Telémaco responsabiliza a los dioses de la desgracia de los aqueos. La expresión de Telémaco *τὴν γὰρ ἀοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείουσ’ ἄνθρωποι, ἢ τις ἀκούοντεςσι νεωτάτη ἀμφιπέληται* (1.351-352) explica que el “nuevo canto” preferido por el auditorio es el canto *nóstico*, específicamente, el *νόστον λυγρόν*, resulta el tema de canto que el auditorio -los pretendientes- desean escuchar y anhelan confirmar con los hechos. Esta referencia a los *νόστοι* como la novedad poética, otorga la condición de tema antiguo al canto de *κλέα*, el tema épico bélico, ya desplazado.²⁷

La reacción de Telémaco (1.345-359) quien no ha sido elegido por Penélope ni siquiera como paradesinatario de su discurso, resulta sorprendente y eficaz. La polarización *μητηρ ἐμή/ἀοιδόν* (1.346) al principio y final del verso indica que el discurso de Telémaco es una intromisión en un circuito dialógico que no ha llegado a concretarse.

Por otra parte, Telémaco establece una solidaridad vinculante (como la línea diagonal representa en la Fig. 1) con el aedo, ya que defiende el tema cantado y evalúa el *μῦθος* como un ámbito de acción y preocupación masculina (1.358). La relación de poder entre los personajes aparece muy marcada. El silencio del aedo ante Penélope y el silencio en el que permanecerá Penélope indican cuál es el discurso dominante en la escena. Finalmente, la delimitación de las áreas de *ἔργα* exclusivamente femeninas: *ἰστόν τ’ ἠλακόατεν τε, καὶ ἀμφιπόλοισι ἐκέλευε* (1.357), implican un forzado retroceso espacial en Penélope que queda de este modo confinada al ámbito del que descendió para aislar una zona masculina de pertinencia del *μῦθος* y del canto poético.

²⁷ La discusión entre Penélope y Telémaco deviene un debate acerca de dos modalidades de discurso narrativo heroico. La oposición *κλέα ἀνδρῶν/νόστος* explica que los poemas relativos al *νόστος* no han llegado a incluir el *νόστος* de Odiseo y contra esa carencia se construye *Odisea* como el *νόστος* faltante. La misma idea básica se halla en Ford (1992), pp. 107-109, aunque insiste en el valor esencial de “pasado” que la épica representa. Nosotros, en cambio, advertimos un desplazamiento temático acorde con la gestación del nuevo sujeto de la acción heroica, Odiseo. El personaje remontado desde la anonimidad hasta la denominación, en el proceso creativo descrito por el proemio, promueve el origen de un discurso narrativo específico.

El “agonismo” entre Penélope y Telémaco presenta uno de los conflictos básicos en el poema, que es la discusión del ejercicio del poder, el debate entre la decisión femenina o masculina como determinante de la acción. El verso de cierre del discurso de Telémaco establece un dominio masculino, frente al cual la reacción femenina corresponde al θάμβος y a la reclusión. La contemplación de la escena desde la distribución de los espacios refiere de manera explícita la situación de Penélope, ubicada al principio de la escena en otro ámbito, un ámbito privado femenino. El personaje adquiere voz en el ámbito masculino y vuelve -repelida y muda- a su espacio privado femenino.

La escena instala la cuestión del tema y funcionamiento social e individual del canto y permanece como una escena en la que los discursos se contraponen sin diálogo en el sentido de una interacción efectiva y el desenlace se produce por la imposición de un discurso sobre otro. El discurso de Telémaco ofrece la perspectiva más amplia, ya que confronta el discurso del aedo y el de Penélope y se compone a partir de esta doble consideración. La diferencia entre Penélope y Telémaco resulta, además de genérica, generacional y al personaje más joven le corresponde proponer el prevalecimiento de los nuevos temas, en este caso el νόστος, que forma parte de la selección temática del narrador.

La reiteración del tratamiento del νόστος a lo largo del poema, indica una decisión poética fundamental en cuanto al tipo de composición que se está elaborando y una selección discursiva, ya que cada discurso *nóstico* resulta único en su contexto, aunque constantemente contrapuesto a los otros discursos *nósticos*.

El silencio del personaje especializado en el canto, deja en un sitio sombrío la especulación acerca de la prioridad temporal del canto de κλέα -en otras palabras, del canto de *Iliada*, frente al canto de νόστος -el canto de *Odisea*. También queda en un fascinante territorio hipotético la idea de una utilización intertextual de *Iliada* para la elaboración de *Odisea*, con la afirmación implícita de la existencia de un texto “escrito” de *Iliada*.²⁸ La interpretación más llana nos indica un juicio al gusto del auditorio que prefería una nueva opción temática y

²⁸ Cfr. Pucci (1987), pp. 214-227.

discursiva, en todo caso, esta opción coincide con la elección de Telémaco, quien por razones generacionales prefiere también lo más nuevo.²⁹

Finalmente, un análisis de la escena desde el punto de vista del canto como elemento de cohesión social nos permite reflexionar sobre las cualidades de los espectadores del canto. En primer lugar, es el canto del aedo el elemento de convocatoria de la reunión de madre e hijo en un mismo espacio, dos personajes que no tienen definido un papel “actancial” y que al inicio del poema dan muestras de una actitud oscilante e indecisa que constituirá el elemento de tensión de la acción. En segundo lugar, los pretendientes, que permanecen en un plano distante y poco nítido, son en el poema los primeros receptores y espectadores del recitado aéutico que les está destinado primordialmente. La reacción de los pretendientes no se anota sino brevemente en el discurso del narrador y la clara pasividad del grupo establece que la escena tiene por objeto confrontar a Penélope y a Telémaco como espectadores de otro grado. El narrador seleccionó una escena de canto aéutico aunque, curiosamente, la finalidad no es demostrar la posibilidad de encantamiento o de fascinación por el canto sino definir expectativas temáticas y predilecciones de los espectadores. El discurso poético es enfocado como factor de cohesión, de confrontación y de predilección por un auditorio no homogéneo.

1.2. Discurso *nóstico*.

La descripción sumaria que brinda el proemio acerca de las secuencias incluidas en la narración de *Odisea* contempla la interpretación de las secuencias

²⁹ La escena opone las predilecciones de un oyente femenino a las de un oyente masculino. El *μῦθος* se presenta como un área masculina de decisión y de recepción. La comparación de este primer recitado de aedo con los que realiza Demódoco en el canto 8 suministra información sobre los temas y la extensión habitual de un recitado épico.

Sobre la extensión de un recitado aéutico y la utilización del verbo *ὑμνεῖν* hay opiniones divergentes. Miralles (1992), cap. 2, vincula la extensión de los recitados de Demódoco con la propia de un himno, como si esta medida fuera la tolerada por el auditorio. Ford (1992), p. 112, defiende la interpretación de *ῥυμος* como un simple sucedáneo de la palabra *ᾠδή*. Evidentemente, la evolución condujo desde una composición dedicada a los dioses a una composición relativa a lo humano, aunque el marco invocatorio de la Musa siguió instalando la creación poética en un ámbito liminar de contacto entre el creador y el mundo de los seres divinos.

como núcleos de acción del νόστος y su vertebramiento corresponde a un diseño especial y propio. El νόστος incluido como material de canto áedico deviene un concepto temático y un resultado discursivo: un tipo definido de discurso.

En la afirmación del dominio de su narrativa, *Odisea* no nos brinda acceso al “canto” *nóstico*, aunque nos permite acceder a “relatos” *nósticos* a partir del canto 3. Estos relatos *nósticos* corresponden a discursos de aqueos - Néstor y Menelao- y se ubican en el marco general de regresos desde Troya.

Los ingredientes compositivos de todo discurso *nóstico* coinciden en la presencia de factores adversos provenientes del mundo natural, del mundo divino o de la deliberación equivocada de los humanos.³⁰

La particularidad del protagonismo que Telémaco adquiere en los cuatro primeros cantos de *Odisea* resulta esencial prolongación de los viajes de Odiseo y, en la organización de material tan rico y complejo como el de *Odisea*, la función restauradora de Telémaco prelude la presentación del personaje de Odiseo. Al protagonismo de Telémaco se suma un espacio específico que armoniza con el espacio final del poema, la unificación espacial concedida al poema encierra entre dos secciones Itacenses los relatos marinos y la historia de venganza. Finalmente, Telemaquia vincula con la saga troyana porque presenta las historias de guerreros en trámite de regreso y establece un ámbito heroico a través de ellas. Los argumentos enunciados fundan una explicación de la funcionalidad literaria de Telemaquia en la que el discurso *nóstico* permanece como ingrediente esencial.

La presunta independencia con que fue concebido el viaje de Telémaco o su carácter de relato popular carece de incidencia sobre el material involucrado con el

³⁰ Sobre la acepción concedida a νόστος remitimos a los “lexica” homéricos y a los diccionarios especializados, que establecen la acepción, mayormente aceptada, de “regreso”. Las observaciones de Chantraine (1975), pp. 744-745, sobre la etimología de νόστος insisten en un origen a partir de una raíz verbal de presente, cuyo sentido original es la noción de “retour heureux, salut”, y cuyo sentido activo sería “salvar”. Autenrieth (1991²), p. 221, establece puntualmente, en la misma línea que Chantraine, la acepción de *reditus* y la conexión con véομαι y νοστέω, siendo ésta última una forma atestiguada, mayormente, en futuro. La significación específica de “regreso de los aqueos” desde la guerra de Troya aparece propuesta desde antiguo, como lo manifiesta Stephanus, en *TLG* (1954²), Vol. VI, col.1574/75, y asegurada por el *Ciclo Épico* en la síntesis que Proclo ofrece, incluso la etimología de νόστος brindada por Frisk (1906), T. XIV, pp. 304-306 ya había asentado la misma interpretación.

tema del νόστος,³¹ presentado en forma ordenada y con un propósito estético definido por la distribución de los relatos entre las figuras de Néstor y Menelao.

³¹ Bastará una síntesis de los principales estudios críticos para comprender la envergadura de la problemática planteada por la temática *nóstica*. La evaluación que Woodhouse (1969²) realizó de Telemaquia en 1930 suscitó una interpretación básica y permanentemente citada. Telemaquia le pareció a Woodhouse una original creación homérica cuya funcionalidad fundamental consistía en destacar el dinamismo y la formación de Telémaco como un prelude para la presentación de Odiseo. Esta modalidad de narración permitió a Homero introducir los relatos previos de regreso para exaltar la condensación temporal de los últimos cantos con el regreso de Odiseo. Unos años más tarde, en 1957, Delebecque estableció (1980²), cap. 1, las que él llamó “ley de la sucesión” y “ley del tiempo muerto” para explicar la inactividad en que quedaban sumidos los personajes de *Odisea* mientras otros adquirirían un papel preponderante. Explicó a través de estas dos leyes, y como una necesidad de la composición del poema, el desarrollo concedido al viaje de Telémaco y la inactividad de los pretendientes, que parecen sumidos en el sueño mientras Telémaco concreta su visita a Pilos y a Esparta. De una manera similar gravitó el clásico estudio de Lord (1960), pp. 158-185, ya que significó un primer acercamiento al tema del νόστος al señalar las similitudes entre el regreso de Odiseo y el regreso de Menelao y, aunque instaló la consideración del regreso de los aqueos a través de la comparación entre los distintos personajes, su consideración no dejó de ser generalizadora. La propuesta de Frame (1978), pp. 28-33, vinculó νόστος y νόος, para abastecer una interpretación de *Odisea* sobre la base de esta vinculación. La sugerencia de Frame, de interpretar el epíteto de Odiseo πολύτροπος como un término de semántica ambigua, que tiene la virtud de conectar dos elementos básicos caracterizadores del personaje de Odiseo, como son su capacidad para girar el sentido de los acontecimientos y su capacidad de viajar, lo condujo a sugerir la conexión entre νόος y el verbo griego νέομαι, que significa “regresar a casa”. De tal manera esta vinculación subjetivamente atractiva, y espontáneamente asociada por nosotros al personaje -alguien con muchas dificultades que debe emplear toda su inteligencia para lograr una meta- ha sido proficua y utilizada en los estudios filológicos para una interpretación simbólica en la que νόστος resulta un regreso de la oscuridad de la muerte. En la misma línea deben entenderse los comentarios de Nagy (en “Sēma and Nōesis: Some Illustrations” *Arethusa* 16, 1983, pp. 35-56) para una interpretación simbólica del νόστος como un pasaje de la luz a la oscuridad y de la muerte a la vida. Las conclusiones de Nagy (1991³) sobre la épica homérica como un proceso interactivo han constituido un aporte esencial a la reflexión sobre la temática *nóstica* en *Odisea*, ya que Nagy plantea la personalidad heroica de Odiseo conformada por los componentes de νόστος y κλέος. Su metodología de investigación, proveniente de la antropología cultural y basada fundamentalmente en el estudio de conceptos, hace que el crítico opte por considerar a Odiseo un héroe más completo que Aquiles. Pucci (1987), pp. 127-156, también manifiesta su deuda intelectual con Frame, en cuanto a la comprensión del regreso de Odiseo como un diseño trazado por la πολύτροπία del personaje. Lo mismo puede afirmarse del planteo de Segal (1988), quien al considerar νόστος como un regreso a la conciencia, suscita la posibilidad de relacionar el regreso frustrado con la decadencia y el olvido que implican algunos riesgos típicos corridos por Odiseo, como por ejemplo el de las Sirenas. Es posible inscribir en la misma línea interpretativa el estudio de Murnaghan (1987), pp. 20-55, sobre el valor del disfraz en *Odisea*, ya que realiza afirmaciones similares a las anteriores, especialmente cuando considera que el disfraz es básicamente un recurso inteligente para sobrevivir y, como consecuencia, concretar el regreso. Para los relatos de regreso contenidos en el ámbito de Telemaquia, se han propuesto estudios de distinta índole, algunos constituyen aproximaciones narratológicas, fundamentalmente basadas en la consideración de la escritura de los poemas homéricos, como el estudio específico de Peradotto (1990), pp. 32-58, sobre la morfología de los regresos coincidentes de Menelao y Odiseo, a propósito del canto 4 de *Odisea*. Otros estudios consisten en la aplicación de criterios de oralidad como lo hace Crotty (1994), pp. 107-129, para quien el regreso de Menelao genera una red de comunicación particular con el “oyente-lector”, ya que el éxito de Menelao en su regreso estará limitado por su capacidad para escuchar la omnisciencia de Proteo. Katz (1991), pp. 72-76, destaca la importancia de los relatos de regreso en el diseño compositivo general del poema ya que abren multiplicidad de alternativas narrativas y le permiten corroborar

No puede negarse la importancia del concepto de νόστος en *Iliada*, razón por la cual no hallamos novedad absoluta en la presencia de este concepto en *Odisea*. Es cierto que, en ésta última, adquiere una importancia inusitada como componente de la personalidad heroica. El concepto cumple una doble función, ya que ensambla con la tradición épica bélica y abastece una modalidad heroica más compleja y problemática.

El panorama trazado puede complejizarse aún más con la añadidura de un detalle relativo a la problematización del ἔπος como género en el ámbito mismo de los poemas homéricos. Entre los pasajes predilectos para la reflexión de esta cuestión figura, sin duda, el fragmento del canto IX de *Iliada*, previo a la embajada, en que Aquiles canta κλέα ἀνδρῶν. La soledad de Aquiles, el tema cantado, la composición poética involucrada en κλέα contrastan con el recitado de Femio en el canto 1 de *Odisea*, cuyo tema es νόστος y su auditorio básicamente los pretendientes. Si admitimos un discurso épico fundado en κλέα, naturalmente se desprende del canto 1 de *Odisea* la existencia de un discurso épico fundado en νόστος.

1.2.1. Discurso *nóstico*: Néstor.

El canto 3 contiene el primer relato concreto de νόστος de los aqueos en el discurso directo del personaje de Néstor (3.103-200) y este discurso colabora con

su tesis de una significación no determinada, o al menos conclusiva, pero no clausurada de los temas y problemas que *Odisea* ofrece a la interpretación. Lo mismo afirma Lateiner (1995), pp. 105-137, ya que al estudiar la conducta no verbal de los personajes homéricos establece coincidencias con la propuesta de Katz, en cuanto al valor de los relatos de regreso. Kahane (1994), pp. 43-79, propone un análisis de la utilización de la repetición en la épica homérica e insiste en la posibilidad métrica y semántica de que el proemio de *Odisea* se iniciara con la palabra νόστος en reemplazo de ἄνδρα. La propuesta de Kahane resulta singularmente audaz, y atestigua, a pesar de esa audacia, como un indicador verosímil, la importancia que el tema tratado reviste para una interpretación de *Odisea*. No podemos dejar de comentar las agudas observaciones de Latacz (1996), pp. 139-143, quien considera que *Odisea* enfoca su tema, al inicio, en un modo menos estricto que el de *Iliada*, pero que esta ausencia de circunscripción inicial sirve para destacar que para la humanidad la utilización del intelecto es crucial. Por esta razón, el regreso de Odiseo no podía ser igual al de Agamenón o Diomedes y en lo que respecta al aporte específico de Telemaquia -a la que Latacz considera uno de los segmentos mayores del poema- sus palabras son contundentes, ya que Telemaquia le parece el cimiento básico de *Odisea* bifurcado en los dos objetivos de Odiseo, el regreso y su esposa.

la funcionalidad literaria del canto 3, que consiste, esencialmente, en completar ante Telémaco y el auditorio potencial, el episodio de la guerra de Troya, con los episodios inmediatos previos al regreso y con el regreso en sí mismo.

El discurso de Néstor, como muchos otros discursos épicos, está presentado como acto de la memoria, aunque su clasificación tipológica no recae dentro del ámbito del *μῦθος* y desde el punto de vista de la organización de su contenido argumentativo pueden distinguirse claramente dos secciones: una sección destinada al clima y conflictos post-bélicos y una sección destinada al *νόστος* propiamente dicho.

La primera sección (3.103-129) presenta la ubicación espacial del recuerdo en Troya. La gravitación del espacio bélico abunda en la anáfora del adverbio *ἐνθα* (3.119-121),³² para acompañar la definición del espacio con la delimitación funeral de ámbito letal para los mejores: Aquiles-Patroclo-Antíloco.³³ Dentro de la enumeración de los mejores entre los aqueos surge la caracterización de Odiseo (3.120-129) reducida a aspectos esenciales: la *μητις*, la habilidad para el uso de la palabra y el acuerdo con Néstor en la función parenética.

La segunda sección (3.130-200) se dedica especialmente al tema *nóstico*. El relato que Néstor realiza presenta los elementos necesarios para la comprensión de la situación de Odiseo. En primer lugar, Néstor vuelve a referirse a *νόστος* con el adjetivo *λυγρόν* (3.132); explícitamente señala que esta cualidad del *νόστος* fue meditada por Zeus y un comentario sobre la conducta de los aqueos constituye la explicación causal que Néstor juzga con dos adjetivos, *οὐ τι νοήμονες οὐδὲ δίκαιοι* (3.133). Dos elementos deben destacarse en estos versos y son la definición del *νόστος* como un objeto de acción intelectual de Zeus y la etiología moral de esa acción intelectual. Independientemente, se introduce un nuevo

³² También hay anáfora de *ἐνθα* en 3.109, 110 y 111.

³³ Néstor rehúsa mencionar en su discurso el relato completo de lo que sucedió en Troya. Su rechazo resulta, obviamente, una selección del material. La mención de los tres héroes muertos constituye, además, la aceptación de la ausencia de relatos o discursos sobre ellos, ya que como sabemos *Iliada* no contiene los funerales de Aquiles. Como discurso *nóstico*, el discurso de Néstor selecciona su material mediante un acto de *καταλέγειν*, un verbo sobre el que nos explayaremos en el capítulo 2. Naturalmente, desde este punto de vista se puede equiparar al personaje narrante con el poeta, como ya fuera propuesto por Ford (1992), pp. 74-75. Tal afirmación va perdiendo su novedad ya que todo discurso de personaje no puede comprenderse sino como un ámbito de reflexión sobre el propio acto de narrar del narrador y sobre sus propios problemas discursivos.

elemento conflictivo, hallado en la μῆνις divina de Atenea, quien como divinidad hostil presenta su nombre desplazado por el epíteto. Los efectos de la cólera divina se observan en la discordia suscitada entre los aqueos (3.136).

La disyuntiva entre opciones enfrentadas de los atridas que oponen νόστος inmediato/ofrecimiento de sacrificios a Atenea para aplacamiento, muestra los conflictos post-bélicos y presenta la discordia como un ingrediente reiterado. La cólera de Atenea proporciona al relato un sutil juego de ironía entre los personajes que ignoran momentáneamente que la diosa está presente y los oyentes-lectores que compartimos el conocimiento de la presencia de la diosa con el narrador.

La serie de disyuntivas continúa con la división de la flota, una mitad en viaje a Tenedos y la otra mitad partidaria de Agamenón. Una nueva secesión se produce en Tenedos, sitio del que regresa Odiseo para apoyar a Agamenón.

El cierre del discurso marcado a partir de αὐτὰρ ἐγὼ en 3.165 apunta brevemente el informe sumario de los regresos exitosos de Diomedes, Neoptólemo, Filoctetes e Idomeneo para ceder lugar a la exposición extensa del destino de Agamenón. La decisión acerca de la ruta y el reconocimiento de la presencia de un *daimon* adverso cierra el relato de regreso de Néstor. En este relato, algunos elementos difieren con el νόστος particular de Odiseo, especialmente en cuanto a los sitios y seres visitados. Néstor no presenta ninguna experiencia extraordinaria, sino la humana situación de división y debate. Incluso en su νόστος, el *daimon* actuante es Atenea. Los cambios en la actuación de Atenea -diosa promotora del νόστος de Odiseo/diosa inhibidora del νόστος inicial- deben ser comprendidos como parte de la lección sobre la existencia humana que brinda *Odisea*. Los cambios inherentes a la existencia humana en *Odisea*, son reiterados y con una visión optimista muy anotada en el poema, generalmente, estos cambios resultan favorables. El dinamismo constituye la esencia de lo vital.

Los distintos regresos del poema coinciden con la intervención de divinidades, en particular el regreso de Néstor y el de Menelao resultan coincidentes en la presencia de Atenea y de Poseidón, difieren en la actuación de ambos dioses. La inversión de la actuación de estos dioses en cada regreso se cohesiona con la ritualización del inicio del canto 3 en que se establece claramente

la reciprocidad entre el regreso exitoso de Néstor y las ofrendas a Poseidón. La misma reciprocidad hallamos en la división entre los regresos de Menelao y Agamenón signados por el éxito y el fracaso, respectivamente.

Los distintos relatos de νόστος consisten, primariamente, en discursos contruidos por contraposición o por coincidencia con el discurso *nóstico* básico del poema que es el νόστος de Odiseo. La coincidencia se verifica en la presencia de un poder adverso; la diferencia, en la divinidad a la que se atribuye ese poder. La variación de la presencia y actuación de Atenea comunica algo más que la simple versión de la cólera mítica. En todo regreso la presencia de entidades protectoras aparece como un patrón y, por otro lado, la revisión del rol de Atenea otorga una marca distintiva singular al regreso de Odiseo. Νόστος adquiere una triple formalización: νόστος es el contenido del discurso áedico, νόστος es el relato de la biografía del personaje protagónico y también el relato biográfico del personaje secundario y, finalmente, νόστος es el discurso narrativo básico del poema. No se trata de una simple elección temática sino que se convierte en una formalización discursiva.³⁴

El discurso de Néstor no proporciona un dato fundamental para Telémaco que informe sobre el regreso de Odiseo, aunque contiene la reiteración del mito de Agamenón, con Telémaco como destinatario, que funciona como un estrechamiento del valor paradigmático del mito para la acción prospectiva de Telémaco y como paralelo de la situación narrativa.³⁵

El discurso insiste en las discordias constantes entre los aqueos y ése parece ser el elemento determinante de la calificación de νόστος λυγρόν, tanto como el brutal deceso de Agamenón, ya que Néstor constituye, en realidad, un modelo de

³⁴ En la composición de *Odisea*, es evidente que el νόστος narrado por el narrador y el νόστος narrado por Odiseo se convierten en los dos discursos básicos del poema que se construyen por contraposición y por complementación de uno con el otro.

³⁵ La diferencia entre los grados de conocimiento divino y humano de los hechos genera un movimiento de la adjetivación que recibe la palabra νόστος. Hasta el canto 3 mayormente hallábamos la reiteración de la visión negativa modalizada con λυγρόν y la visión optimista condensada en νόστιμον ἡμῶν. No obstante, esta última expresión aparecía con frecuencia ligada al verbo ἀπόλλυμι para anular su valor de prospección positiva. La respuesta de Telémaco a Mentor (3.240 y ss.) limita la temática del diálogo y lleva la discusión del regreso al nivel de la verdad o falacia. Telémaco niega que el regreso de Odiseo exista verdaderamente: οὐκέτι νόστος ἐτήτυμος (3.241).

νόστος exitoso. Tanto como los personajes mencionados, los datos sobre el regreso de Odiseo son mínimos e irrelevantes.

El personaje de Néstor desempeña un papel transicional y su ámbito establece elementos de conciliación con Poseidón en los rituales sucesivamente mencionados. Su papel en relación con la temática *nóstica* parece predeterminado por el mito y por la etimología de su nombre. El tipo humano que Néstor representa en *Iliada*, donde le compete una función particular en cantos cruciales, muestra que el personaje contribuye a la manifestación de procesos mentales en que la conjunción de intelección y sabiduría le permite un papel conciliador.³⁶

Desde la etimología del nombre de Néstor puede derivarse su papel discursivo, ya que se han propuesto dos significaciones proporcionadas por la misma raíz -νεσ- según su sentido transitivo o intransitivo. La vinculación entre el nombre Néstor y véομαι parece suficientemente demostrada con esta interpretación aprobada por Chantraine quien traduce “qui rentre hereusement”.³⁷ El sentido intransitivo daría como traducción literal “el que regresa” y es propuesto por Frame como el sentido predominante en período arcaico. Frame también avanza en esta línea de interpretación cuando considera que el personaje de Néstor representa en *Odisea* una simbolización de la inteligencia, con lo cual su regreso exitoso guardaría una perfecta coherencia con su nombre.³⁸

El discurso *nóstico* de Néstor funciona como el preámbulo necesario al discurso más extenso y de composición más artificiosa y elaborada que contiene el relato de Menelao.

³⁶ Stanford (1968³) describe minuciosamente dos tipos humanos opuestos en los poemas homéricos: el de la ἀπλότης, representado por Aquiles, y el de la πολυτροπία, representado por Odiseo. El personaje de Néstor reuniría los aspectos positivos de ambas caracterizaciones psicológicas. Su arte al usar las palabras es innegable, pero no se convierte en *doloso* jamás. Cfr. p. 71 y ss.

³⁷ Cfr. Chantraine (1975), p. 745.

³⁸ Cfr. Frame (1978), p. 82.

1.2.2. Discurso *nóstico*: Menelao.

La confrontación de discursos *nósticos* producida entre los cantos 3 y 4 por la presencia en el canto 4 de *Odisea* del νόστος de Menelao impone una consideración del paralelismo.³⁹ El discurso de Menelao (4.332-592) presenta una expansión considerable del νόστος en un discurso cuyo esquema compositivo presenta como recurso permanente la utilización de otros discursos. La veracidad de esos discursos absorbidos aparece atestiguada por el sujeto que absorbe el discurso, como oyente exclusivo del discurso ajeno en la ocasión en que existió. Esta modalidad de composición que suele atribuirse a la “oralidad” del poema indica que cada discurso se compone como contradiscurso de otro previo, aunque muchas veces el nuevo discurso resultante presente al discurso absorbido como transcripción literal de lo enunciado por otro sujeto. Esta integración, a pesar de la técnica de repetición, genera un campo semántico diferente cada vez. Por otra parte, el discurso referido constituye en sí mismo una analepsis y se convierte en herramienta narrativa, no exenta de una composición dialógica: el discurso absorbente de Menelao establece un circuito dialógico con los discursos que refiere y absorbe. Trataremos de ejemplificar la estructura del discurso de Menelao a través del esquema denominado Fig. 2.

La comparación de los pretendientes con una cierva y de Odiseo con un león en la Introducción (4.332-340)⁴⁰ describe la situación de ingenua indefensión

³⁹ Lord (1960), pp. 164-165, estableció al menos cuatro puntos de contacto entre los regresos de Menelao y Odiseo, especialmente en lo relativo a lo insular, el auxilio de alguna divinidad femenina, el cumplimiento de ciertos actos de tipo ritual y la consulta a algún anciano con capacidad profética. Fue seguido en algunos aspectos por Powell (en “Narrative Pattern in the Homeric Tale of Menelaus”, *TAPA*, Vol. 101, 1970, pp. 419-431), quien comparó los regresos de Menelao, Agamenón y Odiseo con el afán de demostrar que la temática fundamental de todo relato de νόστος era la muerte y renacimiento del héroe. Ceñido al comentario exclusivo del relato del regreso de Menelao con la aplicación de la propuesta morfológica de Propp, Peradotto (1990), pp. 34-41, asume el paralelismo entre el relato del canto 4. 332-593 y el relato del regreso de Odiseo, tal como aparece entre los cantos 10 y 11. Su propuesta es leer ambos regresos como un forma idéntica de relato, en un caso, marcado por la solución positiva de los sucesos y, en otro caso, marcado por la solución negativa.

⁴⁰ West en la nota correspondiente a estos versos señala que éste es el primer símil desarrollado en *Odisea*. El símil le parece increíble, pero lo justifica como signo de la debilidad de los pretendientes y de lo inevitable de su destrucción, así como del πάθος con que esta expresión es pronunciada por Menelao. Cfr. Heubeck, West & Hainsworth (1991), Vol. I, p. 213.

de los pretendientes que acrecienta la validez del término de comparación elegido para el caso de Odiseo y marca el tono emocional de todo el discurso, colocando una prolepsis de la narración en boca de quien no es profeta. Complementa este sentido la expresión desiderativa de Menelao:

αἶ γάρ, Ζεῦ τε πάτερ καὶ Ἐθνηαίη καὶ Ἄπολλον,... 4.341
τοῖος ἐὼν μνηστῆρσιν ὁμιλήσειεν Ὀδυσσεύς. 4.345

Con la tensión irresuelta entre lo realizable y lo irrealizable se diseña un relato encaminado al desenlace feliz. El desiderativo se dirige como súplica a los dioses Zeus, Atenea y Apolo para destacar la falta de cumplimiento de todo lo que concierna a Odiseo en el relato y concuerda perfectamente con el ámbito divino en el que se plantea en el canto 1 la situación de Odiseo.

En cuanto a la problemática de la voz y de la focalización, el discurso de Menelao recurre, como es habitual en la epopeya, a la absorción del discurso ajeno, de tal modo que el relato del regreso resulta “enmarcado” por la voz de Menelao, al mismo tiempo que “focalizado” desde distintos personajes hablantes (Eidotea-Proteo, el mismo Menelao).⁴¹ La diversidad de focalización importa para el establecimiento de la verosimilitud de los episodios narrados por un testigo y actor de los mismos.⁴² El efecto obtenido es una subjetivación del relato de regreso, ya que Menelao se convierte por una parte en oyente de los discursos de Eidotea y Proteo y al mismo tiempo en “voz” que refiere esos discursos. En el trasiego entre la situación de oyente y la situación de hablante queda circunscripto el éxito del

⁴¹ Las intervenciones de Eidotea se hallan en los vv. 372-374; 383-393 y 400-424. Las de Proteo en los vv. 462-463; 472-480; 492-537; 543-547 y 555-569.

⁴² La situación de Menelao como narrador-focalizador que integra a otros narradores focalizadores correspondería al tercer ejemplo de situación narrativa, tal como De Jong (1987), p. 37, lo describe para el caso de *Iliada*. Este modo de composición del discurso es el habitual en la épica homérica y se puede observar tanto desde el punto de vista propuesto por De Jong, como desde el punto de vista de una composición por niveles inclusivos según lo explica Genette (1993), pp. 58-59. Si comprendemos este modelo de composición desde el punto de vista de la narración homérica, la interpretación resulta diferente. En el centro del discurso de Menelao, el último discurso incluido es el de Proteo con el contenido profético y con los regresos terminados de Áyax y Agamenón, y el regreso aún no finalizado de Odiseo. La intención analógica evidente establece relación entre el relato de Menelao y los regresos autocontenidos. Incluso aporta una solución probable para el relato inconcluso, es decir el que se va construyendo en el nivel del narrador y corresponde a Odiseo.

regreso. De la calidad de Menealo como oyente ha dependido que pudiese narrar, como efectivamente lo está haciendo, su regreso.

<p>Discurso de Menelao (4.332-592)</p>	<p>Introducción (4.332-350) comparación -desiderativo (presente)</p>	<p>Discurso <i>nóstico</i> (4.351-585) (pasado)</p>	<p>I-Inicio del regreso (4.351-371)</p> <p>II-Diálogo Eidotea-Menelao (4.372-424)</p> <p>III-Narración de Menelao (4.425-461)</p>	<p>a- <i>Νόστοι</i></p>	<p>1-Áyax (4.499-511)</p> <p>2-Agamenón (4.512-537)</p> <p>3-Odiseo (4.555-561)</p>
	<p>Cierre del discurso: Dones Telémaco (4.586-592) (presente)</p>		<p>IV-Diálogo Proteo-Menelao (4.462-569)</p> <p>V-Fin del Regreso (4.570-586)</p>	<p>b- <i>θέσφατον</i> para Menelao (4.561)</p>	

Fig. 2

En cuanto al contenido del relato en sí mismo, la información se refiere a tres regresos. En primer lugar, lo que Menelao narra, es decir su tensa espera en la isla de Faros, su encuentro casual con Eidotea, el cumplimiento de los pasos señalados por Eidotea para obtener información de Proteo y, finalmente, el diálogo con Proteo. En segundo lugar, el reporte de Proteo se ciñe a dos ejemplos de νόστοι ajenos: el regreso fallido de Άyax y el regreso traicionado de Agamenón. Gradualmente, con un juego de elusión del nombre que se constituye en elemento generador de suspenso, se llega a la situación de Odiseo, a quien se menciona en primer término con el numeral cardinal (4.498) y mucho después como “hijo de Laertes” (4.555). Existe una gradación “climática” entre los νόστοι relatados que, implícitamente, se refiere a la dificultad de que Odiseo regrese y, explícitamente, coloca el regreso de Menelao como la mejor instancia.

Las reiteradas referencias de Menelao a su reacción emotiva frente a los discursos de Proteo, su llanto y el componente de la enemistad de Poseidón como determinante de la muerte de Άyax trazan, obviamente, la expectativa de un desenlace negativo para Odiseo, que resulta inmediatamente contrastado por la profética visión de Proteo acerca del futuro de Menelao (4.561-569).

Una revisión de las menciones concretas al νόστος a lo largo del discurso apoya lo expresado. La primera referencia en 4.351-352: μεμαῶτα νέεσθαι ἔσχον, ubica exactamente la situación anímica de Menelao con el participio y su régimen infinitivo. Las tres menciones siguientes consisten en variaciones de la misma expresión (4.381, 391, 424 y 470):

νόστον θ, ὡς ἐπὶ πόντον ἐλεύσομαι ἰχθυόεντα.

En todas ellas, νόστος se presenta como un objeto dependiente de verbo de decir ampliado por una construcción modal, encabezada por ὡς que contextualiza el regreso con el sentido de viaje por mar. La posición deíctica del concepto νόστος insiste en el objetivo de Menelao,⁴³ la reiteración periódica instala en el

⁴³ Kahane (1994) considera la ubicación de la palabra νόστος en acusativo al inicio del verso como modelo de *deixis* épica. El juego entre lo implícito y lo explícito en esta escena es acorde a la sutil ironía de *Odisea*. Menelao se refiere explícitamente a su regreso; lo implícito es el regreso

auditorio interno del discurso (entiéndase Telémaco) y en el auditorio externo (los oyentes- lectores o receptores en general del poema) la presión angustiosa del concepto sobre el desarrollo de la trama.⁴⁴ Expresión deíctica y modalidad del regreso se modifican con las palabras ὁδόν καὶ μέτρα κελεύθου (4.389) para señalar la semántica espacio-temporal del concepto, como traslación de un lado a otro con un viaje marino implícito y con una medida ignorada por el hombre y asignada por los dioses.

La única ocasión en que la palabra νόστος recibe un atributo calificativo dentro del discurso que nos ocupa se da en 4.519 con la expresión νόστος ἀπήμων. La calificación positiva del regreso privado de pena contrasta con el regreso particular en el que se inserta, ya que se refiere a Agamenón. Obviamente, este uso del adjetivo se conecta con las expresiones νόστος μελιηδής en 11.100 y νόστος γλυκύς en 22.321-325, en que el regreso se relaciona con el tema del placer.

Una mención aparte merece la cuestión geográfica del regreso de Menelao, pues constituye una de sus singularidades. La obligación de dirigirse a Egipto provoca la correspondencia entre Egipto y el sentido del Hades en el regreso de Odiseo. Esta valoración de Egipto es coherente con la presentación de los aspectos geográficos en el poema.⁴⁵ Incluso, la variabilidad entre la referencia a un río o a una región hace explícita la significación de lugar de difícil acceso y de difícil regreso. La extensión del paralelo llega a la incorporación, en Menelao, de un rasgo que será característico de Odiseo: las iterativas alusiones a las necesidades primarias o no heroicas, específicamente, el hambre (4.369).

En lo relativo al heroísmo de Menelao, lo espacial en su regreso se convierte en su riesgo heroico específico y su cumplimiento del viaje a Egipto, en la producción de su propio ἄθλος, que comprende una oposición entre lo humano

probable de Odiseo. En todo caso, sea o no explícita la referencia, Kahane insiste en la polisemia del término para subrayar la importancia del regreso monumental de Odiseo. Cfr. pp. 75-79.

⁴⁴ Obviamente, se puede argumentar que la repetición de los versos es “formularia”. No nos interesa discutir aquí este aspecto, tan comentado; sino enfatizar el efecto estético que la repetición produce.

⁴⁵ Sobre la incongruencia geográfica del texto y el sentido de Egipto, la nota de West al v. 477 aclara razonablemente. Cfr. Heubeck, West & Hainsworth (1991), Vol. I, pp. 222-223.

y lo divino entendido como lo que se metamorfosea imprevisiblemente, especialmente, en la figura de Proteo.⁴⁶

Una visión de conjunto del regreso de Menelao demuestra su utilización como un paradigma narrativo, yuxtapuesto y refractario, de la situación de Odiseo; a través de la presencia de dos recursos específicos, a saber: la analepsis temporal y la contrastante proyección futura de la profecía.

La funcionalidad literaria de la analepsis no se reduce a un remontar el pasado en busca del caso ejemplar de regreso exitoso, sino que proyecta en el presente el deseo realizable del regreso de Odiseo y expande al futuro la visión profética con un desenlace feliz sorprendente. Todo lo que narra Menelao corresponde al pasado. La incertidumbre respecto del futuro, en este caso respecto de si se cumplirá o no el regreso de Odiseo, queda reservado al ámbito del deseo y de la profecía. Inevitablemente, la lectura que podemos hacer del relato de Menelao indica que si otro regresó, Odiseo aún puede regresar.

Los sucesos del regreso de Menelao no están encadenados por relaciones de probabilidad o necesidad, más bien la secuencia de los hechos parece sujeta a lo accidental o fortuito.⁴⁷ La inmortalización de Menelao parece incluso evadir la moral diseñada en el poema desde el proemio, en que prevalece el castigo a los culpables, ya que no se funda en los méritos del personaje sino en la cuestión contingente de su parentesco formal con los dioses. Este tipo de relación entre los componentes del relato de νόστος revela que su diseño no corresponde al diseño que Aristóteles pensó como propio de una trama de tragedia. En tal caso, comprendemos que la descripción aristotélica de *Iliada* como trágica o patética, y de *Odisea* como compleja sin otro calificativo en *Poética* 1459b 14-16, señala la situación de Aristóteles como receptor y pone en evidencia una óptica de la narración aplicable a este relato, cuyo desenlace feliz instala una perspectiva de la condición humana diferente de la sostenida en *Iliada*.

La relación entre los sucesos probables y los necesarios se produce, en cambio, entre el regreso de Menelao y el de Odiseo. El νόστος de Menelao resulta

⁴⁶ Cfr. Finkelberg, "Odysseus and the Genus Hero", *G&R*, Vol.XLII, Nro. 1, 1995, pp. 1-14.

⁴⁷ La inserción de este relato de Menelao en relación con la trama narrativa total de *Odisea* nos encamina al comentario aristotélico en *Poética* 1451a 9 acerca de la tarea de un poeta.

yuxtapuesto al de Odiseo y sin embargo no es idéntico, se refracta en matices que añaden otros sentidos. Las secuencias del regreso de Menelao se presentan como un modelo de regreso probable para Odiseo, aunque no necesario. El horizonte establecido por el regreso de Menelao resulta excesivamente optimista para quien cuenta con la hostilidad de Poseidón.

El hecho de que prevalezcan en el regreso de Menelao los elementos positivos inclina el relato hacia el *märchen*, pero no obliga a saturar de elementos negativos o adversos el regreso de Odiseo. El juego establecido entre el regreso con desenlace y regreso aún no finalizado de Odiseo que se va diseñando en el poema a partir de multiplicidad de direcciones narrativas -es decir del desenlace del regreso de Áyax, Agamenón o del propio Menelao- nos deja en suspenso tanto a nosotros como a Telémaco, que se constituye en auditorio interno; nos coloca en la circunstancia de establecer las vinculaciones necesarias o probables para un desenlace viable del regreso de Odiseo.

El esquema compositivo del discurso de Menelao manifiesta una organización temporal anular en lo que respecta a la observación del presente de la narración en la introducción y en el cierre. La parte central del discurso que hemos designado en el esquema con el nombre de discurso *nóstico* se remonta al pasado en la organización narrativa típica del relato y, desde ese pasado, los *νόστοι* ejemplificados actúan con una funcionalidad mítica, ya que por un lado presentan *νόστοι* concretos y concluidos trágicamente en las figuras de Áyax y Agamenón y constituyen de esta manera un paradigma negativo, al mismo tiempo que abren una dirección narrativa posible, ya que el regreso de Odiseo también puede fracasar. La mención en último término de Odiseo con su regreso inconcluso nos revela esa funcionalidad mítica de los regresos de Áyax y Agamenón como paradigma y posibilidad.

La enumeración de las secuencias del *νόστος* de Odiseo propuesta en el proemio del poema respeta una linealidad puntual de acciones que el regreso consume en su curso temporal. El propio *νόστος* de Menelao con su organización secuencial y con la absorción de la profecía de Proteo revela un comportamiento mítico del mismo *νόστος* de Menelao en la composición discursiva. Su caso puede comprenderse también como una alternativa narrativa para Odiseo. En cada

discurso *nóstico* se va edificando una estructura de selección poética dentro de una tradición que resulta, simultáneamente, una estructura de oposición y composición sintética del *vóστος* de Odiseo en el poema.

1.3. Discurso biográfico femenino: Helena y su duplicidad.

Como modelo de la contraposición entre discurso femenino y masculino podemos comprender los discursos de una llamativa escena dentro del canto 4.120-305 en que el problemático personaje de Helena realiza su “epifanía”. Presentada por un narrador heterodiegético,⁴⁸ Helena irrumpe en el canto 4 de *Odisea* trayendo un tejido, una rueca y otros elementos que son objeto de una colorida descripción homérica. Como en tantos otros pasajes homéricos, estos objetos sirven al desarrollo de una pequeña historia. En este caso, los objetos que trae Helena se utilizan para la vinculación con el mundo egipcio. La presentación de Helena, realizada de este modo, la inscribe dentro de la imagen tradicional de la mujer “experta en primorosas labores” ya asentada por *Iliada*, y la coloca en yuxtaposición con Penélope, ya que ambas están absorbidas por el mundo doméstico del tejido.

No podemos comprender la escena del canto 4 sin comparar el inicio de este canto con el anterior ya que ambos cantos ofrecen, en su apertura, ceremonias rituales religiosas o sociales que se enhebran dentro de un muestrario expositivo de Telemaquia como *Bildungsroman*.⁴⁹ El ritualismo de la apertura manifiesta su importancia porque cada una de las comunidades con las que se contacta Telémaco ofrece un parangón con la situación vital del personaje. La problemática de Ítaca se deriva de la dificultad que tiene Odiseo en relacionarse con la figura de Poseidón

⁴⁸ Aunque Genette (1993), p. 16, aclara que el término que él utiliza es “diegético” a partir de “diégèse”, preferimos la terminología adoptada por Reisz de Rivarola (1987), Cap. VIII, p. 227 y ss.

⁴⁹ West (1991), p. 54 anota esta interpretación de Telemaquia desde la antigüedad, ya atestiguada en Porfirio (*Schol.* 1.284). La misma idea se halla en Jaeger (1985⁷), pp. 41-42, aunque West -en la línea crítica de Willamowitz- señala que el cambio en el carácter de Telémaco se produce en 1.320, es decir muy tempranamente en el poema como para hablar de una formación del personaje desarrollada en *Odisea*. Es cierto que asistimos a una variación en Telémaco que colabora con el mundo de tensiones interesantes al desarrollo de la trama.

(su demora en regresar halla en Poseidón su causa eficiente) y el impactante ritual de los Pilios en honor a este dios sugiere una resolución posible para la trama. Las propias dificultades de Telémaco con su madre radican en la resolución de una boda y el canto 4 presenta ante Telémaco la celebración de la boda de los hijos de Menelao nacidos en distintas uniones.

Las bodas de Megapentes -hijo de Menelao y de una esclava- y de Hermíone -hija de Menelao y Helena- desarrollan, respectivamente, la imagen de la comunidad ordenada en que los rituales sociales se cumplen según el desarrollo esperado. Estas bodas brindan al inicio del canto 4, el marco propicio para el asentamiento de la visión de la mujer como garante del nuevo οἶκος fundado. Al mismo tiempo, la mención de Megapentes abre la problemática de la herencia patrilineal, ya que Helena no le ha dado a Menelao hijos varones, sino solamente a Hermíone.⁵⁰

La escena en la que interviene Helena se halla dividida en dos partes con la intromisión mediadora del φάρμακον. La participación de Helena como hablante a lo largo de este canto presenta la distribución espacial que ya habíamos encontrado en el canto 1 en cuanto a la delimitación de un área femenina superior, de reclusión, desde la cual las mujeres ingresan en el área masculina decididamente vinculada a los μῦθοι.⁵¹

La primera parte de la escena (4.120-234) se inicia con el ingreso de Helena en el discurso del narrador que insiste en los aspectos “divinos” del personaje. Su habitación perfumada de incienso, su aspecto similar al de Artemisa, los objetos que la rodean, forman parte de una magnificación del personaje y su poder. Esos objetos refieren por sí mismos a una historia de hospitalidad remota, ya que el

⁵⁰ Según notan Atchity y Barber, en su estudio “Greek Princess and Aegean Princess: The Role of Women in The Homeric Poems”, la complejidad de Helena deriva no sólo de su nacimiento. Ella posee una suerte de poder político, porque Menelao al desposarla se convirtió en rey de la tierra que le pertenecía a ella. Los restos de un sistema de herencia matrilineal al modo egeo son observables en el mundo Feacio y también están aludidos en la bodas comentadas en el canto 4. Cfr. Atchity, Hogart y Price (Eds.) (1987), p. 15 y ss.

⁵¹ La comprensión del área del μῦθος como área exclusivamente masculina constituye la base del aporte crítico de Martin (1989) a las interpretaciones más modernas de *Odisea*. También definido como un tipo de discurso “marcado”, el μῦθος manifiesta una diferenciación entre discurso masculino/discurso femenino, entre discurso de lengua común y discurso con propósito literario. Efectivamente, en este caso tanto como en el canto 1 el concepto define una zona de actividad y de comprensión del universo masculino.

ἀργύρεον τάλαρον proveniente de Egipto resulta un objeto creador de atmósfera exótica y un objeto que “narra” un episodio de hospitalidad.

La escena se compone de dos diálogos: Helena-Menelao (4.138-146; 4.148-154) y Pisístrato-Menelao (4.156-167; 4.169-182) que culminan con el llanto de todos los personajes como reflejo de la alta emotividad suscitada por el tema del νόστος. Como una reacción ante este llanto, Helena utiliza su φάρμακον.

El discurso de Helena en 4.138-146, bajo el código formal de un discurso de reconocimiento, conduce a una autoevaluación de Helena como causante de la guerra de Troya. La presentación de Helena transita desde la imagen tradicional de la mujer ocupada en primorosas labores hasta una actividad inusual, actividad que corrobora la labilidad con que el personaje está concebido. El diseño del personaje y su discurso presentan las marcas de una duplicidad evidente. La primera marca de "duplicidad" consiste en el uso del deliberativo ψεύσομαι ἢ ἔτυμον ἐρέω; en 4.140. La circunstancia de la “performance” discursiva de Helena faculta al personaje para manifestar su duda acerca de si debe hablar abiertamente o no, en una forma muy usual en los discursos de soliloquio.⁵² La deliberación indica una posición respecto del auditorio y una selección discursiva, un discurso falso o verdadero acompañará a Helena después de la decisión. La verdad comunicada: el reconocimiento de Telémaco como hijo de Odiseo aparece como un resultado de un impulso del θυμός. Como la escena debe su concepción a la necesidad de trazar un desarrollo de la figura de Odiseo ante Telémaco, las instancias de focalización del discurso informan tanto acerca del personaje que focaliza, como acerca de la trama narrativa que paralelamente se va desarrollando.

El epíteto κυνώπιδος en 4.145 condensa la evaluación subjetiva de Helena y proviene de la tradición iliádica, en que se presenta al perro como imagen de la infidelidad ya que sigue indistintamente a quien le otorgue alimentos.⁵³ Establecida Helena como la causa de la pena de muchos aqueos, la ausencia de Odiseo y la

⁵² Cfr. Heubeck, West & Hainsworth (1991), Vol. I, p. 203.

⁵³ Helena se reprocha a sí misma, con un epíteto similar en *Iliada* III.180. El mismo epíteto se aplica a la mujer adúltera, a Clitemnestra, a las criadas infieles de Odiseo e incluso a Afrodita. Es notable el contraste entre el valor de este epíteto y la imagen de fidelidad contenida en Argos, el perro de Odiseo (17.326-327).

muerte de Antíloco son circunstancias expuestas como consecuencia de la guerra y por ende del riesgo femenino representado por Helena.

La segunda marca de "duplicidad" de Helena aparece como quiebra de la pasividad femenina con la utilización del φάρμακον que hará cesar el llanto. La "duplicidad" contenida en la semántica de la palabra φάρμακα explicada en 4.230, πολλὰ μὲν ἔστ' ἄ μ' ἐμιγμένα, πολλὰ δὲ λυγρὰ, repite la duplicidad del deliberativo utilizado por Helena en 4.140; un mismo elemento puede ser benigno o fatal, como el dar a conocer algo en el momento inoportuno. La sustancia que utiliza Helena, la coloca en relación con el riesgo expresado por Circe y, al mismo tiempo establece su propia restricción, la adjudicación del adjetivo ἐφημέριος explica una restricción temporal. Su poder es distinto del poder amnésico permanente del loto y de los encantamientos de Circe. Helena resulta una figura de doble perfil, desde el punto de vista discursivo y actancial y, en cualquiera de sus aspectos, la falsedad o veracidad de su discurso o la fascinación anestésica de sus φάρμακα, ella representa una comprensión de lo femenino que debemos colocar en relación con las figuras femeninas emparentadas míticamente. En este sentido, tanto Helena como Clitemnestra constituyen direcciones narrativas probables para Penélope y son exhibidas ante Telémaco como parte de su formación.

El efecto del φάρμακον sobre la audiencia masculina de Helena es justamente acallar las pasiones y brindar un espacio para su elocuencia particular. El riesgo de la atractiva belleza de Helena consiste en el poder para anular los sentimientos humanos más elementales como el dolor por la muerte de los seres queridos. Este hecho resulta otro dato conflictivo en una figura cuyos orígenes míticos la transforman en la semidivina hija de Zeus.⁵⁴

El discurso de Helena (4.235-264) se ofrece como una muestra de discursividad plausible tras la anulación de las emociones por efecto de un agente químico. Este discurso comprende una clara ubicación del discurso mítico masculino y una clara delimitación: Helena contará algo similar al μῦθος como discurso

⁵⁴ Aunque Katz (1991), pp. 120-121, considera irrelevante la cuestión del origen divino de Helena para la interpretación de *Odisea*, no se pueden evitar las observaciones de Kullmann (1992), pp. 11-37, sobre las resonancias de la vinculación entre Helena como causa de la guerra de Troya y la Διὸς βουλή mencionada en el proemio de *Iliada* como diseño de la trama narrativa. Un dato más sobre la complejidad de la presencia de Helena en el mito.

ἔοικότα γὰρ καταλέξω (4.239), como parte del goce que la sustancia bebida le permitirá. Con esta apertura, el discurso de Helena la presenta como un personaje consciente de su distancia respecto del discurso masculino. Esta distancia es la que explica a través del verbo καταλέξω; su criterio selectivo le hace notar que no puede narrar todos los ἄεθλοι de Odiseo, por lo tanto elige una analepsis significativa.⁵⁵ El aspecto analéptico del discurso como otras tantas analepsis dentro de *Odisea* constituye una herramienta narrativa y un modo de producir un efecto estático. El episodio que Helena cuenta la tiene a ella misma como personaje. Su discurso contiene un Odiseo disfrazado como Dectes y una figura de Helena peligrosa por su virtualidad de reconocimiento y su anulación del disfraz. Su tarea femenina sigue acorde con la ritualización: ella lava y unge a Odiseo y se distancia de las mujeres troyanas. La justificación de su conducta a través de la agencia exterior de Afrodita y la ἄτη va dirigida por completo a su interlocutor Menelao.

La figura de Helena exhibida ante los lectores y ante Telémaco, en el poema, se presenta como una figura femenina emblemática. La participación de Helena en las tareas femeninas del tejido la inserta en una economía doméstica que garantiza la productividad femenina en relación con la fertilidad y la continuidad de la vida. En esta presentación del personaje gravita la imagen mítica del tejido que la misma figura realiza en *Iliada*, III para contar el mito de Troya. Su intervención en la entrega de hospitalidad y su capacidad discursiva para hablar abierta o subrepticamente explican el extraordinario poder de la figura de Helena. También posee la virtualidad de producir discursos como los μῦθοι masculinos. El poder *mimético* de Helena, radicado en la capacidad de develar una identidad (la de Odiseo) o la de las mujeres de los aqueos, cuya voz reproduce, la presenta a ella misma como una “copia”. Constituye ella misma una “ficción discursiva” y comprendemos que la expresión de palabras ψεύδεα o ἔτυμα que el personaje

⁵⁵ Ya hemos comentado la aparición del verbo καταλέξω en el discurso de Néstor como indicio de su necesidad de seleccionar el material a narrar. El verbo explica que toda selección constituye un rechazo de otro tipo de material. Helena atraviesa por la misma instancia selectiva y lo que ella elige para narrar intenta responder a la expectativa de Telémaco en cuanto a su padre. Incluso, la duda de Helena acerca de la veracidad de sus palabras guarda relación con la imposibilidad de narrar todo de un modo absoluto. El ordenamiento implícito en καταλέξω expresa claramente el olvido deliberado de algunos episodios. Al respecto son interesantes algunas opiniones de Ford (1992), pp. 50-51.

compone revela el mismo grado en que el narrador “relata”.⁵⁶ Si observamos la escena desde la perspectiva de Telémaco, comprendemos que el personaje halla ante sí la causa remota de la guerra y al γέρας mismo del triunfo; la duplicidad se expande a límites insospechados.

La escena se cierra con un discurso de Menelao (4.265-289) que constituye de hecho un discurso contrapuesto al de Helena. Ambos discursos exponen la riesgosa "duplicidad" femenina. Ambos discursos coinciden en tomar su tema de la materia épica existente en la saga troyana: eligen dos episodios previos a la caída de la ciudad. Se reconoce en ambos la funcionalidad literaria de edificar la figura de Odiseo como héroe astuto, ante el hijo que no ha llegado a conocerlo. Al espectro de "duplicidades" trazado por la expresión deliberativa en 4.140 y por la utilización de φάρμακα, se añade la duplicidad en la situación de Helena como griega en medio del mundo troyano.

En el discurso de Menelao (4.266-289) hallamos la aceptación del discurso previo de Helena como un discurso κατὰ μοῖραν. Esta aserción sanciona la “normalización” del discurso como discurso femenino, aunque la versión presentada por Menelao, dedicada a exaltar la figura de Odiseo, hace hincapié en que Odiseo salvó a los aqueos resistiendo la voz de Helena en su “imitación” de otras voces femeninas: πάντων Ἀργείων φωνὴν ἴσκουσ’ ἀλόχοισιν (4.279).⁵⁷ La reflexión sobre este contraste entre la versión de Helena, quien reconoció tanto a Telémaco como a Odiseo, y la versión de Menelao, en que Helena coloca en riesgo a los griegos al imitar las voces de las esposas de los que están escondidos en el caballo, expresa una comprensión genérica del personaje en una clave también duplicada y la incidencia de la focalización conforme a una lectura sexual. Desde la interrogación que Helena se dirige a sí misma acerca de si debe mentir o hablar con

⁵⁶ En la definición de un discurso femenino, Helena demuestra, como el poeta, su capacidad para “imitar” a otros. Su doble poder -dominio de la imitación de la voz y poder anestésico de su φάρμακον- la muestran como una figura cambiante y dominadora. Su propio relato es una versión de los hechos que no sabemos si es falsa o verdadera y el contradiscurso de Menelao corrobora la capacidad de Helena para producir una metamorfosis de los hechos en las palabras. La vinculación del personaje con el tejido y el “texto” también expone su “duplicidad”. Sobre este aspecto cfr. Wohl en “Standing by the Stathmos: Sexual Ideology in the Odyssey” (en *Arethusa*, 26, 1993, pp. 19-50).

⁵⁷ Tanto para Winkler (1994), pp. 150 y ss., como para Wohl (cfr. n. 55) la dicotomía de las dos versiones discursivas se resuelve, a la manera eurípidea, con la interpretación de “dos Helenas”.

verdad, su figura en el relato biográfico, aunque episódico, deja asentada la idea de su duplicidad, ya que el relato analéptico recoge un episodio narrado por Helena como verdadero, en que su fidelidad y su silencio cuentan para la vida de Odiseo, mientras las acciones que realiza, paradójicamente, crean el riesgo de exponer a un Odiseo sin disfraz. La focalización de un narrador-personaje femenino, sostiene esta sugestiva lectura del relato como evidencia de la fidelidad. La narración focalizada por un personaje masculino como Menelao procura la misma duplicidad. El discurso de Menelao también analéptico expresa, ingenuamente, la misma duplicidad: el poder de Helena es aceptado y reconocido y la salvación ha dependido, en los dos casos, de la conducta de Odiseo.

Helena procura presentar en su discurso su versión de los acontecimientos de Troya frente a dos personajes que no los han vivido, Telémaco y Pisístrato. La exaltación de su figura consiste en una prolongación del anhelo enunciado en *Iliada*, III.125 y ss.: convertirse en materia de canto para la posteridad. Las tareas que realiza Helena propias de una inserción dentro del mundo doméstico seguro, ya que Helena lava, unge y apresta a Odiseo, al mismo tiempo la expulsan de esa órbita.

Otros elementos señalan la labilidad del carácter de Helena y como correlación del doble valor del φάρμακον, Helena formula una aserción sobre su destino y el de los hombres: Ζεὺς ἀγαθὸν τε κακὸν τε δίδοι (4.236). Esta concepción colisiona con el debate planteado por Zeus en el canto 1 de *Odisea* acerca de la responsabilidad del hombre en su infelicidad, en que elude toda responsabilidad divina y coloca el mayor peso en la responsabilidad humana, un argumento enunciado en el proemio y discutido reiteradamente en el poema.

Menelao exonera a Helena de culpa, ya que ella puede haber sido inducida por un *daímon*. La exoneración de la culpa atribuyendo el propio actuar a agentes externos, Ate o Afrodita, sin embargo no libra al discurso de 4.265-289 de la lectura riesgosa en que Helena con su voz, jugando un papel que la asimila a las sirenas, puede encantar y engañar a los griegos. La distinción entre los móviles de la acción del personaje y cómo esa acción es juzgada por los observadores constituye, por parte de Helena, una exhibición de su poder femenino y, por parte de Menelao, la enunciación del peligro contenido en ese poder femenino.

De la contraposición de los discursos de Helena y Menelao nos queda la imagen de un modelo de matrimonio feliz, presentado en el momento de asentamiento de su felicidad familiar y de su patrimonio a través de la concreción de las bodas.⁵⁸ No obstante, el retrato de Helena que perdura en la tradición corresponde a la última formulación y consiste en una apelación al poder femenino. La correlación de Helena con la galería de tipos femeninos que *Odisea* ofrece aparece muy explícita en el caso de Circe y las sirenas.

La visión de lo femenino aportada por la focalización del personaje femenino insiste en la “victimización”. Helena es víctima de los troyanos, víctima de un cautiverio que no ha deseado, víctima del obrar de Afrodita. No obstante, bajo esta misma apelación de error involuntario están las acciones en las que se cierne su poder. Helena es la única que sabe de la incursión de Odiseo en Troya, la única que imita “voces”.

La focalización femenina presenta el conflicto de evidenciar un riesgo incluso cuando la mujer adopta el papel tradicionalmente establecido, aparentemente seguro. Una prueba de ello la constituyen los sucesivos modelos de οἶκος propuestos por el poema que confrontan a Agamenón y Clitemnestra, luego a Menelao y Helena, con la concordancia u ὁμοφροσύνη demostradas por Penélope y Odiseo. Sin embargo, la sanción normativa procede de una estrategia discursiva exhibida por Menelao, Helena ha hablado κατὰ μοῖραν (4.266); pero es el discurso masculino el que realiza la evaluación y la interpretación “definitiva” y socialmente permanente del juicio sobre el actuar de Helena.

El mundo femenino ambiguo, el discurso femenino ambiguo, la duplicidad exhibida por la contraposición de los discursos de esta escena muestran una reflexión sobre la tarea poética. El referente que Menelao y Helena utilizan es el mismo; el resultado discursivo totalmente diferente. ¿Es factible agotar la significación de estos discursos en una simple “ambigüedad” del personaje femenino o bien las implicancias de la focalización insisten en un sentido determinado de interpretación? ¿Debemos considerar correcto o verdadero el

⁵⁸ Cfr. Austin (1987), p. 169 y ss.

discurso de Menelao y falso el discurso de Helena?⁵⁹ La respuesta a los interrogantes planteados puede esbozarse desde distintos puntos de análisis. En relación con las posibilidades de la trama narrativa y la construcción de un final, las variables establecidas de narrativa mítico-trágica y narrativa de *märchen*⁶⁰ conducen a la conclusión evidente de que la ruptura del rol tradicional de la mujer como garante del οἶκος abre una perspectiva mítico-trágica (piénsese en el mito de Agamenón-Clitemnestra). Helena con su historia particular, la mujer que abandonó el οἶκος y regresó a él, abastece el curso de una salida de los roles tradicionales que puede resultar trágica y, al mismo tiempo, una posibilidad de retorno que implica un final feliz. Este desenlace para la mujer que fue causa de la guerra de Troya encuentra un marco adecuado a la perspectiva de *märchen* en la atmósfera oriental de su presencia balsámica y vinculada a la anulación del dolor con una sustancia analgésica.

En realidad, el discurso de Helena, que recoge un episodio biográfico, y el contradiscurso de Menelao, que recoge otro episodio biográfico, muestran la problemática de la ficción del discurso poético y dejan en claro que, al respecto, el sentido resulta indeterminado.⁶¹ En todo caso la presencia de Helena y Menelao - tanto como el mito de Agamenón y Clitemnestra- proporcionan un horizonte de comprensión y de composición de la historia de Penélope y Odiseo contrapuesta a estos ejemplos.

La aceptación de una "duplicidad" en Helena adviene predeterminada por la complejidad mítica de su nacimiento, por su parentesco con Clitemnestra y Penélope, por la presión de modalidades de narración que se yuxtaponen y no resuelven de modo definitivo la trama.

La parcialidad y limitación impuestas por la focalización en un personaje y exacerbadas a partir del asentamiento de la focalización masculina en la tradición literaria posterior no clausuran una interpretación. El discurso femenino de Helena, producido como una confrontación con los μῦθοι masculinos, ofrece una doble finalidad y una interpretación múltiple. En esta indeterminación propia de los

⁵⁹ Cfr. Olson, "The Stories of Helen and Menelaus (*Odyssey*, 4.240-89) and the return of Odysseus" (en *AJPh*, 110, pp. 387-394).

⁶⁰ Cfr. Peradotto (1990), cap. 2 y 3 .

⁶¹ Cfr. Katz (1991), p. 160.

significados abiertos por *Odisea*, la figura de Helena emerge como una incógnita respecto de la conducta humana, del juego de relaciones masculino-femenino y como paradigma de los opuestos no resueltos y coexistentes en la condición humana y cifrados en el verso:

Ζεὺς ἀγαθὸν τε κακὸν τε δίδοι (4.237)

1.4. Discurso profético.

Ciertamente *Odisea* compone su trama a partir de un diseño múltiple de direcciones narrativas probables. Esta modalidad narrativa elaborada a partir de los discursos corre el riesgo de producir una suerte de caos narrativo si, al mismo tiempo, el narrador en su discurso no incluyera advertencias específicas acerca de la dirección narrativa de mayor probabilidad y, en definitiva, la dirección narrativa conveniente. En el ámbito épico en que nos hallamos, el medio de que dispone el narrador para indicar con certidumbre la dirección narrativa conveniente es el discurso profético.

La elección del discurso profético para lograr una restricción de las probabilidades de finalización de la narrativa contiene la ventaja considerable de expresar una limitación que puede abastecer distintas interpretaciones, por lo cual restringe, pero no oprime la lectura de la trama.

A modo de muestra selectiva nos referiremos al discurso profético de Haliterses (2.161-176) que efectúa dentro del ámbito de Telemaquia un juego de prolepsis y analepsis sumamente atractivo.

Enmarcado por el discurso del narrador (2.146-156) ocupado por el augurio derivado del vuelo de dos águilas que miran mortalmente a los pretendientes, el narrador confirma la dirección narrativa. La ubicación del augurio apenas iniciada la acción del poema confirma que la teleología narrativa impone una selección del fin del relato antes de su desarrollo. El auditorio de la épica habituado a conocer el desenlace mítico de los sucesos, tanto como el espectador

de tragedia, centraba su interés en ciertas modalidades de presentación del relato o de la tragedia. La expresión ἄ περ τελεέσθαι ἔμμελλον (2.156) describe la situación del relato cuyo desenlace aparece anunciado, repetido y asegurado a partir del discurso del narrador, de la atribución de signos exteriores y del discurso profético de los personajes.

El discurso profético de Haliterses elige el amplio destinatario integrado por la asamblea de Itacenses para restringir su intención, exclusivamente, a los pretendientes. Esta restricción involucra en la profecía solamente a los pretendientes; por esta razón, aunque la profecía implica un desenlace esperado para Ítaca, el augurio se designa como μέγα πῆμα, puesto que esta es la forma en que afectará a los pretendientes. Básicamente la profecía de Haliterses se compone de dos áreas.

Un área dedicada a la predicción actual (2.161-169) cuyo mensaje insiste en al cercanía de Odiseo y en la metáfora vital de Odiseo haciendo crecer, como una planta, la muerte para los pretendientes. La metáfora encerrada en φυτεύει (2.165)⁶² expresa claramente el lento proceso de regreso de Odiseo y constituye el mensaje proléptico de la profecía que, curiosamente, no obedece en este caso al patrón de enunciación de una serie de condiciones o eventualidades como hallamos en la profecía de Tiresias en 11.100-125.⁶³

La segunda área (2.170-176) consiste en una reflexión acerca de la capacidad adivinatoria y la experiencia de Haliterses en la que se incorpora como prueba una analepsis de otro discurso profético pronunciado veinte años atrás, aún no cumplido y que se utiliza como confirmación del nuevo augurio. Esta segunda área ubica los acontecimientos desde la partida hacia Troya y su información se reduce a cuatro aspectos: 1- Odiseo experimentaría males, 2- perdería a sus compañeros, 3- regresaría irreconocible y 4- el regreso se produciría en el vigésimo año. Estos cuatro aspectos utilizan de un modo peculiar los tiempos verbales. El

⁶² Cfr. el artículo de Liddell & Scott (1983⁹), p. 1965, sobre esta palabra.

⁶³ La profecía de Tiresias se expande en una serie de construcciones hipotéticas que se bifurcan, el cumplimiento de una condición genera a su vez otras dos posibilidades. Este tipo de profecía que Peradotto (1990), p. 68-72, ha llamado profecía en “grado cero” pone de manifiesto un recurso poético para dar potencialidad a la trama narrativa y constituye un medio para desenlazar la trama resolviendo la tensión entre la narrativa mítico-trágica y la narrativa de desenlace feliz propia del *märchen*. La profecía de Haliterses no coincide con la de Tiresias en su diseño porque su funcionalidad reside en el doble juego de instalar una prolepsis resumiendo una analepsis.

argumento de Haliterses en favor de la verosimilitud y probabilidad de su profecía es un argumento de tipo técnico: οὐ γὰρ ἀπείρητος μαντεύομαι, ἀλλ' ἐὺ εἰδώς (2.170), luego el infinitivo de aoristo pasivo τελευτεθῆναι en 2.171 presenta los cuatro aspectos como rotundamente cumplidos. De esos cuatro aspectos los lectores-oyentes del poema sabemos que se han cumplido las dos primeras instancias y que las dos últimas instancias, es decir “resultar desconocido” y regresar, constituyen un “programa narrativo”. El efecto contrastante con el cierre del discurso resulta verdaderamente pasmoso.

El cierre del discurso se construye a expensas de la frase sentenciosa τὰ δὲ δὴ νῦν πάντα τελεῖται (2.176) reiterada a intervalos de la trama que define absolutamente la dirección narrativa. El valor aspectual infectivo del verbo τελεῖται opuesto al valor confectivo del τελευτεθῆναι destaca los sucesos que el personaje considera cumplidos con los sucesos contemplados en su realización procesual.⁶⁴ La profecía de la primer área establece claramente que el final de los pretendientes será trágico y la repetición de la profecía antigua asegura que el vigésimo año es el equivalente del νῦν. Las secuencias contenidas en la profecía concuerdan con las secuencias enunciadas en el proemio y las completa con la prospección contenida en el regreso efectivo a casa.

La utilización de la profecía como prolepsis se comprende claramente. Su funcionamiento analéptico, el remontarse a una profecía que cuenta con veinte años de antigüedad, establece la comprensión de la temporalidad en el poema. La gravitación de los años en la situación existencial de Telémaco y la ubicación del ἀμόθεν del proemio, específicamente en el momento en que está a punto de cumplirse la profecía, probablemente se desvíe el desenlace.

⁶⁴ Haft sostiene en “Prophecy and Recollection in the Assemblies of *Iliad* 2 and *Odyssey* 2” (en *Arethusa* 25, 1992, pp. 223-240) que la recolección de la profecía en la frase τὰ δὲ δὴ νῦν πάντα τελεῖται (2.176) coincide en muchas profecías homéricas. La semejanza entre la profecía de Calcas recolectada por Odiseo en *Iliada* II.295-296 y la que resume Haliterses en *Odisea* 2.176, obedece, según Haft a una “imitación”. Ya hemos señalado que el diseño de ambos cantos, el canto II de *Iliada* y el de *Odisea* nos presentan a Odiseo en una forma coherente y, probablemente, a causa de un diseño preexistente dentro de una misma tradición. De todos modos, la sentencia τὰ δὲ δὴ νῦν πάντα τελεῖται (2.176) efectúa un resumen y una aseveración, por lo tanto, indica una confirmación de la dirección narrativa. Cfr. Zecchin de Fasano (1997), pp. 233-238

La mejor síntesis del funcionamiento del personaje de Haliterse y su discurso profético se halla, indudablemente, en la expresión del narrador ὁ γὰρ οἶος ὄρα πρόσσω καὶ ὀπίσσω (24.452) en la instancia de disuadir a los familiares de los pretendientes de continuar con la venganza. Como clausura de un tipo de discurso y como solución propuesta al final del poema, el discurso profético confirma la dirección narrativa moralizante diseñada en el proemio con el término ἀτασθαλίησι (24.458) y afirma, además, que el discurso profético resulta un sucedáneo de la decisión del narrador respecto de la dirección narrativa.

1.5. Discursos de Telémaco: selección.

La intervención discursiva de Telémaco dentro de los cuatro primeros cantos constituye la base para la comprensión de los mismos como una unidad bajo su esfera de acción. Es cierto que la figura de Telémaco es la más activa y la que merece mayor interés del narrador en estos cantos, aunque también podemos afirmar que sus acciones y sus discursos se enhebran perfectamente con el accionar de Odiseo. No es éste el sitio para discutir la existencia de un poema independiente sobre Telémaco y, en todo caso, preferimos expresar nuestra posición respecto de los cuatro cantos iniciales de *Odisea* y su funcionamiento en la trama, a los que consideramos parte integrante y esencial del poema. Es evidente que Telémaco resulta un componente necesario para la dirección narrativa elegida, en el sentido de colaborar con el regreso paterno. Su propio viaje acentúa el valor del νόστος y anticipa un diseño compositivo de salvación del riesgo. Por otra parte, los discursos de Telémaco exponen las características del personaje con la modalidad típica de los poemas homéricos. Su lenguaje y estructura muestran la reiteraciones propias de la construcción del discurso homérico. Nos concentraremos en tres intervenciones de Telémaco que pertenecen a momentos esenciales de su desarrollo y su acción, los discursos de los cantos 2.40-79, 3.75-101 y 4.316-331.

Cada discurso nos muestra una esfera de acción diferente para el personaje, que se mide por los auditorios a los que destina su discurso, más amplio en el caso

del primer discurso que involucra como destinatario a los Itacenses; más restringido en el segundo y tercero que van dirigidos a un interlocutor unipersonal. De tal manera que con estos tres discursos asistimos a una presentación del personaje en relación con su comunidad y en relación intercomunitaria, como hijo de un héroe frente a otros héroes.

El discurso del canto 2.40-79 responde a la norma de discurso proferido en asamblea. La ritualización inicial del discurso pronunciado con un cetro en la mano constituye la primera manifestación pública de Telémaco que se ensaya como orador ante un auditorio plural. La cuestión esencial por la que se convoca la asamblea reviste el carácter de un reclamo de derecho privado. Sin embargo, la conducta y discurso de Telémaco inducen a transformar la situación privada en situación de dominio público y de responsabilidad pública. Por esta razón, el discurso de Telémaco no sólo constituye una toma de responsabilidad del personaje en maduración. Su actuación en asamblea conduce a plantear uno de los problemas más difíciles de *Odisea* que consiste en responder a ciertos interrogantes básicos. Entre esos interrogantes está la razón por la que los pretendientes se hallan en casa de Odiseo y la vinculación entre la situación de la casa y los Itacenses.⁶⁵

El discurso de Telémaco en 2.40-79 comprende, en términos privados, la desaparición del padre, es decir una tragedia propia de la casa, mientras la circunstancia actual calificada como un mal $\pi\omicron\lambda\delta\ \mu\epsilon\iota\zeta\omicron\nu$ (2.48) se convierte en una situación de complicidad de los Itacenses.

Como discurso en asamblea, el discurso de Telémaco nos sorprende ya que en vez de proponerse una captación de la audiencia, encara como paradesinatarios a los Itacenses y los acusa de no intervenir en la cuestión de su casa. El cierre del discurso abunda en imperativos que modalizan el tono de exhortación y el aspecto

⁶⁵ Los discursos de Telémaco ofrecen el proceso de conquista de espacios cada vez más amplios en estricta vinculación con su maduración. Evidentemente, los discursos de este personaje revelan que es esencial al héroe el ejercicio de su dominio discursivo en un espacio social. De tal manera, Odiseo y Telémaco adquieren una identificación en la búsqueda incesante de movimiento y dominio en distintas zonas de la casa y de la sociedad. Este aspecto ha sido notado por Lateiner (1995), p. 130, aunque es uno de los pocos aspectos que reciben una valoración positiva en la reseña al libro de Lateiner realizada por Lidov (*Avaiable [Online]* [2 March 1996] pp. 1-6), para quien el libro constituye una demostración de la interpretación de *Odisea* "... by reading the poem as an epic about characters seeking a social place". p. 6.

emotivo del discurso: *νεμεσσήθητε* (2.64); *αἰδέσθητε* (2.64), *ὑποδείσατε* (2.66). Esta acusación de Telémaco expresa por sí misma la problemática de la interpretación de *Odisea*.

En una lectura de los discursos como fuerzas contrapuestas, el discurso de Telémaco presenta la opción y situación de una minoría, prácticamente solo Telémaco lucha por sostener su οἶκος. La gestualidad que acompaña al discurso, sostener el cetro y arrojarlo, no sólo comprende el signo exterior visible a todos de poseer el poder por la palabra, sino también revela la situación emotiva. La evaluación del discurso por parte del auditorio se expresa en los calificativos que Antínoo expone cuando llama a Telémaco, *ὑπαγορή* (2.85).

El discurso de Telémaco en 3.79-101 corresponde a la norma de discurso *catalógico* o de enumeración de finalidades, aunque se resuelve en discurso de un suplicante. Telémaco reitera ante Néstor que su propósito debe comprenderse como un propósito privado y tal aseveración resulta rigurosamente válida para el caso, aunque el personaje defendió la exposición pública de su conflicto con el mismo enunciado. Si comprendemos esta reiteración como parte de la estética de repeticiones y yuxtaposiciones generadoras de significados, se deriva naturalmente que los discursos dirigidos por Telémaco a Néstor y a Menelao cumplen la misma función. La reiteración fidedigna de ciertos versos en ambos discursos acentúa este valor (3.93-101=4.322-331).

El discurso de Telémaco en 3.79-101 ordena sus áreas compositivas en torno a su norma catalógica y en torno a su modalidad de súplica. La doble hipótesis planteada por Telémaco sobre el destino de Odiseo constituye una visión prospectiva; la atribución de su desaparición a una entidad marina como Anfitrite marca la intuición del personaje, en cuanto a la detención del νόστος como responsabilidad de una divinidad marina.

El discurso de Telémaco en 4.316-331 dirigido a Menelao presenta una innovación formal en los primeros versos y una repetición idéntica en los últimos. Aunque Telémaco no tiene necesidad de variar su discurso pensando en los resultados obtenidos ante Néstor, el discurso repite y añade. Los conceptos añadidos constituyen una evaluación de la conducta de los pretendientes con el término ὕβριν (4.321). En la reiteración, los conceptos incorporados son

elementos interpretativos básicos. Desde el concepto de ὄβρις se señala una dirección narrativa correlativa de la introducida por el proemio: por voluntad propia o involuntariamente, los pretendientes actúan de un modo condenable.

Los tres discursos de Telémaco nos presentan al personaje en ocasión de demostrar su conducta pública y sus condiciones de liderazgo, su conocimiento de las normas de hospitalidad y su enfrentamiento con otras comunidades.



Los discursos de Telemaquia ofrecen una funcionalidad muy rica como apertura de *Odisea*. La tipología de discursos analizados revela un amplio espectro de reflexión acerca del material a narrar y acerca del discurso adecuado al relato.

Por una parte se nos ofrece una contemplación de los límites de la narración y de la génesis épica en el discurso poético del proemio. La ubicación del poeta dentro de la tradición épica impulsa la expansión de su temática y establece su restricción. El análisis del discurso poético expone los mecanismos de la creación y la aceptación de la norma literaria presupuesta para esa creación. La comunicación entre poeta y Musa genera un circuito dialógico que, curiosamente, constituye la base del discurso narrativo en la épica homérica.

El análisis del discurso poético en la práctica aédica proporciona una arista humana en la observación de la problemática de la composición de un canto épico. Dentro de esta composición, la organización de los discursos *nósticos* es la más relevante para la composición general de *Odisea*. Los discursos proféticos y biográficos desarrollan la doble alternativa del narrar: esencial condición de pasado temporal y esencial prospección hacia un desenlace. La oscilación entre biografía, autobiografía y profecía, entendidas en su vertiente de desenlace futuro de una vida y como relato de la propia vida, expresan que el discurso homérico se sustenta en la dialógica presentación de esas alternativas. Los discursos de Telémaco insertan los tipos previos de discursos en el universo épico heroico a través del desempeño oral del personaje en instancias en que la comunicación correcta y el cumplimiento del circuito entre quien habla y los receptores o destinatarios implica un riesgo de la vida. Los discursos de Telémaco contribuyen a la comprensión de la estética

épica como una estética de la reiteración y a la instalación de lo dialógico como una manifestación del “agonismo” heroico, en sus dos aspectos, su esencial competitividad y su requerimiento de cooperación.

DISCURSOS DE ODISEO

La “epifanía”¹ discursiva de Odiseo se produce en el canto 5, tras una extensa preparación, en que el personaje ha sido presentado en distintos tipos de discursos y evaluado desde las diversas focalizaciones que estos discursos implican. La descripción y definición del ἦθος de Odiseo aparece en la focalización de los dioses, en la focalización del narrador y en los distintos discursos de Telémaco y Penélope, en que el recuerdo habilita la presentación del personaje.

Abordar los discursos de Odiseo como personaje exige una decisión respecto de la consideración del discurso, ya sea como generador de una caracterización del personaje, ya sea como parte de la voz del narrador que los asume y subsume. Cada una de estas posiciones en cuanto a la valoración del discurso implica, además, una decisión en cuanto a la oralidad/escritura de los poemas homéricos y en cuanto al lenguaje formular. Existe la tendencia a sostener que el discurso formulario no puede generar una caracterización particular del personaje, ya que la fórmula, de acuerdo con esta concepción, rige la construcción del personaje sin posibilidad de seleccionar ni de presentar su carácter. Creemos, por el contrario, que el hecho de que la métrica particular del hexámetro ofrezca un mecanismo de composición “regular”, no impide que el discurso tenga la capacidad de generar un carácter. Las condiciones de “performance” insisten en esa virtualidad expresiva que permite a un recitador componer al personaje hablante en medio de una norma literaria diferente de la nuestra. Desde la presentación enigmática de Odiseo en el proemio, con su insistencia en acciones puntuales para

¹ Utilizamos el término epifanía en el sentido de “aparición” instantánea del personaje en escena. El término ya ha sido propuesto por Bakker (1997), pp. 162-163, aunque con un sentido ritual restringido que compartimos parcialmente. Bakker afirma que la aparición del personaje épico es efectuada por la “performance” y que este marco se aproxima al ritualismo y al culto.

ocultar su denominación, resulta interesante observar la verbalización en discurso de todos estos referentes de acción y la construcción de una interpretación del poema por este medio. El proemio, enfocado desde esta perspectiva, se convierte en una descripción del proceso creativo por el cual la figura del personaje crece desde la indefinida atribución de acciones hasta el perfil nítido de sujeto, con nombre propio y discurso personalizado, aún a pesar de la convención rigurosa y “regular” de la composición oral.

La participación de Odiseo aporta diversos tipos de discursos que podemos ordenar, primariamente, teniendo en cuenta su valor monológico o dialógico. En momentos decisivos de la trama, el personaje se dirige a su θυμός y estos monólogos nos brindan un acceso a la conciencia del personaje y limitan su “teatralidad” al nivel del interlocutor elegido -el θυμός- convertido en un destinatario íntimo y propio. Consideraremos como monólogos representativos los de los cantos 5.356-364, 5.465-473, 6.119-126 y 20.18-21.

A modo de contrapartida se ofrecen discursos del personaje en soledad que están concebidos como plegarias dirigidas a los dioses, especialmente a Zeus y Atenea o a algunos seres humanos de función auxiliadora. La soledad de estos discursos se diluye en la dirección a un destinatario ajeno y exterior al sujeto. Entre estos discursos estudiaremos la plegaria al río en 5.445-450; las plegarias a Zeus en 12.371-373 y en 20.98-101; las plegarias a Atenea en 6.324-327 y en 6.239-245 y, por último, como modelo de súplica a los humanos, la súplica a Nausícaa en 6.149-185.

En otras ocasiones, la participación del personaje alcanza el nivel de voz narrativa y su resultado es la composición de los apólogos como el relato básico de su vida. Desde esta posición de voz narrante, Odiseo se desplaza al papel del sujeto de un discurso marginal que pugna por ser admitido dentro de una comunidad, especialmente en el carácter de ξένοσ dentro Esqueria y dentro de Ítaca. Finalmente, el discurso de Odiseo deviene discurso humano por excelencia frente al discurso divino.

La síntesis tipológica que podemos efectuar según lo afirmado se reduce a cuatro modalidades básicas: 1- discursos monológicos; 2- discursos de súplica (ritual y formal); 3- discursos de Odiseo-narrador y 4- discursos de Odiseo como

ξένοϛ-mendigo, autor de sus falsas biografías. Cada tipo de discurso presenta esquemas compositivos particulares aunque todas las modalidades coinciden en exhibir los discursos de Odiseo como discurso humano por excelencia, particularmente, cuando se contrapone a los discursos de dioses en diálogo. Independientemente de su tipo, los discursos de Odiseo pueden ser referidos o directos, absorbidos por su propia voz narrante o condensados en la voz del narrador homérico.² En todos los casos, la situación monológica o dialógica conduce a una polifonía discursiva producida por la confrontación de ideas entre el discurso individual del personaje frente a otros discursos de personajes o bien frente al propio discurso del narrador.

2.1. Discursos monológicos.

La incidencia de la presentación del personaje en el proemio a través de la palabra ἄνδρα coloca toda su verbalización en el campo del discurso rigurosamente humano, diverso del campo de la clasificación estrictamente heroica.³ El discurso de cualquier personaje constituye un camino de acceso, por la vía de la verbalización, a la conciencia del personaje y, por lo tanto, a sus focos de interés, que aparecerán ordenados en el discurso, o bien indicados por reiteración. La posibilidad de aproximación a la intimidad del personaje es mayor en los monólogos, discursos en que el fluir de las ideas no experimenta interrupciones voluntarias debidas a la selección de un interlocutor sobre el cual el discurso deba ejercer su poder de modificación.

La abundancia de discursos monológicos en el canto 5 reproduce la situación vital del personaje, que está introducido en este canto en la forma de actor con denominación específica, ya que en el transcurso de los cuatro primeros

² Siguiendo a Richardson (1990), utilizamos la expresión “narrador homérico” para referirnos a la narración en tercera persona, que no corresponde a un discurso de personaje. Cfr. pp. 1-8.

³ Sobre el concepto de lo humano y su vital importancia en *Odisea* remitimos a Kullmann (1992), pp. 272-290.

cantos pasamos de la simple condición humana señalada por ἄνδρα al nombre propio de Odiseo.⁴

Los monólogos de Odiseo se convierten en momentos de contemplación de la propia existencia y son producidos ante una circunstancia decisiva. El primer monólogo de Odiseo en 5.299-312, rodeado por el marco de la tormenta desatada por Poseidón, se halla enmarcado por una frase formularia reiterada como marco introductorio de otros monólogos, en la que se hace hincapié en la debilidad del personaje, una debilidad que presenta signos corporales (la debilidad de las rodillas y el ἦτορ) y la expresión de angustia ὀχθήσας. La situación emotiva en que los monólogos se producen causa una sobrecarga de expresiones interjectivas, que se reiteran en todos los monólogos del canto 5. El verso de apertura del monólogo ὦ μοι ἐγὼ δειλός en 5.299 manifiesta la autoconmiseración de Odiseo y forma parte de un desarrollo de la existencia del personaje presentado como sujeto de lamentos y como objeto de conmiseración. La utilización del adjetivo δειλός, con la incorporación de la sintaxis de construcción de verbo de temor, expresa adecuadamente la interpretación de la promesa de la diosa Calipso. En la interpretación de Odiseo, llegar a la patria como un fin de los sufrimientos en el mar, se transforma en equivalente del fin denominado “muerte”. La conciencia clarividente se acentúa en la intelección de Odiseo que repite la partícula δὴ en 5.300, para introducir la frase sentenciosa τὰ δὲ δὴ νῦν πάντα τελεῖται.⁵ En el discurso observamos el tránsito de lo objetivo a lo subjetivo con la atribución de la

⁴ Por otra parte, si acordamos con Kahane (1994) en que la métrica tiene alguna relevancia semántica, la fórmula inicial con ἄνδρα adquiere vital importancia, para sostener un proemio alternativo iniciado con la palabra νόστος. De todas maneras, la posición de ἄνδρα en acusativo, fórmula paralela a la posición de μήνιν en el proemio de *Iliada* -y Kahane deduce, por lo tanto, paralela de νόστος-, señala que la unidad métrica entrafía, efectivamente, una unidad de sentido. De tal manera, la deliberada importancia concedida a la palabra ἄνδρα resuelve todo el discurso narrativo de *Odisea*. Cfr. pp. 59-61.

⁵ La frase aparece también en la recolección de la profecía de Haliterses en *Odisea*, 2.161-176 y en el discurso de Odiseo en *Iliada*, II.284-332. En los discursos citados actúa como clausura de una expresión profética. Su funcionalidad es la misma dentro del monólogo de Odiseo, aunque el personaje la interpreta como cumplimiento de la profecía en sentido negativo y diferente del contenido en el augurio de Calipso. Tal como Haft ha comentado en “Prophecy and Recollection in the Assemblies of *Iliad* 2 and *Odyssey* 2” (en *Arethusa* 25, 1992, pp. 223-240), la frase adquiere un valor estrictamente profético en los versos citados (5.300 y ss). En el monólogo de *Odisea*, 5.300 constituye una falla en la percepción de los hechos por parte de Odiseo y juega en contraste con la resolución positiva del τέλος en la trama. La situación emotiva del personaje y la inseguridad proporcionada por el espacio en que se encuentra colaboran con la expectativa negativa.

tormenta a Zeus y la observación del destino de los aqueos como μάκαρες. La existencia ajena sirve de parangón en torno a la situación de muerte. La cuestión de qué clase de muerte es preferible, aborda en el cierre del discurso el tema del κλέος. La mención del contexto heroico de Troya y la salida con Aquiles muerto, parecen preferibles a la muerte misera en el mar, ya que la condición esencial de esta muerte es el anonimato y la falta de difusión. No es una muerte en acción heroica vista y contada por todos, sino una muerte sin testigos visuales y sin futuros testigos auditivos. La composición del discurso se abre con el lamento (ὦ μοι ἐγὼ δειλός) y el temor (δείδω) y se cierra con el deseo irrealizable de volver al pasado troyano. La actualizada lucha con el naufragio no deja κλέος y organiza los temas insistiendo en la posibilidad de la muerte.

La situación discursiva presentada por el monólogo épico brinda un foco de observación sobre el discurso épico en particular, ya que el discurso épico homérico ha sido, fundamentalmente, un discurso acerca de la guerra de Troya. La condición de Odiseo, en un punto existencial en que Troya significa un pasado ya inalcanzable y, por lo tanto, objeto de deseo irrealizable, coloca su discurso monológico como un instante de análisis del discurso épico, que ya no puede volver al tema troyano y se debate en una búsqueda temática y discursiva nueva. Los monólogos de Odiseo ya no muestran al héroe épico en debate acerca de una situación de la batalla. El debate de Odiseo es una muestra de su capacidad de deliberación, en soledad, sin el contexto bélico y, sin embargo, en situación absolutamente agónica. *Odisea* propone un nuevo “agonismo”, ya no centrado en el duelo bélico entre dos héroes que luchan por adquirir la gloria o morir, sino en el “agonismo” del individuo en soledad en debate consigo mismo y en el “agonismo” del héroe contra los depredadores del οἶκος. Los ejes temporales pasado/presente producen la ecuación, insoluble por el momento para el personaje, de cuál de las dos dimensiones debe prevalecer.

El marco del segundo monólogo de Odiseo en 5.354-355 utiliza dos versos formularios: αὐτὰρ ὁ μερμήριξε πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς, / ὀχθήσας δ' ἄρα εἶπε πρὸς ὄν μεγαλήτορα θυμόν. La coincidencia entre unidad métrica y unidad semántica destaca el núcleo del primer verso ocupado con el verbo μερμήριξε, que implica ponderación o deliberación y constituye una óptica del monólogo como

instante de íntima deliberación del personaje.⁶ Cada uno de estos instantes de verbalización acompaña una situación riesgosa, para colocar el foco de atención del narrador en el nuevo objeto: Odiseo. El uso de αὐτάρ y la anticipación deíctica del artículo separado del adjetivo y sustantivo (αὐτάρ ὁ μερμήριξε, 5.354) agregan un ritmo particular a la frase con la incorporación de otra acción al “tópico” Odiseo. La posición final del nombre propio del héroe contribuye a la gravitación de la métrica dentro de la semántica. Esta posición de final del verso define, formulariamente, el protagonismo heroico de Odiseo.⁷ La intromisión del acusativo de dirección πρὸς ὃν μεγαλήτορα θυμόν, en reemplazo del simple acusativo objeto, señala el valor direccional de este objeto que se convierte, de esta manera, en punto de finalización del discurso. Por otra parte, resulta interesante el vuelco del personaje a su θυμός, en tanto toda situación de riesgo promueve dos acciones: la acción de hesitar y la acción de hablar. La expectativa esperada a partir del verbo μερμήριξε se concentra en un proceso de racionalización, no obstante, el verbo mencionado ubica su referencialidad en el nivel afectivo y sentimental. En el discurso completo se visualizan recursos específicos:

ὦ μοι ἐγώ, μή τίς μοι ὑφαίνῃσιν δόλον αὖτε
ἀθανάτων, ὃ τέ με σχεδίδης ἀποβῆναι ἀνώγει.

⁶ Los ejemplos en que el verbo μερμήριξε interviene, analizados por Bakker, muestran una disposición de las palabras periféricas del verso como palabras de gravitación mayor que las de posición nuclear o central. En el verso que nos ocupa, la utilización de αὐτάρ indica un movimiento brusco del foco de atención sobre el personaje. La atribución de la acción de reflexionar junto con el juego del nombre y epíteto πολύτλας δῖος completan la destacada posición de Odiseo que, de esta manera, es colocado en escena nuevamente. Bakker ha señalado dos aspectos diferentes de la semántica periférica del hexámetro, en el artículo Bakker & Fabbriotti “Peripheral and Nuclear Semantics in Homeric Diction: The Case of Dative Expressions for ‘Spear’” (en *Mnemosyne*, Vol. XLIV, Fasc. 1-2, 1991, pp. 63-83) afirma que los elementos periféricos son semánticamente neutros en relación con el contexto, aunque reconoce que la *perifericidad* es un rasgo inherente de la métrica homérica. En Bakker (1997), p. 204, explicita este acercamiento crítico al verso homérico cuando afirma “It is the periphery, not the nucleus, that constitutes the essence of Homeric discourse.” Esta afirmación resulta válida para ciertos casos métricos especiales, por ejemplo, los patrones correspondientes a la colocación del epíteto. En los discursos que analizaremos, se puede observar que, en algunos discursos, los componentes periféricos del verso, además de su relevancia en el ritmo del metro, adquieren relevancia semántica.

⁷ Kahane advierte dos patrones básicos, que él llama patrón de nombre propio vocativo (identificado con la sigla PNV) y patrón de nombre propio nominativo (identificado con la sigla PNN). La presencia o ausencia de estos patrones de denominación resuelve la función heroica o no de un personaje. De tal manera que la ausencia del nombre de Telémaco en posición final en el verso, resulta una muestra contundente de su rol como no-Odiseo. Cfr. Kahane (1994), p. 135.

ἀλλὰ μάλ' οὐ πω πείσομ', ἐπεὶ ἐκάς ὀφθαλμοῖσι
 γαῖαν ἐγὼν ἰδόμην, ὅθι μοι φάτο φύξιμον εἶναι
 ἀλλὰ μάλ' ᾧδ' ἔρξω, δοκέει δέ μοι εἶναι ἄριστον·
 ὄφρ' ἂν μέν κεν δούρατ' ἐν ἀρμονίησιν ἀρήρη,
 τόφρ' αὐτοῦ μενέω καὶ τλήσομαι ἄλγεα πάσχων·
 αὐτὰρ ἐπὴν δῆ μοι σχεδίην διὰ κῦμα τινάξῃ,
 νήξομ', ἐπεὶ οὐ μέν τι πάρα προνοῆσαι ἄμεινον.

(5.356-364)

El discurso reitera la expresión de lamento coherente con la presentación sufriente del personaje en el proemio y en el discurso del narrador. Este esquema de inicio contiene la rigidez de un patrón de construcción y, al mismo tiempo, confronta la naturaleza humana y doliente de Odiseo con la naturaleza divina de quien pueda ser causante del infortunio de Odiseo. Cada monólogo de Odiseo, además de acercarnos a su conciencia, ofrece una posibilidad de desenlace para la trama. La referencia a un diseño de algún inmortal, comprendido como el acto de tejer un engaño, ὑφαίνησιν δόλον (5.356), debe interpretarse dentro de la lectura de la trama que, efectivamente, está diseñada por una diosa. Por otro lado, es evidente el equilibrio rítmico de los dos versos iniciales que equiparan la expresión de lamento con la palabra ἀθανάτων (5.357). El contenido de dolo presupuesto por Odiseo es ingrediente de la trama y será esencial para el desarrollo del tejido de hechos que Odiseo deberá llevar a cabo. El uso del verbo ὑφαίνω que aparece en el discurso de Atenea en 13.384 acompañando a la palabra μῆτιν, genera las dos posibilidades de trama narrativa, definidas como dolo/μῆτις.⁸ Las alternativas narrativas son expresadas como alternativas existenciales para Odiseo. En la composición del discurso los índices de subjetividad se hallan reiterados a través de las formas del pronombre personal que se colocan como sujeto/objeto acusativo/dativo ético. La restricción adversativa de la construcción paralela

⁸ Los pasajes en que aparece la combinación de la metáfora del tejido con δόλος y μῆτις son numerosos. En el canto 9.422-423, Odiseo, riendo por su victoria, combina en una sola posibilidad la trama ...πάντας δὲ δόλους καὶ μῆτιν ὑφαίνων,/ ὥς τε περὶ ψυχῆς. Esta simbiosis está explicada por el término ψυχῆς, es el riesgo de la vida el que ocasiona la fusión. En 4.678 los sujetos de la acción de ὑφαίνω son los pretendientes, pero su tejido no resulta efectivo, ya que la diosa de la μῆτις apoya a Odiseo y a Penélope. La aplicación de la metáfora del tejido a las acciones evasivas de Penélope persigue, indudablemente, además de la equiparación Penélope-Odiseo la explicación metafórica del tipo de diseño que la trama de *Odisea* presenta, que no resulta lineal sino intrincado.

destacada en el texto transcripto (5.358 y 360) y encabezada por ἀλλὰ μάλ', constituye, en ambos casos, una expresión de la adversidad del criterio adoptado por Odiseo. La correlación siguiente ὄφρ'/τόφρα (5.361-362) continúa el sentido de oposición del criterio para colocar el foco final en la expresión encabezada por αὐτὰρ. La repetición del léxico de evaluación ἄριστον y ἄμεινον⁹ ubica la cuestión existencial en la que se halla Odiseo. En este aspecto no podemos obviar el uso de los coordinantes μὲν...δε, ya que la decisión de lo que es ἄριστον va acompañada de la partícula δε, a modo de cierre y, sin embargo, la proposición que termina el discurso acompaña προνοῆσαι ἄμεινον con μὲν, para indicar que la acción de infinitivo representa un punto de partida. El juego de superlativo a comparativo también resulta interesante, con su especial virtualidad semántica, en que el proceso de racionalización indica la medida de pasar de la consideración superlativa a la simple expresión de una comparación entre dos alternativas. El comparativo ἄμεινον, que cierra el discurso como señal de la situación reflexiva de Odiseo, sólo puede expresar la comparación, ya no establecer cuál de dos opciones resulta superior.

El discurso constituye la versión de lo que Odiseo visualiza ἰδόμεν (5.359), en ambos sentidos, intelectual y sensible; por esta razón, como conocimiento evidente, se ubica la frase modalizada por δῆ con la aseveración de que la ola destrozará la balsa (5.363).

Cada monólogo indica una aproximación a la tierra esperada, en el primero solamente se la visualiza lejana; en el siguiente, en 5.408-423, también se cumple con la verbalización monológica que vierte plásticamente la situación íntima del personaje. La utilización de fórmulas de construcción repite la direccionalidad del discurso para revelar su intención y su posición, sobre todo en cuanto a la persuasión que, evidentemente, debe ejercerse en el ámbito íntimo de la sede de la vida afectiva, más que en el ámbito de la vida intelectual. La reiteración de la fórmula "lamentatoria" inicial reviste el valor de caracterización del personaje

⁹ Las observaciones de Yamagata (1994) sobre el léxico evaluativo de la moralidad homérica, específicamente el artículo sobre ἀμείνων y ἀρείων (cfr. pp. 199-202) resultan de una obviedad pasmosa. La discusión que Yamagata realiza de Adkins (1960) no abastece un reemplazo de las ideas de Adkins que, por el momento, seguirán siendo ineludibles en cualquier acercamiento a Homero. Insistimos en esta opinión acerca del trabajo de Yamagata, a pesar de la opinión positiva que ha merecido este libro en la reseña de Powell (*Availble [Online]* [17 February 1995] pp. 1-4).

doliente. El primer sector del discurso (5.408-414), abre el campo visual del personaje que contempla el objeto buscado: la tierra, que se le presenta como algo inalcanzable. En la segunda parte (5.415-423) la acumulación del prohibitivo con la implícita expresión de temor (μή ... βάλῃ 5.415) y la hipótesis eventual (ἤν ... ἐφεύρο, 5.417) ceden paso a una rotunda manifestación de temor (5.419). Las expresiones de temor son descriptivas de la localización del problema de Odiseo. En el monólogo anterior, en 5.356-364, las dificultades son atribuidas, de manera genérica, en el concepto de dolo a los inmortales, con lo cual la percepción intelectual de Odiseo es que los factores climáticos se deben concretamente a una intervención no humana que, por el momento, no puede definir exactamente. En el monólogo de 5.408-423, la percepción se va ciñendo a la responsabilidad de una figura divina, cuya denominación se realiza por eufemismo como μέγα δαίμων (5.421); luego, a través de Anfitrite¹⁰ y, finalmente, con el juego del verbo ὀδῶσται y la utilización del epíteto de Poseidón ἐννοσίγαιος, (5.423).¹¹ La denominación indirecta de Poseidón y su dificultosa identificación se unen a la presencia del epíteto en posición final del verso. La sintaxis de la frase encabezada con οἶδα coloca en el campo del conocimiento, con certidumbre de visión clara, la situación del odio, y la mención de Poseidón por su epíteto distancia la expresión concreta de la responsabilidad del dios. La percepción indica que, en último término, un dios, cuyo poder produce odio y desastres, se esconde en la tormenta, pero el poder del dios es oscuro y no se nombra directamente. Desde el punto de vista de la organización temática del monólogo las áreas son claras: 1- visión del objeto anhelado: la costa (5.408-414); 2- expresiones de temor y situaciones hipotéticas (5.415-422); 3- afirmación de lo que se sabe junto con la posición externa y final del causante (5.423). Esta posición de Poseidón es, además, una

¹⁰ La posición del nombre Anfitrite en nominativo, al final del verso, colisiona con la tesis de Kahane (1994), quien sostiene que esta ubicación señala al personaje protagónico. Kahane lo resuelve afirmando "As Odysseus fear increases, the enemies in his thoughts become more terrible: ... then appears an unspecified divinity in the nominative, followed by Amphitrite, a monster-breeding goddess, and finally the 'famous earth-shaker', ... All are terminal because at that moment they are the central agents of the drama". Cfr. p. 126

¹¹ La presentación de Poseidón está diseñada con mayor frecuencia a partir de sus epítetos como una señal de su presencia sombría. El nombre propio es desplazado por el epíteto, de tal manera que el patrón compositivo del verso presenta la fórmula incompleta, ya que no obedece al esquema nombre propio- vocativo, o nombre propio-nominativo con epíteto. El uso colabora con

posición discursiva, ya que el dios se mueve en el poema como una fuerza discursiva externa, actúa fuera del campo de las asambleas divinas, fuera del espacio de los diálogos en asamblea, fuera del Olimpo. Por otra parte, la decisión de Poseidón de perturbar a Odiseo en su regreso se produce al margen de otras decisiones divinas; por lo tanto la percepción de Odiseo, que ubica en lo marginal y último de su monólogo a Poseidón explica, fehacientemente, la actuación del personaje.¹²

El monólogo de 5.465-473 está presentado con el mismo verso introductorio que los anteriores. La interrogación deliberativa τί πάθω; (5.465), se expande en dos prótasis condicionales que señalan la disyuntiva frente a la cual se halla Odiseo, es decir, escindido entre opciones que generan expresiones de temor, contenidas en proposiciones con δείδω, y establecen un predominio de la precaución y del diseño de hipótesis eventuales.

En los tres monólogos del canto 5 analizados se reitera un patrón de composición que consiste en la apertura interjectiva -que enmarca el discurso como un lamento- y, en cuanto a la sintaxis, se sirve de una lógica férrea expresada en prótasis condicionales presentadas como opciones, entre una posibilidad de destino y su posibilidad contraria. Casi todas estas prótasis dependen de apódosis que complementan verbos de temor.¹³ Dentro del campo de la expresión hexamétrica, el discurso monológico de Odiseo suministra una exposición de su condición: una situación de debate entre el lamento, el temor y las opciones hipotéticas.

Este tipo de sintaxis prevalece en las situaciones de inseguridad, ya que el monólogo es una detención de la acción o una retención de la energía del personaje. La decisión tomada tras la deliberación llega en forma objetiva en el discurso del narrador. La elección de esta alternativa implica algo más que la

la semántica, en el sentido de ausentar la nominación propia para privilegiar un rol marginal de Poseidón, no perceptible con claridad para el ser humano. Cfr. Kahane (1994), p. 129.

¹² Se corrobora, en este caso que la métrica -entendida como una composición con núcleos y periferia- ubica en la periferia la carga semántica mayor, aquí el verbo οἶδα, lo que Odiseo sabe, en un extremo del verso, y el epíteto de Poseidón en el otro extremo: οἶδα γὰρ ὥς μοι ὀδῶδυσται κλυτὸς ἐννοσίγαιος, (5.423). Cfr. Bakker (1997), p. 204. La polarización generada en el verso por el sujeto de οἶδα, Odiseo, y el epíteto de Poseidón, encierra la acción de ὀδῶδυσται, que establece la relación entre ambos seres. El valor "semipasivo" del verbo constituye una definición del carácter de Odiseo -sujeto paciente del odio divino y, al mismo tiempo sujeto agente en la generación de odios. Cfr. Peradotto (1990), pp. 115-116 y 130-134.

¹³ Cfr. *Odisea*, 5.419 y 5.473.

versión autorizada y externa de los hechos, ya que aporta mayor efectividad a la decisión demostrada en la acción.

En una lectura de las voces narrativas, este tipo de composición implica una dialoguización, entre la versión de la debilidad e inseguridad del personaje que monologa y la versión establecida de los hechos, contenida en la voz del narrador; en este caso, la voz con la versión autorizada, que ha visto la acción y la ofrece a la audiencia. El discurso de *Odisea* ofrece una doble perspectiva: por un lado, una aproximación a focos iluminados en los monólogos del personaje y, por el otro, un distanciamiento del foco iluminado en la voz y focalización más lejana del narrador, que recolecta la decisión deliberada en el monólogo o refiere la resolución no expresada.

La sintaxis de los discursos de Odiseo en el canto 5 indica la dificultosa reflexión del personaje, lleno de opciones riesgosas e igualmente infaustas, la misma situación en la que se halla Euríloco frente a los bueyes del sol (12.340-351). La problemática que ofrece la acción humana es esta contingencia de que la acción pueda resultar, aunque meditada, desastrosa para quien la realiza. La abundancia de monólogos de Odiseo en el canto 5 se desprende como resultado natural de la presentación de la conciencia del personaje, la necesidad de definir la situación de Odiseo y la imposición de la trama narrativa de producir la “epifanía” del personaje anunciado en el proemio cumpliendo las características delineadas por los epítetos.

En concordancia con la calificación del personaje con el epíteto *πολύτλας*, los inicios de los monólogos del canto 5 reiteran la expresión de lamento ὦ μοι ἐγὼ o expresiones afines. La posibilidad de considerar esta recurrencia como una utilización formularia acentúa, igualmente, el carácter existencial de Odiseo definido por su gemido y su lamento. Esta óptica de la condición humana, constituida por una reflexión a nivel emotivo, involucra una gran cuota de incertidumbre. La deliberación, que suele acompañar los monólogos, no se halla resuelta obligatoriamente en el ámbito del discurso monológico; generalmente, el discurso del narrador absorbe la decisión. El itinerario trazado implica un movimiento desde la conciencia del personaje a la acción que podemos observar desde fuera de esta conciencia.

Más allá del canto 5, los monólogos de Odiseo son enmarcados por otro tipo de verso formulario. A modo de ejemplo podemos presentar el monólogo que se produce poco después de la llegada de Odiseo al país de los Feacios y antes de ser descubierto. Odiseo escucha los gritos de las muchachas y reflexiona en 6.119-126. Este monólogo está enmarcado por ἐζόμενος δ' ὄρμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν (6.118).¹⁴ La doble dirección de su impulso indica un nivel de reflexión diferente. Aunque el discurso reitera la apertura -ya formularia- de la interjección, han desaparecido las expresiones de verbo de temor y se han conservado las opciones disyuntivas marcadas por ἦ en 6.120 y en 6.125. Las preguntas que se hace Odiseo guardan correlación con las aventuras vividas y se restringen a un ámbito muy preciso: la inquietud por la recepción del ajeno y la pertinencia del lenguaje. La referencia a las voces femeninas θῆλυς (6.122) desorienta al personaje que atribuye la vocalización a ninfas. Las expresiones de temor son desplazadas -y reemplazadas- por la interjección exhortativa ἀλλ' ἄγ' (6.126) que deriva en la expresión verbal futura πειρήσομαι (6.126). La interjección y los exhortativos ἄγ' ἴδωμαι (6.126) dan cuenta de una determinación ausente en los monólogos anteriores de Odiseo. La variación de espacio que enmarca los monólogos acompaña la modalización, ya que el espacio marino dinámico e imprevisible puebla los monólogos de las expresiones de temor y contingencia ya comentadas. La sede terrestre estática de este último monólogo se proyecta en la determinación y la meditación de un plan de acción futura. Por otra parte, el ámbito marino, aunque pareciera ser el ámbito natural de Odiseo, resulta ser el sitio en que se halla a merced de Poseidón y, en definitiva, un ámbito de experimentación de su condición humana vulnerable: es un espacio donde debe debatirse con el poder del dios. En tal sentido, la utilización del epíteto de Poseidón ἐννοσίγαιος en 5.423 coincide con la imagen de Odiseo como objeto agitado en el mar, sacudido en su dimensión terrena-humana.

¹⁴ Este tipo de verso con la mención inmediata anterior del nombre del héroe más su epíteto cumple el papel de una adición y forma parte de la gramática propia del hexámetro, en el sentido de que constituye una adición de acciones a un tópico. En este caso, la adición de acciones a Odiseo, que no vuelve a ser nombrado porque se halla presente en el nominativo utilizado en el verso anterior. Sobre esta gramática de adiciones como particular y propia del hexámetro, Cfr. Bakker (1997), pp. 199-201.

Como una de las últimas ocasiones en que tenemos acceso a la conciencia de Odiseo antes de su restauración definitiva en Ítaca encontramos el monólogo de 20.18-21. La fórmula de introducción anuncia un discurso de una modalidad diferente, ya que no va dirigido al θυμός sino a κραδίη.¹⁵ Las diferencias con las intervenciones monológicas anteriores revelan la relevancia de la variación en las fórmulas de apertura. El monólogo del canto 20 desecha la expresión del lamento, un claro indicio de una situación consciente muy distinta del personaje que, ubicado en su propio ámbito, tiene un proyecto concreto de recuperación de su posición:

τέτλαθι δῆ, κραδίη· καὶ κύντερον ἄλλο ποτ' ἔτλης,
 ἦματι τῷ ὅτε μοι μένος ἄσχετος ἦσθη Κύκλων
 ἰφθίμους ἐτάρους· σὺ δ' ἐτόλμας, ὄφρα σε μήτις
 ἐξάγαγ' ἐξ ἄντροιο οἴόμενον θανέεσθαι.

(20.18-21)

El imperativo que abre el apóstrofe, va modificado por la partícula δῆ como marca de evidencia de la actitud conveniente (20.18). El verbo τλάω, en distintos modos, abre y cierra el verso, completando las dos zonas periféricas del hexámetro, para dar paso a la ejemplificación en el pasado de las ventajas de esa conducta. El ejemplo aportado, puntualmente, la victoria sobre el Cíclope y la vinculación de la μήτις con la recusación de la muerte, sintetiza la condición pasada del personaje sufriente tanto como su capacidad de resolución que se afirma

¹⁵ La discusión presentada por Pucci (1987), pp. 157-164 acerca del desplazamiento de θυμός como sede energética del valor bélico y épico, a γαστήρ como manifestación de la naturaleza y la tendencia primitiva impulsora del hombre, nos parece que destituye de modo exagerado la raigambre heroica de Odiseo. Los discursos monológicos de Odiseo muestran que para desprenderse del mundo de las aventuras y regresar, el personaje centra su reflexión en θυμός. Por otra parte, el hambre y las preocupaciones elementales del sobrevivir, aparecen en *Odisea*, fundamentalmente, porque el nuevo límite entre naturaleza y cultura se traza sobre estos aspectos y porque el poema presenta una “polifonía” en cuanto a la índole de los personajes y su focalización, tanto como en cuanto al espectro de intereses humanos. El ser de la naturaleza aparece dominado por estas necesidades inevitables, la norma cultural a la que pertenece le señala hasta dónde puede llegar con su acción. La ferocidad de Odiseo en la corrección de la conducta de los pretendientes obedece a esta reacción natural de defensa de la organización básica del οἶκος. La corrección de las posibles consecuencias de la matanza, corrección en la que interviene Atenea, coloca un límite cultural y “más civilizado” a la acción humana, una reconstrucción del mundo después del desorden. Cfr. Redfield (1978²), Cap. 1.

en la utilización de la palabra *μητις*. El instante, recogido por el narrador, se equipara a cualquier instante decisivo en la vida de Héctor o de Aquiles.¹⁶ El monólogo, sin embargo, supera lo formulario desde la situación de lamento del canto 5 a la tensión previa al combate con los pretendientes. La lección incorporada por Odiseo en el decurso temporal se sirve del léxico de la resistencia y la recolección de la escena en la voz del narrador define la funcionalidad de este último monólogo que resulta la exhortación necesaria para conservar una conducta previa al castigo de los pretendientes. Aunque la presentación de la invocación a *κραδίη* puede leerse a modo de objetivación, de suyo consiste en un atisbo evidente de subjetividad de los procesos mentales.¹⁷

La abundancia de monólogos de Odiseo en el canto 5 se debe a un propósito estético particular que consiste en brindar acceso al personaje a través de la concentración en su intimidad. La construcción del personaje no adquiere en rigor psicología, ya que lo interno de la conciencia se objetiva en un discurso que obtiene un interlocutor a través del apóstrofe a *κραδίη*. La objetivación producida por este intermedio -una suerte de dialoguización- colabora con la claridad lógica y reclama en la línea temporal los ejemplos que ayudan a la visualización.

2.2. Discursos de súplica.

Paralelamente a la presentación del foco en Odiseo, como personaje reflexivo y en soledad, asistimos a la presentación del héroe en la actitud de suplicante. Esta condición como modalizadora del discurso, nos ofrece dos variables: 1- la presentación de súplicas rituales formales, dirigidas a divinidades

¹⁶ El monólogo de Héctor en XXII.99-130, demuestra una primera diferencia notable entre los monólogos de *Iliada* y *Odisea*. La extensión que los monólogos adquieren en *Odisea* no se equipara con la extensión que adquieren en *Iliada*. En XXII.99-130, Héctor se convierte en víctima de sus propias emociones, particularmente, de su vulnerabilidad ante el *αἰδώς*. Odiseo, en cambio se exhorta a sí mismo a resistir la emoción o cualquier impulso a fin de no abortar un plan premeditado. En tal sentido Odiseo carece del error trágico que Redfield (1978²) analiza en la trayectoria de Héctor y de Aquiles. Cfr. pp.157-160. Cfr. González de Tobia, "Un soliloquio escénico significativo. *Iliada*, XXII.99-130", *Praesentia* 2 (en prensa).

¹⁷ Cfr. De Romilly (1984) cuando analiza la expresión "Patience, mon coeur!" como inicio de psicología en la literatura occidental.

reconocidas y 2- la presentación de súplicas dirigidas a seres humanos o a seres no divinos con los que Odiseo se encuentra. La colisión del suplicante con el suplicado, sea divinidad o humano, se inicia en el poema con la invocación a la Musa, una súplica a la diosa inspiradora del canto. Los discursos de súplica impregnan la trama de un alto contenido emotivo, e instalan, internamente, en el texto la emoción provocada por la “performance” del recitado.

2.2.1. Discursos de súplica a los dioses.

La primera plegaria de Odiseo en 5.445-450 debe comprenderse en el contexto espacial del arribo a Esqueria. La súplica dirigida a la corriente de un río no presenta la formalización de enunciar las gracias concedidas por el dios en el pasado para obtener una nueva dádiva, sino que está concebida como una plegaria a un dios no identificable por su nombre y recurre a la imagen habitual de la plástica en el sentido de ubicarse a las rodillas del suplicado. La petición de Odiseo involucra la promoción del suplicado por ἔλεος (ἐλέειρε, 5.450) y la ratificación de su condición discursiva de ἰκέτης. Esta breve plegaria reviste, no obstante, el carácter de súplica ritual, ya que por una parte muestra la plegaria a los elementos de la naturaleza y, por otra parte, como todo ritual indica un proceso de repetición de gestos según una norma establecida. Los gestos subsiguientes -arrojar el velo y besar la tierra productora de cereales- son también gestos rituales, entrañan una repetición y una inserción dentro de una norma comunitaria.¹⁸

Al finalizar el canto 6 ya de camino al palacio de Alcínoo, Odiseo suplica a Atenea en 6.324-327. El brevísimo discurso respeta la normalización ritual en

¹⁸ La referencia a la tierra productora de cereales constituye un aspecto de la humanidad de los Feacios, aún a pesar de sus condiciones particulares y utópicas. La presencia de cereal garantiza para Odiseo una comunidad más cercana a su condición humana. La repetición del gesto de besar la tierra en actitud religiosa involucra una aceptación de su humanidad distante de los riesgos de canibalismo experimentados durante el viaje. Las asociaciones del cereal y el cultivo humano son diferentes en cada núcleo de *Odisea*, pero básicamente existe una apreciación del trabajo como definidor de la condición humana y, como señala Vidal Naquet (1996), pp. 33-54, al parecer, *Odisea* comparte la noción hesiódica que vincula lo vegetal con la cultura y la edad de oro, mientras el canibalismo se asocia a la falta de civilización o a la falta de humanidad. El Cíclope abastece, evidentemente, tal afirmación.

cuanto al escenario o al espacio, la súplica se produce al atardecer en un bosque sagrado de Atenea.

κλῦθί μοι, αἰγιόχοιο Διὸς τέκος, Ἄτρυτώνη·
 νῦν δὴ πέρ μευ ἄκουσον, ἐπεὶ πάρος οὐ ποτ' ἄκουσας
 ῥαιομένου, ὅτε μ' ἔρραιε κλυτὸς ἐννοσίγαιος.
 δός μ' ἐς Φαίηκας φίλον ἐλθεῖν ἢδ' ἔλεεινόν.

(6.324-327)

La brevísimas oración que transcribimos presenta los componentes de reiteración propios de la súplica. Κλῦθί, ἄκουσον, los imperativos con valor de ruego y las dos calidades bajo las que desea ser recibido por los Feacios φίλον y ἐλεεινόν marcan la necesidad de Odiseo de producir una reacción emotiva en los recipiendarios. En tal sentido, la relación entre suplicante y suplicado repite la relación emotiva que se espera entre espectáculo y audiencia.

La construcción del primer verso, estrictamente ritual, recurre a la fórmula con epíteto. La expresión Διὸς τέκος reemplaza al nombre propio y seguida de vocativo ofrece un paralelo con la utilización del epíteto de Poseidón ἐννοσίγαιος. La correlación entre los epítetos de ambos dioses -de Atenea y Poseidón, subrayados en la cita- en la posición final de verso, exhibe la situación de una divinidad suplicada- Atenea- frente a la divinidad replicada -Poseidón. La petición atraviesa los lapsos temporales desde la actualidad νῦν hasta lo pretérito marcado por ὅτε. El esquema compositivo del breve discurso de plegaria presenta un equilibrio ponderado en la utilización de los imperativos de súplica en la apertura y el cierre (κλῦθι, δός) así como en el paralelo creado por la presencia de los epítetos de los dioses contrapuestos y gravitantes sobre el destino de Odiseo. El hecho de que el discurso se clausure con un adjetivo predicativo, apelando a una cualidad de existencia que Odiseo desea alcanzar, y que este adjetivo ἐλεεινόν involucre una reacción emotiva en los Feacios prepara el espectáculo “narrado” de la vida de Odiseo en los cantos subsiguientes y convierte a este discurso particular del personaje en tramo de un itinerario discursivo en que su papel como narrador

crea efectos emotivos en la audiencia interna -en este caso los dioses Atenea y Poseidón- a la que va dirigido el discurso.

La recolección en la voz del narrador utiliza idéntico recurso de abolir la denominación propia y desplazar al nombre por la mención del parentesco de Poseidón con Zeus *πατροκασίγνητον* (6.330).

Inserta en el relato de las aventuras tenemos una oración de Odiseo a Zeus, un discurso absorbido por la voz ajena de Odiseo como narrador que, sin embargo, coincide con el sujeto dicente. Esta plegaria en 12.371-373 absorbida por otro discurso del mismo sujeto dista temporalmente del discurso actual. El hecho afecta la interpretación del episodio en el que se produce. Los compañeros de Odiseo han devorado los bueyes del sol; Odiseo se despierta de un dulce sueño producido mientras intentaba suplicar a los dioses por comida, en medio del bosque. El verso introductorio enmarca el discurso con el tono de lamento *οἰμῶξας* (12.370) y el concepto que define el sueño *νηλέϊ* (12.372) marca el conflicto. La plegaria va dirigida a Zeus y se le atribuye, junto con los demás dioses, un sueño impío que ha impulsado a Odiseo a la *ἄτη*. La atribución de los acontecimientos a la responsabilidad divina no se aplica a la conducta de los compañeros sino, concretamente, a la conducta del héroe. El sueño, como elemento “involuntario”, es percibido por Odiseo como una manifestación de la acción de los dioses, por eso utiliza la palabra *ἄτη*. La responsabilidad escapa a la órbita de su acción humana-heroica.¹⁹

El relato de Odiseo resume un diálogo entre Helios y Zeus (12.374-387) a continuación del discurso de súplica. El discurso de Helios solicita a Zeus el castigo para los compañeros de Odiseo. Se trata de una súplica *inter pares* y como conclusión de la plegaria de Odiseo, refiere un diálogo absorbido por el narrador Odiseo, que lo ha oído de segundo grado a través de Calipso y se remonta a la información de Hermes. La selección del discurso directo absorbido por otro discurso, como medio narrativo, es la opción permanentemente elegida por el relato

¹⁹ La función de los sueños de *Odisea* va variando de acuerdo a las escenas. Como herramienta literaria, los sueños sirven, unas veces, para la intromisión de los dioses en la conciencia de los humanos; otras veces el sueño muestra los momentos de pasaje o brinda ocasión para la comisión de un error de los compañeros de Odiseo. Los sueños de Odiseo destacan los momentos de cambio de espacio, tanto como la necesidad de transitar desde un tipo de experiencia vital a otra.

en *Odisea*. El efecto de esta dialoguización y de la versión directa *ipsissima verba* de los personajes, constituye un criterio de verosimilitud fundado en privilegiar la percepción auditiva.

La plegaria de Odiseo muestra en el canto 12 un marco de cumplimiento del castigo, una visión en doble plano, desde el sector humano, la petición y, en el sector divino, la recepción de otra súplica -la de Helios- muestra el prevaecimiento de la súplica de Helios ante Zeus (12.375-390).

Un mecanismo similar de construcción de la escena encontramos en 20.98-101, en que hallamos una última plegaria de Odiseo a Zeus. La petición de un *τέρας* juega con los espacios que deben ser atravesados por Odiseo; las expresiones antitéticas *ἔνδοθεν/ἔκτοσθεν* (20.101) indican que el presagio debe cumplirse fuera, es decir en la posición en que Odiseo se halla, todavía fuera del dominio del palacio; pero debe ser dicha por alguien del interior de la casa. En este caso el narrador elige un discurso femenino que interpreta el sonido tronante como la indicación de su deseo de moler por última vez el cereal, bajo dominio de los pretendientes (20.112-119). “Adentro” y “afuera” marcan los espacios discursivos en los que se pide la señal y se interpreta, como los espacios discursivos y de dominio, que deben ser adoptados por Odiseo como campo de acción.

2.2.2. Discursos de súplica a otros seres humanos: súplica a Nausícaa.

El primer contacto de Odiseo con comunidades humanas se produce en el canto 6. Toda la acción del canto -y su escena fundamental, el encuentro con Nausícaa- aparece motivada por el plan de Atenea que causa el encuentro. La intervención de la diosa que reemplaza al narrador en su papel de “conducir los personajes a escena” resuelve en teatralidad la trama narrativa.²⁰ La presencia de la

²⁰ La función del narrador parece, según Aristóteles, residir en la acción de *εἰσάγει* (*Poética*, 1460a 5-11), de conducir los personajes a escena como un traspunte. En términos técnicos se trata, prácticamente, de un movimiento *on stage*, de un teatro épico, como lo comprende Lynn-George (1988), p. 51, cuando afirma “... the epic theatre might again be defined as the drama of duration and discontinuity, less a drama which presses towards resolution or revelation than a theatre that takes time to meditate upon the complex of relations that constitute the processes of his plots,...”.

diosa al inicio del canto, con el sueño y la imagen ante Nausícaa y, en el cierre del canto, a través de la súplica de Odiseo, encapsula el episodio del encuentro entre Nausícaa y Odiseo como un núcleo narrativo de concreta intervención divina en la vida humana. El desarrollo discursivo no es inspiración concreta de la diosa y la oposición de discursos humanos es una creación de cada personaje, Odiseo y Nausícaa. Dentro de la norma constructiva del relato, la prevalencia del uso de paralelismo confronta el encuentro Odiseo-Nausícaa (6.127-197) con el encuentro Odiseo-Penélope (23.166-296).²¹ El punto de contacto entre ambos encuentros se funda en razones de lógica narrativa y construcción de la trama, más que en el uso particular de los discursos. En ambos encuentros la posición de las mujeres es más positiva que la de Odiseo. Tanto Penélope como Nausícaa están en la situación de detentar el poder o bien de conceder acceso al poder y, desde el punto de vista de la trama, ambas están en situación de ser asediadas por un pretendiente -una situación virtual entre Odiseo y Nausícaa- o bien en la situación real de estar sufriendo el asedio, en el caso de Penélope. Desde el punto de vista del personaje de Odiseo, en ambos encuentros se halla en estado de indefensión, como náufrago y como mendigo.

En el canto 6 verificamos la realización de un proceso por el cual el personaje de Odiseo transita desde la situación solitaria del monólogo hasta la reflexión marcada con el verbo *μεμήριξεν* (6.141), para abrir paso a la escena de diálogo entre Odiseo y Nausícaa, escena que resulta un pivote en el canto. En lo que resta del canto, Odiseo permanecerá silencioso, salvo por la plegaria dirigida a Atenea en su bosque, ya cerca de la finalización del canto.

²¹ Entre las variadas propuestas estructurales de Tracy (1997), pp. 360-379, para la lectura de *Odisea* se establecen distintas posibilidades de paralelismo. En su primera propuesta (p. 371) en que utiliza como principio estructurante la reiteración de escenas de baño con la vinculación con lazos familiares, el encuentro con Nausícaa se equipara al encuentro con Penélope, desarrollando la posibilidad interpretativa que hemos mencionado. Su segunda propuesta (pp. 372-373), que presta mayor atención a los paralelismos, vincula la escena de Nausícaa en el canto 6, la contienda deportiva entre los Feacios con la disputa por una novia y la contienda del arco para conquistar a Penélope y el enfrentamiento con los pretendientes en el canto 21. Esta segunda opción, más narrativa, presenta la misma tendencia interpretativa que Whitman (1958) utilizó para *Iliada* cuando intentó demostrar la vinculación entre el poema y el arte geométrico. La utilidad de los esquemas es innegable, pero resulta interesante no forzar el texto para incrustarlo dentro de un esquema preconcebido. En cuanto a los paralelismos en la escena que nos ocupa, consideramos válido lo expresado arriba en nuestra propuesta.

Usualmente comentado como discurso retórico de ponderación y persuasión del destinatario, el discurso de Odiseo que suplica a Nausícaa (6.149-185) ofrece un modelo discursivo en el ámbito humano. El marco de modalización y evaluación del discurso por parte del narrador exhibe una consideración estética del mismo, ausente en otros discursos del personaje. La calificación de *μειλίχιον* y *κερδαλέον μῦθον* 6.147 define la intencionalidad del discurso. Los argumentos del personaje apelan a la situación de enfrentamiento masculino/femenino, madurez/juventud. Los argumentos de Odiseo se orientan a la doble calificación presentada en el marco; la dulzura y el provecho que las palabras puedan proporcionarle son sus herramientas persuasivas.²² El discurso se compone sobre la base de la especulación de una identificación entre Nausícaa y una divinidad, pero su esquema de súplica es cerrado y coherente.²³

La fórmula de inicio proporciona la modalización de súplica con el gesto contenido en arrodillarse y apostrofar al destinatario con *ἄνασσα* (6.149). El discurso organiza su primer área sobre la base de la interrogación con los dos términos de opción de identidad *θεός/βροτός*. Esta dicotomía traza las dos hipótesis de ponderación, si se trata de una diosa la equiparación con Artemisa y su estado virginal, si se trata de una mortal la expansión persuasiva del discurso. La segunda hipótesis -que se trate de una mortal- despliega un cúmulo de elementos

²² La confrontación de esta plegaria de Odiseo con la súplica de héroes en *Iliada* demuestra las diferencias entre ambos poemas, no sólo por que la súplica de Odiseo se realiza fuera del marco bélico, sino además porque el discurso de Odiseo no recurre a argumentos de piedad o de la gravedad de los que enuncia Licaón en *Iliada*, XXI.74-96. El discurso tiene su carga de súplica aligerada por hallarse fuera del contexto de batalla, aunque la situación repite para Odiseo un paralelo con lo vivido ante la hija de Antífates en *Odisea*, 10.80-124. La súplica de Príamo a Aquiles en el canto XXIV.486-506 se compone de una apelación a la piedad y del recuerdo paterno. Ambos elementos se conjugan también en la plegaria de Odiseo a Nausícaa. La súplica ejercita la persuasión incorporando al suplicado a un área afectiva compartida. Ya Crotty (1994), p. 23, ha señalado "...the *Odyssey* works out and elaborates the poetics implicit in Priam's invitation to Achilles to 'remember' and 'to feel pity'".

²³ Stanford (1968³), pp. 52-53, sostiene que el discurso dirigido a Nausícaa es una severa prueba del tacto y recursos de Odiseo, un discurso revelador de su condición de héroe "atípico". Por otra parte, la selección de Artemisa como comparación de igualdad -en lugar de Afrodita- implica la selección de determinadas virtudes: lo virginal, por encima de lo voluptuoso de su belleza -como una comparación con Afrodita podía haber sugerido. La referencia a la palmera de Apolo, aporta -según Stanford- un matiz religioso para eludir el posible riesgo involucrado en la aparición de un hombre desnudo en la playa. Aunque nosotros nos distanciamos de Stanford en algún aspecto, es evidente que el crítico comprende el discurso de Odiseo como un discurso de súplica y que la solicitud de vestimenta combina el aspecto suplicante de Odiseo con el aspecto, muy cercano, de mendicante. Dos características esenciales para el desarrollo de la trama.

ornamentales y aumentativos en el discurso, la repetición de τρισμάκαρες (6.154-155) genera una escala de ponderación del ámbito familiar y del futuro esposo. La metáfora de la vida vegetal en que los hijos son retoño de los padres, representada en el texto por θάλος (6.157), acarrea la comparación con la palmera de Apolo y cumple la misma función de “auxesis” de las virtudes de Nausícaa. El desarrollo de la comparación se cierra en 6.169, para retomar el sentido de súplica en dos ocasiones ὡς σέ, γύναι, ἄγαμαί τε τέθηπα τε δεΐδιά τ' αἰνῶς/ γούνων ἄψασθαι, (6.168-169) y en 6.175 ἄνασσ', ἐλέαιρε. Los versos citados resultan relevantes tanto para la consideración de la modalidad de discurso que el personaje realiza, como para la evaluación del discurso de Odiseo como discurso épico. Aunque el adverbio αἰνῶς (6.169) no implica aquí la cuestión genérica del discurso de encomio, la conceptualización de la “circunstancia” que el adverbio efectúa, destaca la ponderación de elementos encomiásticos, en los que observamos las bases del desarrollo del discurso épico. Se trata de un discurso de súplica que utiliza la exaltación del destinatario como una poesía de encomio y este encomio va unido al lamento y a la petición de piedad, como lo demuestra la cita de 6.175²⁴

El cierre del discurso es un área extensa (6.170-185) en que Odiseo establece su situación de naufrago infortunado, la duración de su viaje de veinte días y las peticiones concretas: que se le muestre la ciudad y se lo cubra. La insistencia en la relación masculino-femenina genera un área final (6.180-185) que desarrolla el concepto de ὁμοφροσύνη.²⁵ La noción de concordancia entre suplicante y suplicado difiere del esquema tradicional en que la posición plástica de

²⁴ El discurso que analizamos constituye una excelente muestra de la idea aportada por Nagy (1996b), p. 61 en el sentido de que “...the form and content of a Greek poetic tradition that calls itself *ainos* or praise as represented by the victory odes of Pindar, can be reconstructed as a basis for the development of what we know as epic”. En la n. 151 Nagy se apoya en la afirmación de Martin (1989) “praise and lament are intertwined”. El discurso de Odiseo a Nausícaa constituye un lamento por la propia situación existencial, se enmarca como una alabanza o encomio de la destinataria y expresa una súplica. La proximidad de himno y encomio, establecida por Aristóteles en *Poética* 1448b 27-32-34 puede evidenciarse en la destinataria del discurso que analizamos, ya que Nausícaa es vista como diosa y ponderada como tal. La conjunción de elementos religiosos (la palmera, Delos) junto con la súplica y el juego de un discurso con destinatario humano, alabado como destinatario divino, forman parte de la estrategia de retórica persuasiva de Odiseo.

²⁵ Cfr. Càssola (Ed.) (1994), p. 48, *Himno a Demeter*, vv. 135-138 en que la diosa Deméter, durante la búsqueda de su hija, desea para las hijas de Celeo, esposos προφρόνεος.

abrazar las rodillas indica la sumisión. La relación de poder entre suplicante y suplicado en este caso, en que presumiblemente Odiseo enuncia la intención de abrazar las rodillas, aunque no realiza el gesto -como gesto de seguridad para Nausícaa-, difiere en que el cierre del discurso insiste en una paridad de condiciones y de beneficios causadas por la concordancia masculino-femenina. El discurso de Odiseo, a pesar de la súplica y los temores expresados, se resuelve como un discurso, fundamentalmente, encomiástico (αἰνῶς, 6.168) y se cierra cargado de desiderativos que, completando el encomio del destinatario, buscan obtener la protección.

En la respuesta de Nausícaa hallamos la aceptación de la condición de ἰκέτης y la concesión de las peticiones, de manera que la súplica a Nausícaa se convierte en modelo de súplica efectiva.

En lo que respecta a la carga semántica del discurso no hallamos novedad en relación con los monólogos de Odiseo en los que prevalece la expresión de dolor y de temor. La autopresentación del personaje ante Nausícaa insiste en su condición doliente πένθος ἰκάνει, 6.169 y en la presencia de un δαίμων indefinido, 6.172. La coherencia del discurso presumiblemente dialógico, con los anteriores monológicos en cuanto al ἦθος del personaje, cede el paso a un desarrollo artístico de la palabra (la condición de πολύτροπος en cuanto al uso del lenguaje se revela con claridad en esta instancia)

La correlación del episodio con Nausícaa y el encuentro con la hija del Lestrigón Antífates (10.80-124), que relata Odiseo como parte de sus aventuras y no presenta discurso directo del personaje, ejemplifica la estética peculiar de *Odisea*, ya que los distintos episodios parecen geminarse en modalidad dialógica y en discurso narrativo.²⁶ Por otra parte, la construcción de la trama que presenta al oyente-lector, en primera instancia el encuentro con Nausícaa y luego el hecho -previo en el desarrollo temporal- del riesgo corrido ante la princesa de los Lestrigones (que también conduce a Odiseo al palacio paterno y ante su madre) multiplica el efecto emotivo de las distintas escenas. Evidentemente, volvemos a

²⁶ El mismo *Himno a Deméter*, 145-168 presenta el modelo de entrevista entre una joven virgen y un huésped al que conduce a la casa paterna, para que hable, en primer término, con su madre. La entrevista se cumple, exclusivamente, con Calídice la mejor de las hijas de Celeo, aunque no es su única heredera. La escena parece construida sobre un patrón típico de recepción de huésped.

interpretar el discurso dirigido a Nausícaa cuando Odiseo narra su huida de los Lestrigones. La hiperbólica exaltación de Nausícaa, transformada en divinidad por Odiseo, obedece a la captación del destinatario comprensible dentro de la experiencia previa con la hija de los Lestrigones. Las coincidencias entre el contenido del relato efectuado en la tercera persona, dentro del cual se halla el episodio de Nausícaa y el contenido del relato de Odiseo en primera persona informan de una construcción paralela de la trama en cuanto a la selección de los episodios, pero diferente en cuanto a la resolución de los mismos.

Para finalizar el comentario de la súplica de Odiseo a Nausícaa, dos son los aspectos que nos parecen relevantes y que, por otra parte, han sido muy destacados por la crítica. En primer lugar, la cuestión de la espacialidad y su vinculación con la equiparación con Artemisa.²⁷ El encuentro se produce en una zona marginal de Esqueria, en las afueras y en la ribera del río al que recientemente ha suplicado Odiseo. Este espacio marginal es el ámbito natural de Artemisa, por lo cual la mención de la diosa vinculada a la hipotética identidad divina de Nausícaa aparece directamente derivada del ámbito. Por otra parte, Artemisa como diosa de los ritos de pasaje coincide con la situación existencial de Nausícaa que, aparentemente, se halla en momento de transitar en su vida femenina desde el estadio de la infancia al estado de la mujer casada. También para Odiseo, el cumplimiento de pasajes resulta importante. Su tránsito al mundo propio de Ítaca se efectúa a través de la recuperación de su contacto con lo humano en Esqueria.

El segundo aspecto relevante es el fuerte matiz religioso concedido al discurso, por la equiparación de Nausícaa con la palmera de Apolo.²⁸ Las razones cúlticas que puedan subyacer para la utilización de las dos divinidades en un discurso relativamente breve nos son en parte desconocidas, aunque ciertamente tanto Artemisa como Apolo compartieron el templo délico y es probable que la

²⁷ Moulton (1977), pp 120-121, considera que se trata de un ejemplo de "Associative Composition" ya que en la voz del narrador las muchachas acompañadas por Nausícaa son visualizadas como Artemisa y las ninfas. Así también las imagina Odiseo, hasta que ve al grupo.

²⁸ Sobre la equiparación de Nausícaa con una planta sagrada apunta Harder en "Nausikaa und die Palme von Delos" (*Gymnasium* 95, 1988, pp. 305-314), la equivalencia en el mundo hebreo con Tamar. La atmósfera religiosa del discurso está, además, marcada por la forma verbal *σέβας*, de manera que el discurso establece una distancia entre Odiseo y Nausícaa, similar a la existente entre un objeto cúltico venerado y un ser humano. El recurso de la comparación cumple la función de disipar el riesgo de considerar a Odiseo un pretendiente.

utilización conjunta de las referencias a ambas divinidades se fundaran en razones de la práctica religiosa vigente.²⁹

Desde el punto de vista discursivo, la transformación de Nausícaa en un objeto cúllico cumple la doble calificación del discurso como *μειλίχιον* y *κερδαλέον* (6.148), ya que cierra con la referencia a la concordancia masculino-femenina después de haber utilizado divinidades de actuación gemela y después de cumplir con una composición que se manifiesta, de este modo, circular y cerrada.³⁰

2.2.3. Súplica frustrada: súplica al Cíclope 9.259-271.

La oración más ineficaz y más frustrante de Odiseo dentro de los apólogos, es recibida por el Cíclope. En el contexto de recepción hospitalaria que la situación narrativa plantea, todo el episodio se construye sobre la ironía de la inutilización de los gestos del huésped. El discurso de Odiseo en 9.259-271 tiene la peculiaridad de establecer una responsabilidad plural para la súplica. Los campos semánticos del discurso desarrollan los siguientes hitos: 1- presentación del sujeto: Aqueos provenientes de Troya (9.259-262), 2- pertenencia a las huestes de Agamenón y apelación a la gloria (9.263-265), 3- establecimiento de la condición de suplicantes (9.265-269) y 4- apelación a Zeus en su doble condición de protector de suplicantes y *ξείνιος* (9.270-271).

La falta de hospitalidad del Cíclope reedita la animadversión de Poseidón. Su parentesco con el dios coloca al personaje monstruoso como una prolongación de su presencia hostil. La afirmación que Odiseo establece, en el sentido de que su nave ha sido arruinada por Poseidón en 9.283, en momentos previos a la llegada a la isla de los Cíclopes, indica que hay una hostilidad de Poseidón previa al

²⁹ Cfr. el artículo sobre Artemisa y Apolo en *The Oxford Classical Dictionary* (1996), pp. 182-184 y pp. 122-123. También en el *Himno a Apolo*, 15-18 Artemisa y Apolo son mencionados juntos e inmediatamente, el poeta se refiere a la *φοῖνιξ* vecina de las corrientes del río. La coincidencia escenográfica es notable.

³⁰ (1987), pp. 144-145, sostiene que las áreas del discurso coinciden con los tres aspectos reflexionados por Odiseo en 6.140-145: 1- no tocar las rodillas de Nausícaa, 2- dirigirse a ella con palabras dulces y 3- solicitar vestimenta y que le muestre la población. El cierre del discurso se muestra como modelo de clausura de *Ringkomposition* y ocupado por un deseo en que reside el aspecto prospectivo del discurso.

enceguecimiento del Cíclope. Una interpretación posible es que el naufragio presenta, simplemente, los resultados del abandono de Atenea.³¹ No obstante, es lícito también interpretar que la afirmación constituye la atribución genérica al dios de los males causados por el mar, sin una estricta perspectiva religiosa, y con la finalidad de promover la compasión del beneficiario.

2.3. Discursos de Odiseo-narrador en el núcleo compositivo

de los cantos 9-12.

Parte de la complejidad narrativa de *Odisea* reside en la organización de las secuencias narrativas, pero parte de esta complejidad reposa, además, en el protagonismo de Odiseo que asume la voz narrativa en diversas circunstancias. La equiparación del personaje con el narrador, implícita en el epíteto *πολύτροπος* que suscita el juego del lenguaje, se expande en la circunstancia en que Odiseo, narrando en los apólogos, es calificado como *ᾠοιδός*.

Podemos deslindar la participación de Odiseo como narrador en dos ámbitos: como narrador de sus aventuras ante los Feacios y como narrador-compositor de ficciones ante el auditorio ubicado en Ítaca.

La diferenciación espacial divide el discurso narrativo de Odiseo entre discurso con presunción de veracidad y discurso recepcionado por el auditorio como verdadero, pero producido en condición de ficcionalidad. Los relatos más sorprendentes de Odiseo -es decir los que están incluidos en los apólogos están, sin embargo, generados bajo la consigna de la veracidad mientras que las biografías apócrifas, compuestas con material narrativo verosímil, son producidas con la complicidad del auditorio externo que conoce su falta de veracidad.³²

El núcleo compositivo formado por los cantos 9 a 12 suele tomarse como la ejemplificación de la adaptación épica y mítica de material genérico del tipo del *folk-tale*. Una consideración de conjunto de los discursos de Odiseo en estos

³¹ Cfr. Strauss Clay (1983), *passim*.

³² Cfr. Richardson "Truth in the Tales of the *Odyssey*", en *Mnemosyne* (1996) Vol. XLIX, fasc. 4, sept. pp. 393-402.

cantos nos conduce inexorablemente a la problemática de la “voz narrativa”. La incorporación de Odiseo como narrador introduce un nuevo nivel en el relato que trasiega de la objetividad de una “Er-Erzählung” a la subjetividad de una “Ich-Erzählung”.³³ El cambio de primera a tercera persona narrativa implica, además de la adaptación de material no exclusivamente épico, la incorporación de una focalización novedosa. Se trata, fundamentalmente, de un discurso de Odiseo en que el personaje se convierte en “performer” de su propio relato. El análisis del discurso de Odiseo comprendido como el núcleo compositivo de sus aventuras (9-12), presenta la conjunción de tres normas discursivas de composición que lo producen bajo la forma de discurso *catalogico*, discurso *nóstico* y discurso *apologético*. Los tres aspectos del discurso se vinculan con las condiciones de producción y con las condiciones de recepción del mismo.

La referencia al “catálogo” como esquema compositivo resulta un desprendimiento espontáneo de la narrativa. La composición de un relato *nóstico* se inserta en una tradición literaria centrada en el tema del regreso, de la cual *Odisea* parece suministrar el paradigma de excelencia entre los relatos del mundo antiguo. La calificación de estos discursos como *apologéticos* deriva de la recepción en el mundo antiguo y moderno de los relatos de aventuras como ejercicio defensivo ante hipotéticos enemigos. Por otra parte, ya que Odiseo “actúa” su propia existencia en la “performance” de su relato, Odiseo-narrador construye, en segundo grado, al personaje de Odiseo aventurero. También en este sentido el relato se constituye en discurso *apologético*, ya que Odiseo realiza una autodefensa a partir de su autocaracterización.

³³ Para esta opción terminológica cfr. n. 32, p. 59, en Zecchin de Fasano (1991). La consideración de Odiseo como narrador ficticio se duplica en su situación narrativa. Por una parte, Odiseo - como Fénix en *Iliada*, IX.434-605- se convierte en un “Ich erzählender” de una “Ich Erzählung” cuando relata los años de aventuras. Existe un yo-narrante que está enfrentando a los Feacios con su relato y un yo -más joven- actuante en el pasado descripto. La terminología, usual en la crítica germánica, analiza la narración desde el sujeto narrante, y la preferimos, en este caso, ya que nos ocupa la consideración de los discursos del sujeto-Odiseo. La terminología propuesta por Genette (1980), esto es “narrador intradieguético” y “narrador extradieguético” observa el relato desde la posición adoptada en relación con la trama, ya que es en relación con la trama que se verifica un “intra” y un “extra”. Utilizaremos los términos acuñados por Genette para el caso de análisis de la narrativa y su trama. Cfr. Stanzel (1967), Hamburger (1977), Vogt (1984), y Ricoeur (1987).

La posición de Odiseo en relación con la materia a narrar se halla al inicio del núcleo de los apólogos en el discurso de 9.2-36 y ss.³⁴ En el marco de la escena de preguntas rituales de hospitalidad, Odiseo inicia un discurso que dedica los versos 2 a 36 a la organización del material que lo compone. El discurso ordena tres áreas claramente separadas temáticamente. La primer área en 9.2-11 constituye una auto-reflexión de Odiseo sobre la función social del aedo y el espectáculo que ofrece al auditorio. El desarrollo del concepto *τόδε καλόν* (9.3) está acompañado por una opinión personal de Odiseo *ἐγὼ ... φημί* (9.5) acerca del placer proporcionado por el espectáculo y la circunstancia del recitado que describe lo que el mismo Odiseo ha presenciado personalmente, entre los Feacios. El superlativo *κάλλιστον* (9.11) como evaluación de la circunstancia indica el sentido estético a partir del cual Odiseo considera su situación y, en su consideración, importan tanto las condiciones del auditorio receptor como las condiciones del narrador. Es decir que el discurso de Odiseo obedece a una doble perspectiva, factible sólo para el héroe, que consiste en reunir la conciencia de las dificultades del creador-componedor con los efectos reconocidos por el receptor.

La segunda área (9.12-18) en contraste con la situación de alegría y placer, anuncia el contenido temático de la respuesta *ἐμὰ κήδεα* (9.12): él debe contar un relato luctuoso, la expansión de su gesto de llanto como receptor del canto aélico. La pregunta sobre el ordenamiento de su propio relato, (*τί πρῶτον τοι ἔπειτα, τί ὕστατιον καταλέξω*, 9.14) plantea la primera visión crítica de este discurso. La evaluación de la organización de las secuencias narrativas como problema propio del narrador, en este caso Odiseo, se expresa con el verbo *καταλέγω*. La acción de narrar definida mediante el verbo *καταλέγω* expresa la necesidad de “contar” episodios y su campo semántico incluye la idea de “numeración” tanto como la de

³⁴ El discurso de Odiseo constituye una reacción del personaje que sigue inmediatamente a los cantos de Demódoco. El primer canto de Demódoco tiene por tema la querrela entre Aquiles y Odiseo, el segundo canto los amores de Ares y Afrodita y el tercero, cantado a propuesta de Odiseo, canta la construcción del caballo de Troya. Frente a los dos cantos de tema estrictamente épico, el personaje manifiesta su turbación emotiva con un signo exterior: el llanto. La interacción efectuada significa un muestrario de las conductas de aedo y auditorio, así como de los temas, y establece la conexión estricta entre Odiseo y los temas cantados. La ubicación que el personaje de Odiseo adquiere, lo instala ya no como simple huésped, sino inmerso en la tradición épica bélica. La restauración del tema troyano con la caída de la ciudad es el preámbulo vinculante con el proemio (*ἔπερσε*, 1.2).

“enumeración”.³⁵ El orden en que los sucesos son contados, tanto como el número de sucesos. La utilización de καταλέγω con la interrogación deliberativa sobre la selección de un orden es correlativa de la indefinición espacio-temporal de ἀμόθεν y de la iteración marcada con πολλά en el proemio de *Odisea*,³⁶ además de corresponder a las preguntas enunciadas por Alcínoo en relación con el huésped-Odiseo. Sin embargo, la decisión de Odiseo en relación con su “Ich Erzählung” difiere de la decisión del narrador en “Er Erzählung” y las diferencias se relacionan con la configuración del espacio y del tiempo. El punto espacial elegido por el narrador para comenzar la trama es Ogigia, la isla de Calipso; el punto elegido por Odiseo es, en cambio, Ismaro. El resultado de estas decisiones es que la trama se organiza desde Ogigia a Esqueria y desde Esqueria a Ítaca, pero queda encerrado en posición central lo que corresponde al tramo Troya-Ogigia. El relato en “Er Erzählung” no corresponde entonces a la norma catalógica y la perspectiva de Odiseo corresponde a una mirada retrospectiva. Así como la organización espacial de la trama resulta relevante para la comprensión, también la organización temporal sugiere un cúmulo de decisiones poéticas importantes. La extensión temporal de las aventuras encierra diez años de viajes, mientras la narración en tercera persona consume apenas cuarenta días.³⁷

El marco *catalógico* en que el relato de Odiseo debe ser comprendido constituye una resolución de la problemática temporal de *Odisea*. Nos referimos a la necesidad de condensar los veinte años de ausencia de Odiseo y, en particular, a la necesidad de condensar los años desde la finalización de la Guerra de Troya. Desde este punto de vista, los contactos entre la funcionalidad literaria del catálogo de naves en *Iliada* II.494-877, la τειχοσκοπία en *Iliada* III.171-242 y el texto de

³⁵ Cfr. Autenrieth (1991²) que da las acepciones “enumerare” y “narrate to me in detail, in order”, p. 170. Las dos posibilidades semánticas son planteadas por Liddell & Scott (1968⁹), p.897, en el artículo sobre καταλέγω, con la acepción de narrar extensamente y la de contar (numerar).

³⁶ Siguiendo la nomenclatura de Genette (1980), p. 27, la identificación entre narrador intradieguético y extradieguético, deviene nuestro último argumento en la evaluación de la significación espacial de ἀμόθεν.

³⁷ Observa Suerbaum la misma complejidad en el número de cantos dedicados a resumir los cuarenta días -en total veinte cantos- y el número de cantos destinados a resumir diez años de viajes- en total cuatro cantos. Cfr. Suerbaum “Die Ich-Erzählungen des Odysseus: Überlegungen zur epischen Technik der *Odyssee*”, *Poética* 2 (1968), pp. 150-177.

Odisea, 9-12³⁸ son satisfactoriamente evidentes. Se trata de una nueva enunciación o actualización de una disposición de la armada griega que no es conocida por el oyente-lector y que, sin embargo, parece innecesaria para la audiencia interna tras diez años de combates. En el caso de las aventuras de Odiseo, la necesidad del relato está justificada desde el punto de vista de ambas audiencias, interna y externa, aunque, por otra parte, se comprende que el valor *catalogico* de las aventuras radica en constituir un muestrario de aventuras “modelares” o típicas de todo héroe que regresa. Su funcionalidad de actualización del pasado -tanto como el catálogo del canto II en *Iliada* nos lo exponía- reviste un carácter sumario y la estructura en que las aventuras son dispuestas manifiesta su carácter generador de sentido, sea que se haga hincapié en la visita al Hades (11), sea que se haga hincapié en la repetición de un patrón de malos modelos de hospitalidad (Cíclope, Lestrigones, etc.). Identificados con los Feacios -como nos hallamos- al oír por primera vez las aventuras de Odiseo, la distancia entre nosotros y la audiencia histórica del recitado homérico se mide por la cuestión esencial para que se concrete el placer estético provocado por el recitado: la selección de un orden al narrar que resulte creativo y bello.³⁹

Lo *catalogico* del discurso de Odiseo reside incluso en el carácter de desarrollo clasificatorio de los episodios. Su relato está constituido por una lista exhaustiva de aquello con lo que un héroe regresante pueda encontrarse. En este sentido aparecerán las secuencias con eventos similares a los bélicos, como el saqueo de ciudades, y eventos frente a lo desconocido, la naturaleza no-humana de los seres (Cíclope-Circe-Calipso) o el carácter monstruoso del mismo mundo natural (Sirenas-Escila y Caribdis).

La tercer área del discurso (9.19-36) aporta la identificación del personaje a través del nombre propio, que expande su significación con una prótasis de relativo

³⁸ Solemos designar, además, como catálogo de mujeres en 11.225-327 y catálogo de héroes en 11.568-627 a las dos listas enumeradoras de personajes míticos que, como Tracy afirma, constituyen un intento de sistematización del corpus mitológico. Espontáneamente, reconocemos con la denominación de “catálogo”, la noción de orden implícita en el relato. Cfr. Tracy (1997), pp. 360-379).

³⁹ Según Bakker (1997), pp. 58-60, *καταλέγειν* se usa para definir el relato de algo según las limitaciones humanas. Bakker remite a Krischer quien considera el catálogo como una lista exhaustiva o una interpretación clasificadora.

e introduce el tema del dolo extendido ante πᾶσι.⁴⁰ La expresión concede una dimensión espacial al concepto abstracto de κλέος confiriéndole concreción a través de una extensión hipotéticamente mensurable (...καὶ μευ κλέος οὐρανὸν ἵκει, 9.20). Es esencial para la comprensión del episodio la extensión espacial concedida al κλέος a través de la estructura sintáctica que posiciona a la palabra con el orden sujeto-verbo-acusativo de dirección y no ubica, como esperaríamos, κλέος con algún epíteto. Por otra parte, la ausencia del epíteto atributivo desplazado por la expresión de dirección οὐρανὸν indica que el código heroico está variando desde la obtención de lo imperecedero a lo extenso, en mayor relación con el itinerario de viajes de Odiseo. La necesidad esencial del personaje no es que su gloria no se consuma, sino más bien que logre una expansión espacial que le sirva de credencial identificatoria ante los nuevos seres con quienes se encuentre.

La identificación del personaje se completa con la discutida descripción de Ítaca y una mínima recolección de sus propósitos a través de dos expresiones sentenciosas en 9.27-28 (οὐ τι ἐγὼ γε /ῆς γαίης δύναμαι γλυκερώτερον ἄλλο ἰδέσθαι.) y en 9.34-35 (ὥς οὐδὲν γλύκιον ῆς πατρίδος οὐδὲ τοκῆων/ γίγνεται), que califican superlativamente como lo más dulce la tierra patria. De manera correlativa Odiseo recoge dos de las circunstancias inmediatas anteriores a su arribo a Ítaca. Ambas tienen que ver con la presencia femenina. Menciona a Calipso y a Circe -en un claro paralelo con Nausícaa- y en ambas circunstancias Odiseo rechaza las ofertas de matrimonio.

Como relato *catalogico*, las aventuras presentan un ordenamiento temporal acorde con la linealidad, desde lo más lejano a lo más cercano. El relato *catalogico* impone una analepsis en el marco, con un ordenamiento interno lineal-proléptico.⁴¹ La incidencia del marco -relato contado a los Feacios en carácter de huésped- se diluye en el momento de la identificación, ya que el peso del nombre sumado a la

⁴⁰ La autopresentación de Odiseo basada en el dolo resulta altamente significativa. Constituye un marco para la comprensión de su relato personal y encierra una calificación de los discursos que serán presentados. En todos los episodios, Odiseo vence mediante dolo, su propio discurso presentado como veraz puede erigirse en persuasión “dolosa” de la audiencia.

⁴¹ Hellwig (1964), p. 53, sostiene que existe un principio compositivo que mueve el relato del pasado al presente y desde el presente hacia el pasado en la narración de Odiseo. El narrador se presenta consciente de la distancia entre ambos ámbitos temporales. Entre el tiempo narrado (erzählte Zeit) y el tiempo de narrar (Erzählzeit).

“performance” del recitado colocan automáticamente a Odiseo frente al auditorio. Para los Feacios se trata de una revelación y un reconocimiento, para los lectores aparece una confirmación “performativa” de la identidad entre sujeto dicente y actor.⁴²

La continuidad del discurso presenta el segundo carácter que hemos denominado *nóstico*. En 9.37-38 Odiseo define que relatará νόστον ἐμὸν πολυκηδέ’, especificando que se trata de un regreso de Troya. Si nuestra interpretación de *Odisea* se basa en una estructura definida por el regreso del héroe, el relato interno de las aventuras se organiza como un exponente reducido de esa estructura de regreso. Por un lado, las aventuras son definatorias del carácter complejo del héroe protagonista, ya que su heroísmo adquirirá una base mayor que la búsqueda del κλέος propio de *Iliada*. El heroísmo de Odiseo presentará como componente diferencial su νόστος.⁴³

En la definición de una tradición literaria, *Odisea* define la composición *nóstica* a partir de dos adverbios de origen señalados por la desinencia -θεν: Τροίηθεν (9.38) e Ἰλιόθεν (9.39). La definición de νόστος como un regreso de la guerra y de su mundo, especialmente de la guerra de Troya, indica el abandono literario de un tema de canto y su desplazamiento por este nuevo tema, circunstancia ya presentada desde el inicio del poema por la discusión entre Penélope y Telémaco acerca del “nuevo canto” preferido por el auditorio contemporáneo(1.351-352).

Los núcleos narrativos integrantes de un relato *nóstico* están esencialmente delimitados por la estructura de un viaje marítimo que incluye la posibilidad de muerte y renacimiento. El esquema compositivo de los episodios reúne varias posibilidades estructurales que lo reordenan en torno al descenso al Hades, en esquemas tripartitos, en secuencias paralelas e incluso en múltiples interpretaciones simbólicas. La vinculación de los episodios, temporalmente más cercanos a la

⁴² Aunque Suerbaum (cfr. n. 37, p. 93) sostiene “...es spricht hier nicht ein Odysseus im Zeitpunkt des Erlebens, sondern der Gast der Phäaken im Rückblick”, p. 156, consideramos exagerada la importancia concedida por Suerbaum a las circunstancias del marco. La expresión del discurso en el momento del recitado junto con la importancia concedida por los versos iniciales a la presentación del personaje desdibujan la presencia del huésped, destacando nitidamente que el sujeto de las acciones adicionales por las aventuras es Odiseo.

⁴³ Cfr. Nagy (1991³), pp. 42-57.

partida de Troya y al ámbito bélico, ofrece la lectura del νόστος como un tránsito, no sólo geográfico, sino también personal de desprendimiento del mundo guerrero y su impiedad.⁴⁴

Básicamente, el conjunto de episodios resuelve el νόστος en dificultades cifradas por encuentros extraordinarios en los que se pone a prueba la conducta humana en situaciones límite. La confirmación de la heroicidad viene al poema, por este medio, llena de un concepto nuevo. Las figuras femeninas aportan una novedad en la comprobación del heroísmo, el mayor riesgo que ellas representan consiste en la distracción del νόστος en la detención del mismo. Cada aventura enfrenta a Odiseo con la sanción de límites y con la probable restricción de su regreso. De todas las aventuras, el descenso al Hades que confronta al personaje con otros paradigmas heroicos (Heracles-Teseo) debe verse como la acción heroica suprema.⁴⁵ Cumple en tal sentido el patrón de viaje y regreso, las acciones de cada aventura implican un movimiento en avance y un retroceso y el circuito espacial recorrido revela el diseño de la propia existencia. La presunta circularidad, que estos movimientos de avance y retroceso dibujan, se ve abolida en el instante de la restauración, pese a los temores del personaje, su νόστος no implica un simple retorno a lo mismo, sino un retorno superador y prospectivo. El concepto de existencia humana subyacente tras estas alternativas de relato, implica una visión positiva. Está contenido dentro de las aventuras el hecho de que un viaje de regreso finalizará y otro deberá ser emprendido al interior del continente. Como prospección futura esta posibilidad, no produce en el personaje la sensación de agotamiento existencial, sino la conciencia del valor de los espacios de restauración y reposo, un concepto de felicidad compuesta de instantes producidos a intervalos irregulares, aunque extremadamente valiosos.

⁴⁴ Las posibles estructuraciones de los apólogos son múltiples, Tracy (1997), pp. 360-379, ofrece más de una. Most en "Structure and Function of Odysseus' *Apologoi*" (*TAPA*, Vol. 119, 1989, pp. 15-30), reelaborando la propuesta de Niles, propone centrar todo el relato de los apólogos en la νέκυια. La existencia de paralelismos sirve para corroborar que la equiparación entre episodios resulta un efecto de la equiparación básica entre Odiseo y el narrador.

⁴⁵ La equiparación producida en el mito entre Heracles, Teseo y Odiseo en cuanto a su descenso al Hades, los reúne como héroes de trabajos especiales. Los tres héroes merecen el calificativo de ἀέθλιος, son figuras penantes y su mismo penoso esfuerzo contiene su premio. Cfr. Finkelberg en "The Genus Hero" (*G&R*, 1995, Vol. XLIII, Nro. 1, pp. 1-14).

El carácter *apologético* del relato de Odiseo se basa en las condiciones de recepción del mismo. La denominación aristotélica Ἰαλκίνοῦ ἀπολόγοῦ (*Poética*, 1455 a 2) indica que la recepción del relato en los siglos subsiguientes estuvo delimitada por su comprensión del discurso como un discurso defensivo.⁴⁶ Aunque la utilización de la denominación Ἰαλκίνοῦ ἀπολόγοῦ puede atribuirse a nuevas condiciones de “performance” recitativa, o a la evolución del texto homérico y a una nueva división de los cantos, el título apela a la recepción del discurso como una argumentación defensiva -casi legal- frente a los Feacios, cuyos códigos de hospitalidad no ofrecen seguridad absoluta a Odiseo. En su acepción más lata, el término apólogo nos conduce a la simple significación de narrativa o relato, tampoco bajo esta circunstancia deja de involucrar las condiciones de recepción. La extensión del relato de Odiseo resulta básica para su evaluación como apólogo. Por otra parte se entremezcla el elemento autobiográfico en un tenor distinto al que presentan los demás relatos autobiográficos. La combinación de la presunción de veracidad, por encima de la verosimilitud, “normaliza” el discurso. Lo *apologético* se funda esencialmente en que toda autodefensa presume la condición de la verdad. La plausible credibilidad que adquiere como relato del testigo y protagonista se combina con este factor. El aspecto mencionado no debe olvidarse para la consideración crítica de los discursos autobiográficos apócrifos que comentaremos a continuación.

⁴⁶ En el pasaje de *Poética* citado, la denominación se refiere al contenido de los cantos 9-12. Sin embargo, la referencia aristotélica en *Retórica*, 1417a 14 vincula los apólogos con la recapitulación narrada por Odiseo ante Penélope. En este contexto, apólogo adquiere una significación más lata en el sentido simple de “relato de biografía personal”, sin perder su sentido de defensa, ya que toda biografía implica una justificación de los propios actos. Aristóteles describe la recapitulación como un pasaje de aproximadamente 60 versos, mientras el texto de que disponemos consta de 31 versos (23.310-341). La versión definitiva, aunque abreviada, presenta un resumen ordenado de las aventuras. La diferencia en el número de versos debe pensarse, obviamente, en los términos planteados por Nagy (1996b), pp. 29-64 de “evolución del texto homérico” derivada de las condiciones de “performance”. A pesar de las diferentes versiones que las condiciones de “performance” pudieron suscitar, permanece inamovible el hecho de que los discursos fueron recepcionados como *apologéticos*, tanto por Platón (*República*, 10.614b 2-3) como por Aristóteles. Esta coincidencia crítica significa que ambos autores, destacaron el valor del discurso proferido por un huésped que debía defenderse de sus hospedadores -poco confiables, en apariencia. Es decir que las condiciones de recepción prevalecieron en la evaluación del discurso de Odiseo, en mayor medida en Platón, quien menciona los apólogos en medio de un pasaje referido a la recepción de dictámenes por el auditorio, y los califica como ἡδίων ἀκούοντι.

La construcción apologética del personaje de Odiseo radica en la repetición de un patrón episódico en que la caracterización del personaje coincide con los epítetos que lo definen. En coherencia con el planteo “proemial”, en cada aventura Odiseo se muestra como líder de su grupo, como el piadoso conductor de un grupo rebelde y discolo, cuyas desobediencias acarrearán desgracias innumerables al líder. Esta coincidencia entre la perspectiva narrativa del narrador homérico en el proemio y el narrador-Odiseo en las aventuras, no solamente implica una modalidad de “veridicción” del contenido de las aventuras, sino una equiparación narrante en el sentido de una coincidencia que podemos considerar “ideológica” entre narrador y personaje. En cada episodio Odiseo ratifica alguna condición definida por sus epítetos; por ejemplo, la relevancia de la μήτις frente al Cíclope o los sufrimientos frente a Eolo. Con estas salvedades, podemos afirmar que el discurso de Odiseo en los apólogos revela su subjetividad en la utilización del léxico evaluativo.

La reunión de los tres aspectos señalados, *catalogico*, *nóstico* y *apologético* en el discurso de Odiseo, resuelven la dicotomía presentada por el material incluido en los apólogos, mayormente considerado material de *folk-tale* o de *märchen* unido con dificultad al material épico. La resolución de la dificultad se ha presentado planteando un dialoguismo del texto entre las dos normas y las dos visiones ideológicas, en otras ocasiones se ha sugerido una redacción en primera instancia en tercera persona y un trasvasamiento posterior a la primera persona para resolver las incongruencias textuales, por ejemplo, la presencia de la escena de diálogo entre Zeus y Helios, que Odiseo no ha presenciado jamás. Finalmente, está también la cuestión de la temporalidad retrospectiva presentada por las aventuras, una analepsis diferente de la retrospección mítica porque no aparece el marco del acto de la memoria colectiva involucrado en el μῦθος. El relato de Odiseo resulta por esta razón *catalogico*, su ordenamiento resulta *nóstico* tanto como su utilización de la primera persona y, *apologético* en la descripción de la subjetividad. Desde estos tres aspectos se comprenden las instancias de la organización narrativa, de la selección temática y de la recepción auditiva del relato; pero más aún se comprende que una vez insertado en la expresión

hexamétrica, ya no podemos distinguir el material genético y sólo podemos incluirlo dentro del mito de Odiseo, como componente inseparable.

4. Discursos de Odiseo-ξένος y mendigo: Discurso biográfico apócrifo.

Al finalizar el discurso biográfico ante Penélope, el narrador evalúa la “performance” narrativa de Odiseo con las siguientes palabras:

ἴσκει ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὅμοια·

(19.203)

En esta evaluación del narrador está contenida la discusión básica de los relatos biográficos de Odiseo y de toda la narrativa en general, es decir, su virtualidad de producir ψεύδεα a partir de la palabra, cosas falsas con aspecto de “verdaderas”. Esta definición de la ficcionalidad del relato biográfico de Odiseo se aplica a todas su biografías apócrifas. Las biografías y los apólogos comparten una condición discursiva externa y es que se trata siempre de discursos producidos por un extranjero. La problemática de la identidad que reconocemos en Odiseo colisiona con la identidad superficial que el personaje adquiere y edifica, frente a los personajes con los cuales interactúa. El desarrollo de las biografías apócrifas puede entonces resolverse desde diversos puntos de vista, ya sea desde la consideración de la adquisición de una voz discursiva diferente -y, en consecuencia, voz narrativa diferente-, ya sea desde la óptica performativa y teatral, en que el personaje de Odiseo representa actoralmente a otros seres. La biografía comparte la primera persona con el relato de aventuras, con el relato de viajes, incluso con el relato apocalíptico y dentro de esta utilización de la “Ich-Erzählung”, las biografías de Odiseo se imponen como mentiras para el narrador en tercera persona y para el auditorio externo.⁴⁷

⁴⁷ Stanford (1968³), p. 74, ha realizado una evaluación “moral” de estas biografías y de otros tantos engaños cometidos por Odiseo, hallando una justificación en que se cometieron “pro bono publico”. Pensamos que las biografías deben verse, además, como un ejercicio oratorio que constituye el rasgo definidor del heroísmo: el uso de la palabra como arma y estrategia defensiva.

La representación de la “otredad” se vuelve altamente significativa para la interpretación de las ideas básicas suministradas por el poema. El héroe de Troya se vuelve un ser ajeno a la tierra patria y un mendigo. Luego, debemos también considerar la cuestión de los paralelismos compositivos desarrollados por todos los relatos biográficos, que están, básicamente, fundados en la variación de las condiciones humanas, si se era rico, se es actualmente pobre, si en el pasado se era noble, actualmente mendigo, y así sucesivamente.

Las biografías apócrifas reúnen la doble condición de ξένος y de πτωχός. El sujeto dicente es Odiseo y debemos admitir que subyace bajo el sujeto narrante y actante en el relato. La diferencia entre la voz y la focalización resulta esencial para la comprensión de los relatos. El número de relatos de este tipo no es excesivo, pero se producen en ocasiones relevantes para la trama y presentan ciertos componentes específicos y reiterados. Odiseo expresa una biografía apócrifa ante Atenea en (13.256-286), en momentos previos a la *anagnórisis*, luego expresa dos relatos ante Eumeo, uno más completo en 14.192-359 y otro, simplemente episódico en 14.462-506. Odiseo repite ante Antínoo en 17.415-444 parte de lo dicho ante Eumeo, el mismo fragmento se reitera en 19.77-88 ante Melanto y las dos últimas biografías se desarrollan ante sus seres más cercanos; ante Penélope en 19.165-202 y ante Laertes en 24.303-314.

Las biografías apócrifas de Odiseo presentan, en general, un patrón de identidad estable y verdadero en el personaje destinatario de la biografía y un juego de identidad falaz en Odiseo. Frente a Atenea, Eumeo y Penélope, Odiseo crea una ficticia identidad cretense, posiblemente en alusión a que Creta era el territorio más exótico para ser mencionado y el menos riesgoso, ya que nadie podría desmentir el relato.⁴⁸ El único momento en que el juego de la ficción es completado por una identidad ficticia del destinatario se concreta en la escena del canto 13 frente a Atenea. La diosa y el héroe, identificados en su capacidad de dolo adquieren distintas personalidades. El paralelismo hombre-diosa, en cuanto a la capacidad para generar personalidades ficticias, resulta una herramienta compositiva que

⁴⁸ Sobre esta visión de Creta, Cfr. Heubeck (1990), Vol. II, n. 256-258, p. 179 y n. 199, p. 206.

conduce a la escena de reconocimiento inmediata, escena que analizaremos en detalle en el capítulo 4.⁴⁹

Los discursos biográficos de Odiseo participan también de una organización “agónica”, ya que se oponen a otros discursos de personajes específicos, en un muestreo de los distintos niveles sociales en que debe recibirse al ξένοῦ-mendigo, y de las problemáticas que Odiseo deberá resolver. La ecuación nos da Odiseo-mendigo frente al falso pastor-Atenea; frente al siervo fiel -Eumeo; frente al pretendiente-Antínoo; frente a la sierva insultante-Melanto; frente a la mujer asediada-Penélope; frente a su padre anciano-Laertes. La secuencia indica una herramienta narrativa ejercitada en distintos espacios y en una composición anular, los discursos biográficos se presentan en el mundo rural externo a la casa, luego dentro de la casa y, finalmente, fuera de la casa, nuevamente en un ámbito rural. La creación de los discursos biográficos apócrifos revela el carácter agónico del mismo Odiseo, que encierra la capacidad de suscitar la intercesión de Atenea, tanto como el odio de Poseidón. Este componente agonal de su personalidad, ya definido por el nombre del héroe, se presenta como un debate entre la tendencia hereditaria al engaño -sus características “autolicanas”- y el control o influencia divina sobre esta tendencia ejercido por Atenea.⁵⁰

Desde el punto de vista temático, las biografías apócrifas de Odiseo se hallan definidas por el término κήδεα (14.197). El relato biográfico así determinado se compone de episodios reiterados y con un patrón común, ya que, mayormente, se incluyen secuencias bélicas, episodios de raptos por Fenicios y abandono en las playas de Ítaca.

Los dos relatos que Odiseo narra ante Eumeo difieren entre sí en extensión y contenido. El primer relato (14.192-359) clasificado como relato de κήδεα (14.192-198) presenta un sumario de episodios coincidentes con las experiencias contenidas en los apólogos. Tras los versos introductorios podemos reconocer cuatro núcleos discursivos básicos: 1- identidad (14.199-215), 2- belicismo (14.216-245), 3- aventuras con geografía múltiple (14.246-315), 4- noticias sobre

⁴⁹ Cfr. 4.2.2. p. 160 y ss.

⁵⁰ Stanford (1968³), pp. 20-22, desarrolla la idea de una herencia por el antepasado materno, Autólico, vinculado a Hermes y mentiroso proverbial.

Odiseo (14.316-334) y 5- esclavitud y llegada a Ítaca (14.336-359). El segundo relato (14.461-506) recoge un episodio en el marco bélico troyano, a modo de focalización sobre un interés específico del sujeto narrante.

La áreas del relato (14.192-359) están ordenadas conforme a la definición de κήδεα. Los sufrimientos y penas de una existencia humana se hallan vinculados a las circunstancias del nacimiento: Odiseo se define como hijo bastardo de Castor Ilácida. Esta situación marginal le permite desarrollar el tema del cambio de situación económica. Algunos episodios constituyen claves para la credibilidad de su informe sobre Odiseo; por ejemplo, la referencia a Troya, y, por otro lado, la amplitud geográfica presentada al final que incluye espacios como Egipto, Fenicia, Tesprotia y Duliquio. La geografía propuesta constituye un recurrir a espacios reales, fácilmente ubicables en el mundo antiguo que obran como generadores de verosimilitud y como operadores de persuasión. El contraste entre la espacialidad propuesta por las aventuras -de difícil ubicación- y la espacialidad propuesta por las biografías apócrifas forma parte de la seducción del texto de *Odisea* sobre el auditorio externo, por un uso particular de la ironía ya que los indicios de verosimilitud -como el reconocer lugares existentes- se convierten en estrategias de ψεύδεα.

La biografía apócrifa se revela como una estrategia persuasiva. Los puntos de contacto entre la historia ficticia y el relato básico del narrador constituyen, en medio del disfraz verbal, claves para el destinatario. Por una parte, la biografía apócrifa oculta la identidad propia, desplazada por la caracterización e identidad de un nuevo personaje. Por otro lado, este mismo disfraz verbal contiene anuncios, por ejemplo, la mención de Troya y las dificultades del cretense con sus compañeros equiparan para el oyente-lector las dificultades del sujeto narrante y del sujeto de la narración. El disfraz verbal sirve a Odiseo para construir condiciones de seguridad para su regreso. Algunos indicios resultan de una evidencia pasmosa para el oyente-lector, por ejemplo cuando se afirma que Odiseo ha ido a Dodona a consultar si debe regresar de modo abierto u oculto (14.330).

La ironía constituye la base de este discurso de Odiseo, el discurso mismo se vuelve “narrativa”. La comprensión de la biografía como relato de κήδεα, define una óptica de la existencia humana, cuyos componentes vemos reiterados

paralelamente en la biografía de Eumeo (14.381-484), quien también ha experimentado los trueques de la fortuna y la experiencia de la esclavitud. La definición de la existencia con κήδεα, constituye un dato ideológico constante en las biografías, contar la vida humana desde los orígenes hasta la actualidad es un relato luctuoso. Evidentemente, los relatos biográficos otorgan una alternativa al relato que la vida heroica debe producir en el canto, definido por κλέος.

Aunque más breve, resulta más interesante el discurso de Odiseo-mendigo en 14.461-506. En primer lugar, porque su esquema compositivo se funda en la selección de un episodio troyano; en segundo lugar, porque el episodio instala la visión de Odiseo como πολύμητις y, por último, porque el discurso presenta discursos directos absorbidos por el sujeto narrante Odiseo-mendigo. La escala de absorción de discursos sigue hasta incorporar al narrador básico, ya que, a su vez, el discurso de Odiseo-mendigo, aunque discurso directo, queda involucrado en la voz narrativa general del poema.

Con su segundo relato ante Eumeo, Odiseo-mendigo persigue un fin material inmediato: obtener una túnica, como ya la obtuvo dentro del relato mismo. El relato de dolo y ardid caracteriza al Odiseo de la guerra de Troya y al Odiseo-mendigo que se sirve de la herramienta discursiva arteramente. El personaje se oculta y revela a un mismo tiempo a través de la manipulación del lenguaje, una característica clave de su heroísmo y a través del fin pragmático idéntico en el presente y en el pasado. El disfraz verbal está anunciando a Eumeo lo que el oyente-lector conoce, que Odiseo y mendigo son la misma identidad, pero la trama detiene la revelación para un instante más propicio.⁵¹

En la organización de la trama narrativa sorprende la dedicación a Eumeo de dos relatos de norma biográfica. La biografía constituye un disfraz verbal

⁵¹ Murnaghan (1987), pp. 108-110, considera que la reacción de Eumeo ante el segundo relato de Odiseo consiste en un gesto hospitalario, que el personaje puede realizar porque se halla fuera del palacio y de las restricciones de los pretendientes. Afirma, además, que se produce un "reconocimiento inconsciente". Creemos que sostener este tipo de posición exagera la relevancia del personaje de Eumeo. Las acciones de Odiseo en Ítaca, entre las cuales debemos incluir sus disfraces verbales, corresponden al protagonismo y carácter del personaje. El diseño de la trama por Atenea, determina, no obstante, una elaboración conjunta e insiste en el ocultamiento, aunque sin especificar el modo de ocultamiento. Odiseo combina el aspecto exterior concedido por la diosa con el uso de su mejor herramienta: el lenguaje. Cfr. Zecchin de Fasano, "Odisea 13.256-351: Paralelismo situacional, reconocimiento y biografía apócrifa", en *Synthesis* 3 (1996), pp. 33-44.

destinado a promover un reconocimiento procesual en el destinatario, de manera que los dos relatos destinados a un mismo interlocutor contrastan con el reconocimiento “instantáneo”, poco desarrollado, de Eumeo. Por otra parte, el segundo relato ilustra la utilización de la narración como entretenimiento placentero. El marco de la noche tormentosa que suscita el relato de Odiseo-mendigo y los efectos en el auditorio generan la perspectiva de una ritualización del relato que comparte la ejecución de un orden narrativo con la realización perfecta de una estructura de entretenimiento. El comentario de Eumeo es exhaustivo:

ὦ γέρον, αἶνος μὲν τοι ἀμύμων, ὃν κατέλεξας
οὐδέ τί πω παρὰ μοῖραν ἔπος νηκερδὲς ἔειπες·

(14.508-509)

La calificación del relato de Odiseo como αἶνος lo diferencia de las otras modalidades de discurso μῦθος/ἔπος y, aunque en el texto homérico el sentido de αἶνος es relato laudatorio, la apreciación perceptiva de Eumeo constituye un encomio del ardid de Odiseo e indirectamente un encomio del componedor del relato (ἀμύμων). Inmediatamente, el texto añade el verbo κατέλεξας como la acción necesaria para producir un αἶνος. La base narrativa y ponderativa del relato contenido en αἶνος se explicita con ἔπος νηκερδὲς en el verso siguiente. El simple ἔπος resulta un discurso no marcado o no distinguible, la conjunción de partículas negativas -doble negación οὐδέ τί πω y el prefijo νη- que construyen la figura retórica de la litotes, actúan como una definición por la negativa del tipo de discurso que es un αἶνος. No es un ἔπος improductivo. Eumeo reconoce de esta manera que αἶνος es un discurso con una finalidad práctica específica. En el caso del discurso de Odiseo, obtener un abrigo. La normalización de discurso no dicho παρὰ μοῖραν indica una regla de composición. Finalmente, en la recepción de Eumeo, αἶνος no llega a ser una composición encomiástica del tipo que la norma literaria posterior estableció, aunque brinda un indicio y, evidentemente, se

reconoce que todo discurso de encomio debe ser observado “teleológicamente” para su interpretación.⁵²

Una finalidad diferente se advierte en el elemento biográfico repetido ante Antínoo en 17.415-444, que tiene por objeto la construcción de una identidad frente a los pretendientes. Los mínimos datos que elige Odiseo constituyen un disfraz verbal y una advertencia. La referencia a la riqueza pasada y la pobreza actual encierra una explicación de la vestimenta y, al mismo tiempo, un riesgo que Odiseo corre con la depredación que los pretendientes llevan a cabo. La peripecia de la fortuna, que la breve biografía reporta, advierte a Antínoo, aunque no lo comprenda, que las condiciones vitales pueden ser inestables, no sólo para el adversario. Sintéticamente, el relato presenta la misma organización que la biografía apócrifa escuchada por Eumeo, es decir unos versos introductorios que encauzan el diálogo en que Odiseo-mendigo pide comida (14.415-418); una referencia a la ruina actual (14.419-424) cerrada con una sentencia; una secuencia de rapiña y destrucción en Egipto (conflicto con los ἑταῖροι, 14.425-440) y una última referencia al trabajo forzado en Chipre. De igual manera debemos interpretar la reiteración de los versos ante Melanto en 19.75-80.

La biografía desarrollada ante Penélope en 19.165-202 presenta una estructura similar a la organización secuencial de los apólogos completos. La primera parte (14.165-171), meramente introductoria, repite el aspecto ya señalado por el proemio, en que la vida de Odiseo se compone de ἄλγεα πάσχω. La segunda parte (14.172-179), presenta una descripción geográfica de Creta y sus dialectos; la tercera (14.180-184), establece la identidad por su filiación y la cuarta -y última parte (14.185-202), establece el episodio de hospitalidad con el cual intercambia la hospitalidad actual y su contacto con Odiseo-héroe que regresa.

Muy breve resulta en cambio, la biografía narrada a Laertes, calificada como un acto de καταλέγειν, y que tras establecer que es oriundo de Alibante y que ha hospedado a Odiseo, cede inmediatamente ante la presión emotiva y produce el reconocimiento.⁵³

⁵²Cfr. *Iliada* XXIII.652 . El narrador califica como αἶνος el discurso en que Néstor agradece los dones que Aquiles le entrega, tras haberlos obtenido en los juegos funerarios.

⁵³ Cfr. Cap. 4, pp. 190-192.

Los discursos biográficos corresponden a una composición estrictamente narrativa, el narrador y Odiseo comparten la conciencia de una narrativa como acto de ficcionalidad aunque la organización “factual” se presenta ordenada (catalogada). Estas biografías constituyen una estrategia de persuasión de una identidad aparente que permita concretar los planes de Odiseo. La generación de la ficcionalidad se funda en elementos propios del mundo de *Odisea* y en la incorporación de claves que encierran una característica propia de Odiseo. Como toda narrativa biográfica, el valor analéptico de las mismas es altamente subjetivo y, precisamente la subjetividad de Odiseo reside en esas claves.

La biografía es estrategia discursiva y estrategia persuasiva. Remonta al pasado para cubrir y ocultar la identidad presente. Los episodios comunes o repetidos en todas ellas indican la experiencia esperable en el que mendiga ya que la única información cuestionada por el auditorio es, concretamente, la relativa a Odiseo y su regreso.

Finalmente, las biografías aportan una focalización marginal -el bastardo, fuera de la herencia, y el mendigo -fuera de la riqueza y de la subsistencia; y ambas focalizaciones del primer relato brindan, de este modo, el ingreso a “voces” poco pertinentes dentro del mundo épico. En el segundo relato, la astucia es exhibida como ἀπειρή. Sin embargo, este disfraz verbal y la teatralización de todos los gestos de Odiseo, al mismo tiempo que lo oscurecen y ocultan para la audiencia interna, resultan esclarecedores y definidores de la capacidad esencial de Odiseo para urdir dolo con las palabras. La astucia del pasado para obtener abrigo resulta minimizada, frente al mismo resultado en la cabaña de Eumeo en el presente del relato con la suma de los favores que recibirá Odiseo en el interior del palacio.



En los discursos analizados, Odiseo es desplegado en aspectos fundamentales de su heroísmo. En la soledad heroica del monólogo, el personaje resulta un ser sufriente en constante temor y deliberación. En la presentación protagónica de Odiseo contrasta la escasa extensión de los monólogos, que muestran focos de acceso a la intimidad del personaje de brevísima duración, con la

frecuencia de aparición de estas instantáneas de la conciencia. Estos momentos se constituyen en momentos de evaluación de la trama-acción y dan más relevancia a la situación que a la interioridad del personaje. Odiseo tiene una capacidad de resolución más rápida que los héroes de *Iliada*, sus debates son más frecuentes, pero poco duraderos.

Los discursos del personaje como suplicante muestran un desarrollo diferente del héroe iliádico, ya que la súplica del que está a punto de morir es reemplazada por la súplica itinerante de quien solicita cursos de acción. Las súplicas residen en un espacio marginal, espacio escenográficamente ubicado fuera de los ámbitos culturales y humanos, ya que la súplica elige un ámbito natural o un escenario más distante de la actividad humana. Por último, la súplica está siempre al margen de lo que se posee y al margen de lo que se solicita y se desea.

Los discursos de Odiseo-narrador producen un efecto polifónico. Este tipo de discurso produce una simbiosis entre discurso y narrativa: reproduce un “acto de habla”, un pasaje dialogado, al cual representa performativamente; pero se convierte en secuencia o segmento de una narrativa. Los relatos de Odiseo revelan la habilidad estética del personaje, que transforma el relato de su vida -κήδεα- en espectáculo aélico. En la organización del relato, Odiseo respeta normas de composición relativas al contenido de cada evento narrado. Las dos modalidades de relato que realiza, aventuras y biografías apócrifas, son ejecutadas desde una voz diferente. Las aventuras responden a la definición del héroe, con gloria propia y filiación explícita. Las biografías apócrifas están signadas por la voz marginal del que no pertenece a la comunidad, por la voz del mendicante y del extranjero.

Esta tipología de los discursos de Odiseo se complica con la consideración del número de discursos referidos y de discursos directos que aparecen en el poema. En el relato biográfico, la absorción del discurso del propio Odiseo dentro del relato del mendigo Odiseo enriquece la lectura de los signos. Los signos del texto se convierten en signos artificiales y detrás de ellos hay otros signos verdaderamente identificatorios.

Desde el punto de vista de los destinatarios, la triple propuesta de lectura de los discursos de Odiseo ilumina discursos pasibles de diversa interpretación. La monológica dirección al θυμός representa la dirección heroica y el reconocimiento

de una sede impulsora de las decisiones en común con la visión del héroe bélico. La imperiosa necesidad de Odiseo de luchar contra la imposibilidad de regreso define la voz heroica que encontramos en los monólogos. Los discursos de súplica manifiestan el ejercicio estratégico de la *polutropía* en el ornamentado discurso dirigido a los humanos y en la breve oración destinada a los dioses.

La voz narrante de Odiseo añade un último efecto polifónico. El ejercicio *polutrópico* de manipulación del auditorio confiere carácter aélico y creativo al relato de las aventuras y en la escala de disfraces verbales y exacerbación signica, la biografía apócrifa del perseguido, esclavizado y mendigo: aporta al poema una voz diferente e irónicamente “actoral”. El proceso de compaginación del personaje iniciado en la vaguedad innominada de ἄνδρα en el proemio brinda la reunión de distintas voces. El narrador homérico le concede la nominación de Odiseo y desarrolla una voz para el personaje a partir de la etimología derivada del sentido de ser odiado y odiar. La elección de nombres en la configuración de “otros”(Οὔτις, Αἴθων) son otras tantas voces en el texto dialogado. Esta polifonía, finalmente, se refracta en el proceso dialógico que suscita el juego entre lector-auditorio externo y narrador, quienes en la interpretación del poema, resultan los únicos reconocedores de los signos verbales verdaderos.

DISCURSOS DE LOS DIOSES

La consideración de la épica desde el punto de vista de los discursos obliga a reflexionar sobre la existencia de distintos niveles discursivos, en los que no puede obviarse la consideración del discurso en la instancia *mimética* o *diegética*, es decir la visión del discurso como reflejo de una realidad o como herramienta narrativa. Por lo tanto, se impone una definición relativa al concepto de *mimesis* como una necesidad urgente. En este aspecto, la conceptualización y traducción del concepto *mimesis* ha oscilado entre dos palabras que han sellado su interpretación: “imitación” y “representación”. Si atendemos al hecho de que el discurso épico implicaba una tarea profesional de recitado-composición o canto-composición, la variable de considerar los discursos como una tarea actoral de “representación” surge iluminada por la recepción que Aristóteles describe en *Poética*. Nuestra comprensión del término incluye los enfoques “performativos”, en que la palabra resulta acción, sin abolir el valor imitativo en el sentido de réplica de alguna realidad.

Los discursos de los dioses presentan la dificultad definitoria en grado superlativo. Pertenecen a una especie particular, en cuanto son *miméticos* dentro de la antropomorfización de los seres divinos, no obstante imitar una realidad difícilmente comprobable. Estos discursos encierran, por lo tanto, una interpretación en sí mismos del mundo divino y de su relación con el mundo humano. Frente a cada “performance” de un discurso atribuido a un dios, nos preguntamos si el discurso que “presenciamos” define un ἦθος del personaje y adquiere un registro propio en relación con ese ἦθος o bien, si sigue al discurso del narrador por su tono. La identificación con el discurso de narrador, hecho no

desdeñable y, por otra parte, muy evidente, acarrea una equiparación interpretativa de la posición de los dioses y la posición del narrador.¹ Sin embargo, existen diferencias entre el discurso del narrador y la *mimesis* que implican los discursos de los dioses. Los interrogantes suscitados originan preguntas conductoras: ¿existe un registro particular de los dioses en relación con un ἦθος de los mismos? Si es así, ¿en qué difieren los discursos de Poseidón, Atenea y Zeus? ¿Qué discursos de dioses menores aparecen y cuál es su incidencia en la construcción de la trama? Los discursos de los dioses, en tanto gravitan como interpretación de la trama, ¿la diseñan o no? Naturalmente, estos interrogantes no son los únicos que se presentan e incluso la respuesta a alguno de ellos resulta obviamente problemática. Por ejemplo, un hecho evidente en *Odisea* es la oposición entre Poseidón y Atenea. La división de criterios entre Poseidón y los demás dioses, en que todos los dioses acuerdan piedad a Odiseo con la sola excepción de Poseidón y el hecho de que sea Atenea la presentadora del caso particular de Odiseo para ser analizado por Zeus, caso que involucra una actitud sostenida de Poseidón contra Odiseo, exponen el enfrentamiento mítico entre ambas divinidades, Atenea y Poseidón.²

Los interrogantes o incógnitas presentadas por los discursos de los dioses pueden ser ordenados de acuerdo a la ubicación de este tipo de discursos en la trama de la narración. Una primera posibilidad de ordenamiento reside en la ubicación espacial de esos discursos, ya que un grupo importante de los mismos se desenvuelven en el Olimpo y constituyen por lo general, diálogos en torno a un tema particular y analizan, frecuentemente, la situación de Odiseo en relación con la moralidad aceptada por los olímpicos. También es evidente la oposición o enfrentamiento entre Poseidón y Atenea y la corrección de criterio que Atenea exige de Zeus. Desde esta perspectiva, la espacialidad determina que los dioses se

¹ Richardson (1990) se expresa en este sentido al analizar el narrador homérico, a quien ve identificado, en su conocimiento, con la omnisciencia divina, p. 139.

² Nagy (1996b) interpreta las discusiones entre los olímpicos como parte de un ciclo mítico relativo a los conflictos entre dioses. Como evidencia menciona el relato de Aquiles a Tetis en *Iliada* I.396-400 en que Tetis es mencionada como la auxiliadora de Zeus ante Hera, Palas y Poseidón. Por su parte Leaf, en su comentario a los versos citados apunta la advertencia del escoliasta, quien señala que los tres dioses son favorables a los griegos y de ellos espera Aquiles su resarcimiento. En el caso de *Odisea*, la referencia mítica nos sorprende, ya que la ausencia de Atenea durante el regreso de Odiseo resulta enigmática. Puede consultarse al respecto Strauss Clay (1983), p. 92.

presenten como una audiencia para los discursos humanos, ya sea en la forma de oyentes de súplicas, ya sea en la forma de espectadores de actos que son contemplados o analizados en las escenas dialógicas del Olimpo.³ Parte de la virtualidad divina como audiencia se funda en las emociones que los actos de la vida humana producen en los dioses espectadores, emociones vinculadas a las que produce el espectáculo trágico, con la salvedad de que las existencias contempladas cobran sentido “narrativamente”. La existencia de Odiseo, discutida en la primera escena, está expuesta ante los dioses y confrontada en el relato mítico con otra existencia que adquiere vigor y semántica, al ser narrada.

Otorgaremos relevancia al comentario sobre los discursos de los dioses olímpicos en asamblea con un apéndice particular que incluye los conflictos con Poseidón. La situación de dioses espectadores adquiere, por otra parte, un desarrollo particular en los discursos de auxilio, que obran como respuesta emotiva y “actancial” ante las dificultades humanas. En tal dirección debemos interpretar las intervenciones de Ino y de quien consideramos su modelo previo, Proteo.

Existe otro grupo de discursos de dioses absorbidos por discursos ajenos, involucrados en el recitado poético de Demódoco en el canto 8 o bien en el relato de Odiseo, por ejemplo los discursos de Circe hallados en los apólogos a los que también concederemos un tratamiento especial.

Finalmente, en otro sector, ubicaremos las voces discursivas de dioses que aparecen bajo otro aspecto, no como dioses, sino en la figura de distintos hombres o mujeres, aunque su acción en algún momento revela su identidad. Tal es el caso de Hermes, cuyos discursos serán comentados incidentalmente. En este grupo de discursos se incluyen las voces discursivas de Atenea, que trataremos, dada su importancia, en último término.

³ En este aspecto, insiste Segal (1995²), pp. 213-246: “...en el pensamiento griego arcaico y clásico, es prerrogativa de los dioses: ser el lejano espectador de los sufrimientos y conflictos de la vida humana”. Cfr. p. 231.

3.1. Discursos de los dioses olímpicos en asamblea.

La ubicación de los discursos en determinados espacios ordena la trama del poema de manera que se dé importancia a dos sitios básicos: Olimpo e Ítaca. Aunque la discutida geografía del poema brinda otros espacios de ubicación,⁴ la participación de los dioses concede mayor importancia a estos dos ámbitos, no sólo por la simple confrontación entre un espacio divino y uno humano, sino porque las acciones en Ítaca se convierten en un derivado de los discursos en el Olimpo. Por otra parte, la intromisión de Atenea es permanente hasta causar la corrección, en Ítaca, de los hechos que revierten la moralidad básica: que los hombres son los artífices de su destino.

A primera vista, los discursos de Atenea y Poseidón deben asemejarse en lenguaje y diferir en interpretación, sin embargo, la oposición de criterios entre ambos se produce por entrevistas de cada uno de ellos con Zeus, sin llegar a un diálogo entre las dos figuras divinas en el que cada uno, a su turno, proponga una opinión. La inexistencia de un diálogo entre Poseidón y Atenea, quienes efectivamente sostienen posiciones divergentes sobre la situación de Odiseo, expone la problemática interpretativa que ciertas partes de *Odisea* generan, ya que, evidentemente, no hay conciliación entre las posturas de ambos dioses y, desde el punto de vista de la teleología de la trama, la necesidad del nuevo viaje continental de Odiseo como último eslabón necesario para un apaciguamiento de Poseidón, corrobora que no hay resolución al respecto. En este aspecto, *Odisea* presenta con claridad los hechos aunque muestra opacidad en cuanto a la interpretación de los mismos.

La primera escena del canto 1 está ocupada por un diálogo entre Zeus y Atenea en el Olimpo. Tomaremos estos discursos para analizar las modalidades propias de los discursos de los dioses, los temas que desarrollan, su composición, la posibilidad de que constituyan, efectivamente, un diálogo y su ubicación a nivel de la trama.

⁴ No abundaremos sobre este tema, porque remitimos a los tres volúmenes de comentarios a *Odisea*, realizados por Heubeck y Otros (1990, 1991, 1992), donde se halla sintetizado de manera excelente.

La expansión del proemio indica una primera extensión del adverbio ἀμόθεν en una línea temporal marcada por περιπλομένων ἐνιαυτῶν (1.16). El regreso de Odiseo, tema debatido en la escena siguiente, es visto como un proceso temporal con un punto de partida establecido por una decisión divina ponderada sobre Odiseo ἐπεκλώσαντο θεοὶ (1.17). En el nivel del discurso del narrador, los dioses han determinado el regreso de Odiseo, aunque la escena de diálogo propiamente dicha demuestra que no ha habido consenso y que las decisiones divinas respecto del destino humano no son tan prístinas, sino más bien sinuosas.

El diálogo entre Zeus y Atenea (1.32-95) ocupa un lugar de privilegio, ubicado en la escena de apertura, instala un debate acerca de la vinculación entre la conducta y el destino personal. El discurso de Zeus está causado por un recuerdo mítico, Egisto, asesinado por Orestes. La ejecución del discurso como acto de la memoria enmarca su producción en la norma del relato mítico diferente del simple ἔπος.⁵ La apelación a la memoria dispone las condiciones del receptor en la expectativa del relato paradigmático, no sólo en la expectativa del relato épico hexamétrico. El esquema compositivo ordena cuatro áreas: 1- premisa (1.32-34); 2- demostración (1.35-36), mediante el caso particular de Egisto; 3- advertencia (1.37-40) y 4- conclusión (1.42-43). La premisa del discurso de Zeus, que los dioses son absueltos de responsabilidad en los males y sufrimientos humanos, se ve restringida por el adversativo οἱ δὲ. El adversativo ocasiona la continuidad de la red semántica que, generada en el proemio, es retomada en el discurso de Zeus (1.32-44). La insistencia en el léxico moral ἀτασθαλία,⁶ en relación con ἄλγεα, y

⁵ Cfr. Nagy (1996b) quien sostiene que el discurso denominado μῦθος se distingue por la vinculación con la memoria. La utilización del verbo μεμνήσθαι está muy acotada en los poemas homéricos. El verbo encabeza el recuerdo mítico de Meleagro en el discurso de Fénix (*Iliada*, IX.527), en otros contextos, Odiseo exhorta a Aquiles para que recuerde su necesidad de alimentarse en vez de consumirse de pena por Patroclo (*Iliada*, XIX.231). En todos los casos, la acción de recordar se relaciona con un paradigma de la conducta heroica, paradigma que puede ser mítico -como Meleagro para Aquiles- o, simplemente, contextual y práctico -como la recomendación que Odiseo realiza.

⁶ El vocablo ἀτασθαλία abre la posibilidad de una doble lectura de la trama. En el proemio, el término se aplica a la conducta de los compañeros, entendida como una transgresión que deriva en muerte. Se aplica a Egisto en el discurso de Zeus y también, en este caso, deriva en muerte. En la sinopsis de la acción presentada por el proemio, la estrecha vinculación entre ἀτασθαλία y νόστος cumple la funcionalidad de generar expectativa en relación con la conducta de Odiseo. Si tanto los compañeros de Odiseo como Egisto se pierden por ἀτασθαλία, la investigación del concepto que denomina acertadamente la causa por la cual Poseidón impide el regreso de Odiseo desarrolla la moralidad del poema y reviste en sí misma el carácter de centro del debate.

la descripción del caso paradigmático muestran la utilización del mito con el sentido modelar habitual. Egisto, responsable del asesinato de un héroe que había regresado de Troya, a quien previamente había despojado de su mujer, expone el paradigma negativo en las vicisitudes del regreso para Odiseo. La identificación producida entre Egisto y los compañeros, especialmente Euríloco, a través de la calificación de sus actos como ἀτασθαλία, cumple la tarea deíctica de señalar un patrón de conducta humana que se produce con reiteración, a pesar de las advertencias divinas. El concepto que *Iliada* ha aportado para la definición de “actos humanos culpables” reside en la palabra ἄτη que involucra una ausencia de la volición del sujeto; al menos las consecuencias de los actos no han sido deliberadas. Este aspecto de irracionalidad conceptualizado a través de la palabra ἄτη, cede ante una nueva formulación en *Odisea*, ya que existen actos no deliberados, pero previsibles, y estos son los actos conceptualizados a través de la palabra ἀτασθαλία, que se produce siempre tras una advertencia de los dioses o bien tras una racionalización del hombre.⁷

El cumplimiento de la premisa de Zeus se efectúa en 1.36-37. La elusión de la responsabilidad divina, residente en los avisos previos, concede particular importancia al discurso profético de la muerte a manos de Orestes. El discurso de Zeus traza con nitidez la conducta de los dioses, y establece una fórmula o patrón de comportamiento divino recurrente en el poema, ya que las advertencias divinas son expresadas en repetidas ocasiones a través de Hermes. La finalidad del

En el mismo sentido interpreta Frame (1978), p. 20-21, y Heubeck (1990), p. 72 y p. 78, quien en su comentario al término ἀτασθαλία en 1.8 y en 1.34 insiste en que tal palabra designa una conducta culpable por falta de observación de las normas de la vida social.

⁷ La formulación aristotélica en *Ética a Nicómaco*, 1145a 16, sobre las clases de actos humanos incluye el concepto de ἀκράσια y parece conectada a esta presentación de los actos considerados como resultado de ἄτη o ἀτασθαλία. De cualquier manera, los héroes homéricos aparecen constreñidos por actos que exhiben su tragedia. La moralidad de sus actos no se origina en una maldad intrínseca sino en la imposibilidad de optar, por obnubilación o por falta de opción, tal como se describe el caso de Euríloco. La muerte de los compañeros de Odiseo, sea por hambre o por transgresión parece inevitable. La descripción de la tragedia del héroe en estos términos, ya formulada por Redfield (1978²), ha sido retomada por Finkelberg (“Patterns of Human Error in Homer”, *JHS* CXV, 1995, pp. 15-28), quien considera que el término ἀτασθαλία implica una moralidad neutra, en el sentido de que no determina una definición de evaluación de lo bueno o lo malo. Consideramos, no obstante la aseveración de Finkelberg, que *Odisea* evalúa como malo el prevalecimiento de una decisión equivocada tras una racionalización, porque los desenlaces provistos por este tipo de actos insisten en la destrucción de los sujetos. Cfr. además la reflexión de Holoka (*Avaiable [Online] [8 February 1998]*, pp. 1-4) sobre el término ἀτασθαλία y la necesidad de restringir la propia conducta.

discurso, como resulta obvio, es defender una actuación divina prístina e independiente de la buena o mala fortuna de los hombres. El léxico, sin embargo, insiste en términos de pago *τίσις-ἀπέτεισε* (1.40-44). La defensa que Zeus realiza de la “inocencia” de los dioses se destaca por el uso de los tiempos verbales. Egisto está presentado como el caso de actualidad *vōv* (1.35), pero las palabras de Hermes a Egisto encierran la visión proléptica del futuro de la advertencia y resultan, en consecuencia, virtualmente condicionantes del programa narrativo del *νόστος* de Odiseo. La clave de la interpretación parece aún encerrada en el concepto *ὑπὲρ μόνον* (1.34-35), una noción definida con mayor claridad en *Iliada*.⁸

El discurso de Zeus (1.32-43) va dirigido a los demás dioses; establece un campo verbal comunitario y delinea claramente la oposición inmortales/mortales (*θεοὸς/βροτοί* 1.32). El caso particular de Egisto, esgrimido como estrategia argumentativa para sostener la inocencia de los dioses, cumple también los requisitos probatorios de una sistematización del pago de una conducta culpable, un pago que resulta incierto en cuanto a su ubicación temporal y, no obstante, exacto en cuanto a la proporción cuantitativa en relación con la culpa: se paga por completo (*πάντ'*, 1.44). El mito está enfocado desde la figura de Egisto en una muestra evidente de su aplicación paradigmática a Odiseo en primera instancia y no a Telémaco cuyo correlato mítico, Orestes, no es invocado en esta circunstancia.

Aunque resulta evidente que la figura relevante, en el sector del poema usualmente llamado Telemaquia, es obviamente Telémaco, la memoria mítica no insiste en la figura joven del mito, no insiste en Orestes, cuyo paralelo con Telémaco presenta contactos muy estrechos, en cuanto ambos son los potenciales continuadores de la estirpe y los potenciales vengadores de la figura paterna. El mito realiza una “lectura” de la trama en el sentido de ofrecer una interpretación a través de la selección del episodio y del personaje. La relevancia concedida a Egisto muestra que el foco de interés reside en el culpable castigado y en la cuestión de la infidelidad, que recibe aplicación inmediata en la situación de la casa de Odiseo.

⁸ Cfr. Finkelberg (cfr. n. 7, p. 115): “..., whereas Aegisthus, who acted against the god’s advice and against destiny (*huper moron*), is fully responsible for that he did.” p. 17.

Si comprendemos la escena como el punto seleccionado por la Musa para comenzar el relato, la selección indica la oposición entre dos criterios, el de los mortales y el de los inmortales, una utilización de la voz (“unos dicen”, otros “advierten verbalmente”), para declarar que el hecho de “no oír” delimita la culpa. La definición auditiva del contexto de la culpa implica la ubicación de los seres humanos como audiencia de los discursos divinos, discursos que, regularmente, advierten con antelación, las consecuencias deplorables de ciertos hechos. La reciprocidad entre audiencia humana/audiencia divina en cuanto propia de una situación dialógica permanece, no obstante, relativa ya que el discurso de Zeus instala una de las versiones básicas del suceder en la existencia humana, una visión que disculpa a los dioses y coloca el eje en la conducta humana.⁹ Por otra parte, la escena indica una localización del inicio de la trama claramente establecida en el Olimpo. Los espacios terrenos resultan subsidiarios del espacio decisorio que el Olimpo representa, de manera de transformarse durante un sector importante de la trama en un mero escenario sujeto a la acción de los dioses.

Presentada como una discusión generacional entre padre e hija la respuesta de Atenea presenta las objeciones al discurso de Zeus.¹⁰ La definición del campo verbal compartido por Atenea y Zeus reside en el caso de Egisto. Atenea expresa en dos versos su acuerdo en que la muerte de Egisto constituye la ejecución de un acto de justicia (1.46-47). El verso previo se dedica a la invocación persuasiva, con

⁹ Kullmann (1992) sostiene que en este discurso de Zeus se halla una nueva concepción del hombre, afirmada en la posibilidad de construir el destino personal, cfr. pp.243-263. Sin embargo, el correlato de esta afirmación se halla en una determinación divina que autoriza el regreso de Odiseo. La visión del destino humano en *Odisea* resulta particularmente “moderna”, en el sentido de que existe una doble motivación concomitante en cada acto humano, el reconocimiento de una cierta vulnerabilidad en lo decidido por el hombre a pesar de que efectivamente, el ser humano pueda tomar decisiones y ejecutarlas. Opina Crotty (1994), pp. 160-181, que hay una cierta oscuridad o, al menos, opacidad en el poema sobre este aspecto, que atribuye a una interpretación del canto épico como “comprensión” más que como “conocimiento”. La falta de certidumbre sobre el suceder humano se halla en estricta correlación con este conocimiento no exhaustivo que brinda el canto.

¹⁰ No sólo sorprende la discusión entre Atenea y Zeus por la cuestión meramente generacional; se trata de una discusión del concepto de justicia. El mismo planteo se halla en *Eunomia* de Solón, en que la ciudad no peca por decisión de Zeus y Atenea sino por la iniquidad de sus propios ciudadanos. Obviamente, hay elementos no coincidentes entre el planteo de *pólis* del poema solónico y la situación del palacio de Odiseo. Sin embargo, no podemos dejar de notar que la inclusión de un personaje plural, como los pretendientes, cuya conducta pone en riesgo la estabilidad de la casa, revela el funcionamiento de un cuerpo colectivo que afecta a la existencia comunitaria y, en particular, a la vida individual de determinado sector, especialmente a Penélope y Telémaco.

el reconocimiento del poder, con lo cual el discurso de Zeus se instala como la versión de autoridad. El desiderativo ὥς ἀπόλοιτο (1.47) marca la coincidencia futura de criterios, ya que el caso particular de Odiseo es una situación que escapa a lo establecido. Los discursos alternativos de Atenea y Zeus expresan la contraposición de dos criterios, en un sentido prácticamente dialógico. La presencia de una versión autorizada y autorizante -en este caso la versión de Zeus- se ubica frente a la versión fracturante -podría sostenerse que juvenil- en boca de Atenea.

El discurso de Atenea narra nuevamente la situación de Odiseo, ahora personalizada por el nombre propio. Los datos que retoma desde el discurso del narrador: que está con Calipso, en un espacio particular, la boscosa isla en medio del mar, son definiciones del infortunio de Odiseo y de la información con que los dioses cuentan sobre su destino. La necesidad de contar lo que le sucede a Odiseo surge de la necesidad de darle existencia a su caso “narrándolo”. Los participios ὀδυρόμενον (1.55) y ἰέμενος (1.58) que marcan la circunstancia en que se halla Odiseo, definen siempre su deseo. Por el momento, es un ser humano entre el deseo y la frustración.

En el discurso de Atenea observamos el cumplimiento de la premisa moral del discurso de Zeus, en el caso particular de Egisto, y la universalización de la norma para todo aquél que cayere en lo mismo. La imagen que señala la situación emotiva de Atenea resulta sumamente interesante. Ella sostiene que tiene su corazón escindido δαΐφρονι δαίεται ἦτορ (1.48). La escisión o división implica una quiebra emotiva y una adhesión intelectual a la norma “que mueran los culpables”. Odiseo puede haber sido culpable de algo, pero también tiene nobleza y actitudes positivas.¹¹

¹¹ La emoción que provoca, en el mundo divino, el dolor o la muerte de un héroe está atestiguada, flagrantemente, en el caso de Sarpedón y la imposibilidad de Zeus de evitar su muerte en *Iliada*, XVII.433-438. Esta característica del mundo heroico capaz de promover un debate en el ámbito de los dioses puede muy bien fundarse en la naturaleza misma del héroe que, en tanto tal, participa parcialmente de lo divino. Sin embargo, además de esta explicación genética, debemos adherir a una explicación plástica y estética; la acción heroica produce la emoción de la belleza, y más aún promueve la intelección de la propia condición existencial. La conmoción de los dioses encierra todos estos niveles interpretativos, y no una simple muestra de vulnerabilidad. Crotty (1994), pp. 42-69, ha analizado proficuamente la emoción trágica denominada ἔλεος presente con insistencia en los poemas homéricos y esencial a la interpretación del canto épico como celebración de un lamento.

La incongruencia entre la convicción y la emotividad promueve el debate entre Atenea y Zeus. Lo sorprendente es que este debate entre emotividad y convicción se produzca entre dos personajes divinos y en ausencia de otro personaje divino, Poseidón. El discurso de Atenea exagera la situación de Odiseo presentando el olvido a que Calipso quiere inducirlo y el deseo de morir del héroe, *θανέειν ἰμείρεται* (1.59). Por otra parte, la equiparación Egisto/Odiseo, aunque desconcertante, es la estrategia básica de Atenea para persuadir a Zeus. Nuevamente, el término de conceptualización de un patrón de conducta humana, *ἀτασθαλία*, propone un conflicto interpretativo, ya que esta palabra evalúa la acción de Egisto como la ejecución de una acción con previsión de las consecuencias y, en virtud del paralelo Egisto/Odiseo apelado, Atenea presenta de manera nítida su propio cuestionamiento, es decir si Odiseo está pagando una acción también evaluada como *ἀτασθαλία*, una acción de la que se es absolutamente responsable porque se advierten subjetiva u objetivamente las consecuencias.¹²

Las áreas del discurso de Atenea, tres en total, presentan una premisa idéntica a la de Zeus: un caso particular que escapa a la premisa, o caso excepcional, y la situación actual de Odiseo. La pregunta retórica de cierre, apela al nivel emotivo *ἐντρέπεται φίλον ἦτορ* y al juego etimológico *ὠδύσαο/Ὀδυσσεύς* (1.62).

Este primer par de discursos instala no sólo la premisa de discusión, con el tema del destino, sino que establece en el adverbio *τόσον* (1.62) la cuestión básica de la trama. La manera en que Odiseo está caracterizado a través del nombre que lo designa explica todo su devenir en los cantos del poema.

¹² La mayor parte de los usos de *ἀτασθαλία* o de vocablos del mismo campo semántico, utilizados en *Odisea* se refieren a la conducta de los pretendientes en pasajes en que dicha conducta es juzgada o bien en los que una expresión desiderativa acompaña un presagio de justa retribución. Tal es el caso de los usos en 3.207, 16.93, 17.588, etc. en que el término actúa como acusativo objeto del verbo *μηχανάομαι* en una muestra evidente de la premeditación intelectual que este tipo de acciones involucra. En el *corpus* de los *Himnos* homéricos, la palabra *ἀτάσθαλον* está atestiguada en el *Himno a Apolo*, 67 y en el *Himno a Hermes*, 296 y en ambos casos indica acciones de los dioses “deliberadamente” perjudiciales para el hombre. En el *Himno a Heracles*, *λεοντόθυμον*, la palabra califica los trabajos impuestos por Euristeo, entendidos como acciones racionalizadas. Evidentemente, el concepto en cuestión proporciona una nueva perspectiva para los actos humanos, según la cual la condición humana se halla definida por la previsión o imprevisión y el uso de la racionalización exige responsabilidad en la acción.

La respuesta de Zeus contiene una fuerte modalización afectiva, aunque utiliza la frase formularia *ποιῶν σε ἔπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων* (1.64), propia de los momentos de gran emoción y cuando un discurso afecta a su destinatario.

Las explicaciones de Zeus justifican que no hay un olvido de Odiseo por parte de los dioses; sin embargo la resolución de la diferencia de criterios entre dioses no se ofrece como un trámite sencillo. Por un lado, las instancias decisorias tienen como marco una asamblea en el Olimpo, por otro lado el νόστος será un diseño divino, pero el tramo existencial deliberado por los dioses se refiere, exclusivamente, a lo que le sucede a Odiseo desde la cueva de Calipso hasta los Feacios y no involucra las experiencias previas.

La situación de Poseidón, que discute la premisa básica de Zeus, ya que considera que Odiseo ha obrado injustamente, establece el principio de fractura de la versión oficial o de la premisa inicial en el mismo tenor que los planteamientos de Atenea. Por otra parte establece, además, la excepción no sólo del cumplimiento de la moralidad en el ámbito humano, sino también de la dificultad de presentar una versión unívoca de la comprensión del destino entre los dioses.

La situación de individualismo a ultranza representada por Poseidón conduce ciertamente a reflexionar acerca de una correlación entre el personaje del dios y Odiseo, ambos coincidentes en su individualismo y particularidad. En tal sentido, las expresiones del tipo *ἀντίθεος* cumplen el oficio de revelar instantáneamente tal apreciación, de manera que enfrentados dios y ser humano, Poseidón represente la fractura a la norma entre los dioses y Odiseo represente la excepción entre los mortales.

El discurso de Atenea (1.81-95) propone una resolución. La expresión condicional *εἰ μὲν δὴ νῦν τοῦτο φίλον μακάρεσσι θεοῖσι* (1.82) corresponde al uso modalizado de una expresión de cortesía, para pasar a la propuesta resolutoria del exhortativo *ὀτρύνομεν* (1.85).¹³ El discurso resulta escindido por la presencia de la conjunción adversativa *ἀυτάρ* (1.88), con la cual Atenea anuncia su resolución de ir a Ítaca. La decisión de Atenea aporta una breve reseña de las acciones que la diosa piensa promover, especialmente, insuflar el μένος heroico en Telémaco, necesario para enviarlo a Esparta y a Pilos a indagar el regreso de su

¹³ Subjuntivo homérico de vocal breve Cfr. Goodwin (1924), ítem 780, p. 169.

padre y para adquirir κλέος ἐσθλόν (1.95). La reiteración, en tres ocasiones, de términos relativos al νόστος obliga a leer el discurso en los términos de diseño de la trama, de la cual Atenea solicita un diseño colectivo entre los dioses, es decir un diseño del destino y νόστος de Odiseo. Al mismo tiempo, sin embargo, ese diseño resulta, en definitiva, una propuesta individual de Atenea. Por lo tanto, las aserciones del poder de Zeus son meramente formularias y Atenea, en realidad, solicita simplemente una aprobación de su propuesta para una trama ya pensada.

Observada en su conjunto, la escena que acabamos de comentar se nos ofrece absolutamente dialógica. Zeus y Atenea tratan un tema en común, la determinación de la asignación de felicidad o infortunio de acuerdo a una norma establecida y acuerdan una solución al respecto. El tratamiento del caso particular que se exceptúa de la norma conduce a una inversión de la situación. El propósito del diálogo reside en el segundo interlocutor, Atenea, que, obviamente, resulta beneficiada. Atenea presencia la argumentación de Zeus, cuyo contenido se puede enunciar sintéticamente de la siguiente manera: norma-trangresión-castigo y prueba: caso particular de Egisto. Egisto adquiere la posición retórica de τέκμων entre todos los conectores lógicos del discurso, con la doble evaluación que el término implica, en el sentido habitual en Homero, de meta o límite respecto de un hecho, y en el sentido aristotélico, como prueba particular de un enunciado de contenido universal.¹⁴ Atenea contrapone una contraargumentación con su propio τέκμων, que es, obviamente, Odiseo y, finalmente, logra que se produzca el intento de corregir, en los hechos, la situación que anula la premisa inicial.

La ubicación de la discusión entre Zeus y Atenea en el primer canto obedece a la necesidad de ubicar una “lectura” de la trama que se ve de este modo inserta en un *corpus* mítico de discusiones entre los olímpicos y, por otra parte, plantea la posibilidad a los lectores de interpretar toda la trama como un proceso de deliberación divina que pasa por distintas instancias. La circunstancia de hallarse ausente Poseidón añade un elemento nuevo de discusión, ya que, evidentemente, los discursos de Zeus y Atenea se refieren a un desacuerdo o a una crisis en las decisiones.

¹⁴ Cfr. *Retórica*, 1357b. El uso homérico de τέκμων como meta se atestigua en *Iliada*, XIII.20 y en VII.30.

El decurso del relato conduce a una nueva asamblea entre olímpicos en el canto 5 -salvada la unidad comprendida como Telemaquia. La nueva reunión aparece inmotivada como la del primer canto; es más, parece la simple continuación de la primera, planteada en su duración por la acción de Atenea en imperfecto λέγε (5.5). La situación paralela del acto de la memoria, realizado por Zeus en el canto 1 en relación con Egisto y por Atenea en el canto 5 en relación con Odiseo coloca la equiparación mítica Egisto-Odiseo en el cumplimiento de un proceso recordatorio seguido por la verbalización duradera implícita en la expresión del imperfecto. El discurso pasa de la utilización del prohibitivo (μη τις... ἔστω 5.8) a la expresión desiderativa (ἀλλ' αἰεὶ... εἴη... 5.10) para finalizar en la exposición de la causa ὡς οὗ τις μέμνηται Ὀδυσσῆος θείοιο (5.11).

El diálogo Atenea-Zeus, reducido a dos discursos contrapuestos, repite la situación desarrollada en el canto 1 con la alternancia entre un discurso de reclamo y petición y un discurso de concesión por parte de Zeus.¹⁵ En la economía de la trama, la repetición de escenas de debate divino obedece a una norma compositiva de yuxtaposición y variación, aunque al mismo tiempo, y quizá por causa de las peculiares condiciones de “performance”, la épica vuelve a editar ante el auditorio cuestiones básicas relativas al futuro de los personajes, añadiendo en este caso la situación de Telémaco en riesgo. Culminada la instancia de confrontación de los discursos de Zeus y Atenea, Zeus adquiere un nuevo interlocutor, con quien se supera la polarización inicial entre los dos criterios -Zeus vs. Atenea-. Las órdenes de Zeus a Hermes (5.29-42), se reducen a explicar a Calipso la decisión del νόστος de Odiseo. El resto del discurso presenta un breve relato de los episodios básicos del νόστος, desde esta instancia temporal, con tres núcleos: la construcción de la balsa, Esqueria y el botín regalado por los Feacios. La funcionalidad del discurso abastece un nuevo punto de partida, una suerte de nuevo proemio ya que resume, con carácter sumario, los acontecimientos del regreso de Odiseo. Desde este punto

¹⁵ Ya Crotty (1994) ha señalado los paralelismos entre las asambleas divinas de *Iliada* y *Odisea*: “The counsel of gods that opens the last book of the *Iliad*, the subsequent flight of Iris to Troy, the companionship of Hermes leading Priam to Achilles’ tent- all these recall the opening scenes of the *Odyssey* almost point-for point: specifically, the council of the gods, Hermes’ resultant visit to Calypso, and the disguised Athena’s escort of Telemachus. Indeed, the purpose of the gods’ plans in the *Iliad* -to restore the son’s dead body to the father-seems like a tragic mirror of the gods’ plan in the *Odyssey* to restore the living father to the son”. p. 70.

de vista, los versos de cierre (5.41-42), adquieren un valor sentencioso: ὧς γάρ οἱ μοῖρ' ἐστὶ φίλους τ' ἰδέειν καὶ ἰκέσθαι/ οἴκον ἐς ὑπόφορον καὶ ἔην ἐς πατρίδα γαῖαν.

El carácter sumario del discurso de Zeus enuncia las secuencias de la trama de *Odisea*, como secuencias vitales o existenciales del personaje de Odiseo. La conjunción de trama y destino queda comprendida en la conceptualización de μοῖρα; las distintas alternativas vitales de Odiseo están incluidas en un circuito previamente diseñado cuyo desenlace, como se anticipa, es regresar a la tierra patria.

La presentación iconográfica de Hermes (5.43-49) cede paso a la descripción del itinerario de viaje y del ámbito de Calipso. El valor de la descripción espacial generadora de ambiente insiste en los aspectos particulares de Calipso, que no pertenece a la familia Olímpica. En tal sentido, el diálogo Hermes-Calipso suministra una evidencia del conflicto entre dioses que supera el ámbito olímpico.¹⁶

La primera visión que Hermes tiene de Calipso sirve al narrador para trazar la diferencia abismal entre discurso humano y discurso divino, entre percepción humana y divina. En el mundo divino los reconocimientos no son necesarios y esta característica opone además los discursos de ambos niveles, ya que la relación de poder entre dioses no pasa por un dominio de la identidad sino por una equiparación “conocente”: ἠγνοίησεν ἰδοῦσα Καλυψώ, διὰ θεάων,/ οὐ γάρ τ' ἄγνωτες θεοὶ ἀλλήλοισι πέλονται/ ἄθάνατοι, οὐδ' εἴ τις ἀπόπροθι δώματα ναίει (5.78-80).

La entrevista de Hermes con Calipso presenta la escenificación de un diálogo huésped-hospedador. Las preguntas de la diosa son las propias de la recepción y acogimiento del huésped con la clara voluntad de complacerlo y ofrecerle los ξεινία debidos. Los dones ofrecidos por Calipso marcan la diferencia con una escena similar entre humanos, ya que ella ofrecerá néctar y ambrosía. Sin embargo, la relevancia de la escena no obedece a la concesión de la liberación de Odiseo por parte de Calipso sino a la clara oposición de criterios entre los

¹⁶ Cfr. Peradotto (1990), p. 82, quien asevera con insistencia en dos voces en colisión. Los reclamos de Calipso revelan la fractura entre el mundo de las autoridades olímpicas expositoras de la norma y las opiniones individuales que no acuerdan con la norma.

olímpicos y Calipso u otras divinidades no olímpicas. La minuciosa descripción del espacio obedece a la necesidad de definir el ámbito no olímpico de la entrevista. La ubicación insular y, por lo tanto, equidistante de la órbita humana tanto como de la divina traduce en el concepto de distancia la rebelión contra la norma que Calipso expresará. La confrontación igualitaria entre los personajes queda explícita en el discurso de Hermes: εἰρωτᾶς μ' θεῶν θεόν (5.97).

Varias modalidades discursivas afectan formalmente el discurso de Hermes, por una parte enmarcado en la norma literaria del discurso agradecido de un huésped, por otra parte limitado por la perentoria obligación de transmitir un mensaje ajeno. Desde el marco igualitario de diálogo entre dioses, el discurso de Hermes (5.97-115) ofrece la utilización de la estrategia discursiva del mensajero. En primer lugar, una identificación con su interlocutora, expresando su contrariada voluntad al llegar, enmarca una solidaridad con la situación de Calipso, tanto como establece la premisa de la imposibilidad de negarse a cumplir los designios de Zeus. En tal sentido, el discurso de Hermes anticipa claramente que la respuesta de Calipso será obligatoriamente positiva. La técnica del discurso indirecto sirve para eludir la responsabilidad personal del mensajero, aunque Hermes añade la mención de la cólera de Atenea como circunstancia determinante en el aciago regreso de los aqueos. La orden de regreso (5.113) cierra con la repetición de la sentencia acerca de la μοῖρα (5.114-115=5.41-42).

El discurso de Calipso (5.118-144) define un nuevo auditorio, compuesto por la comunidad olímpica de dioses a los que Calipso acusa de crueldad y celos. La fractura que el discurso expresa presenta las pruebas argumentativas a través de los ejemplos míticos de Aurora y Orión, Démeter e Iasio. En ambos casos, la intervención de los olímpicos causa la muerte del amante. El último ejemplo, en la secuencia, es la propia Calipso, expresión por un lado de una visión genérica, ya que las normas sexuales no parecen ser las mismas para las diosas que para los dioses; por otro lado, su voz queda incrustada y rodeada por las voces dominantes

de otros dioses.¹⁷ La obediencia al poder de Zeus corresponde al cumplimiento de la trama según las secuencias que Zeus mismo expresó con anterioridad.

La reacción emotiva de Calipso ante las órdenes de Zeus (ῥίγησεν, 5.116) expresa no solamente la presencia de dos voces en conflicto, en el sentido de dos interpretaciones de la realidad que colisionan por prevalecer, en este caso, la versión de la relación entre los actos humanos y los sufrimientos contenida en el discurso de Zeus (1.39-42) y la visión de los hechos de una divinidad menor. Calipso sólo piensa en celos de los dioses; no interpreta el regreso de Odiseo como la comprobación de la norma de justicia. Las objeciones a los olímpicos constituyen, no obstante, un discurso frustrado, ya que Calipso establece como auditorio a los dioses en general, pero ellos no se hallan efectivamente presentes en el diálogo que el narrador nos permite presenciar. En tal sentido, los discursos de divinidades no olímpicas se someten a la versión y normas establecidas por los olímpicos.

3.1.1. Conflictos entre los olímpicos: la figura de Poseidón.

La interpretación y diseño del destino de Odiseo en el canto 1 es ofrecida por el narrador como un tema de debate focalizado por su relato en ausencia de Poseidón. Al parecer, la actividad primaria de los dioses en el poema consiste en discutir interpretaciones sobre el mito. Esta presencia extraordinaria de una discusión del mito dentro del mismo mito nos enfrenta con la enigmática figura de Poseidón, cuya ausencia en el canto 1 resulta la más clara expresión de las dificultades de conciliación de la norma moral enunciada en esa asamblea divina. La figura de Poseidón manifiesta la ausencia de univocidad de criterios a la hora de juzgar la conducta humana. Por otra parte, así como Calipso entiende que debe privarse de la presencia de Odiseo por una malevolencia de los demás dioses, la enemistad de Poseidón contra Odiseo expone los conflictos de interpretación de las

¹⁷ "Thus Calypso's rebel, "centrifugal" voice, though it is allowed to surface, is not allowed to stray very far from the center; it is, like her island, lost in the surrounding sea of 'centripetal' voices. The voice of the enveloper is itself enveloped" afirma Peradotto (1990), p. 56.

acciones culpables entre los dioses y la expresión de los infortunios a través de la enemistad con algún dios.

La narración de la escena de arribo de Odiseo a la isla de los Feacios comparte como observadores a los oyentes-lectores y a Poseidón. El regreso de Poseidón desde la tierra de los Etiopes en 5.282 brinda ocasión a un monólogo del dios dirigido a su θυμός. El propósito de retener a Odiseo en la desgracia adquiere la figura de un desastre natural en la tormenta.

La visión en distintos niveles que genera el relato, la diversa focalización, permite a los lectores una visión más amplia, ya que “vemos” a Poseidón y a Odiseo; mientras Poseidón “ve” solamente a Odiseo. La contraposición de dos breves monólogos, dirigidos al θυμός, uno divino, otro humano, en que se oponen la decisión de los dioses adversa a Poseidón y la preocupación de Odiseo por la ignota muerte en naufragio y la soledad que puede sucederle deviene una plástica exposición de la imposible conciliación entre hombre y dios en esta circunstancia. El discurso “solipsista” que el monólogo representa constituye un eslabón más en la ausencia de diálogo y de todo otro tipo de relación verbal discursiva entre Poseidón y Odiseo. Ambos monólogos responden a la norma formal de apóstrofe al θυμός, indicación de que ambos discursos deben ser interpretados como una indagación “subjetiva” con un auditorio clausurado en sí mismo. La presencia del θυμός implica un análisis de la situación existencial a nivel emotivo-sentimental y, en consecuencia, no racional. Por otra parte, la intervención de Poseidón establece la acción independiente del dios a pesar de la decisión de la asamblea divina. En el análisis anterior de los discursos divinos (ítem 3.1) insistimos en la interpretación de los dioses como espectadores y como audiencia y resulta claro que estos dos aspectos deben ser tenidos en cuenta en relación con Poseidón, ya que el dios puede calificarse como el espectador y el oyente ausente de la asamblea inicial. La doble carencia de Poseidón será revertida por su reclamo en el canto 13.

El conflicto entre los olímpicos presenta una nueva instancia en 13.128-158 a través de un último diálogo entre Zeus y Poseidón. El diálogo entre ambos dioses está enmarcado por un acto de la memoria, en una insistencia iterativa del recuerdo mítico en la asamblea del canto 1. La escena se compone de un intercambio fluido

y rápido en cuatro discursos, con la característica intervención por turnos enfrentados en el diálogo y con un cierre a cargo del narrador:

Discurso de Poseidón (13.128-138): τιμή
Discurso de Zeus (13.140-145): τίσις
Discurso de Poseidón (13.147-152): propuesta de castigo: petrificación
Discurso de Zeus (13.154-158): momento oportuno para la petrificación
Discurso del narrador (13.159-165): relato de la petrificación

Fig. 3

El esquema muestra una focalización centrada en la visión olímpica, cuyo objeto perceptible está colocado en los Feacios. La espacialidad (Olimpo) determina una focalización con perspectiva de visión superior, tal como lo muestra el juego de los cuatro primeros discursos. La visión exclusivamente épica, es decir la que se halla contenida en el discurso del narrador, representa la sanción verosímil de la visión olímpica y, en un procedimiento típico, se ofrece como condensación de la escena al final del diálogo entre dioses y, por otra parte, coincide en perspectiva y amplitud con la visión olímpica.

El dinamismo adquirido por la escena gracias a la brevedad de los discursos otorga la característica de una escena típicamente dialógica con un tema común: la figura de Odiseo y su regreso y el anhelo de castigo ejemplar a los Feacios por no haber prestado atención a la profecía. El discurso de Poseidón (13.128-138) es un discurso modalizado por la estrategia de indagar la βουλή de Zeus. En este marco de modalización, el tema comentado es la τιμή del dios escatimada por el retorno exitoso de Odiseo colmado de dones superiores a los que eventualmente podía traer de Troya. El tema de la τιμή perdida entre los hombres y la τιμή perdida entre los dioses desarrolla el tema de los bienes/dones como signo de excelencia en

medio de la comunidad. La persuasión que el argumento de Poseidón ejerce sobre Zeus se evidencia en los adjetivos que califican el poder de Poseidón, curiosamente referidos a un poder más antiguo (*πρεσβύτατον*) y mejor.¹⁸ Zeus establece el lenguaje de pago (*τίσις* 13.144) y habilita la petrificación de la nave de los Feacios y del puerto.

La situación de los Feacios instala nuevamente a los dioses como espectadores y como audiencia de súplicas y sacrificios, aunque el relato parece contribuir a la idea del castigo por desobediencia, la forma en que el mundo divino -particularmente, Poseidón- puede verse afectado por el incumplimiento de una profecía establece una vinculación estrecha entre los espacios discursivos divino/humano. La cuestión parece centrarse más bien en la vulnerabilidad del poder de Poseidón, cuyo prestigio de antigüedad le concede más relevancia.

3.2. Discurso de auxilio divino: Ino, 5.339-350.

El discurso piadoso de Ino muestra otro funcionamiento del discurso divino y de la actitud de los dioses ante el infortunio humano. Ino es presentada por el discurso del narrador como una auténtica epifanía, su carácter híbrido: antes humana, ahora inmortal, puede explicar su desafío a la tormenta provocada por Poseidón. El discurso de Ino establece la correlación ira de los dioses-sufrimiento de los hombres. Su discurso se abre con una interrogación retórica: *κάμμορε, τίπτε τοι ᾧδε Ποσειδάων ἐνοσίχθων/ ᾠδύσατ' ἐκπάγλως, ὅτι τοι κακὰ πολλὰ φυτεύει* (5.339-340). La utilización del verbo *ᾠδύσατ'*, en el contexto en que aparece Poseidón, establece la definición del carácter de Odiseo. Forma parte de su *ἦθος* como personaje el ingrediente de la hostilidad divina. Lo que el poema ofrece como debate es si esa hostilidad se funda en alguna condición moral

¹⁸ Atchity y Barber consideran que Poseidón está vinculado más a una antigua deidad egea que a una divinidad masculina indoeuropea. De todas maneras la dicotomía entre Poseidón y Atenea que presenciamos en Homero revela ecos de un proceso en que la oposición entre dos normas culturales -la organización matriarcal y la organización patriarcal- se resuelve con el predominio de Atenea. La diosa Atenea reuniría los valores de ambas normas organizativas como divinidad femenina, pero con un único padre gestador. Cfr. Atchity & Barber (1987), pp. 15-36.

despreciable del personaje o en un simple capricho divino. La acción de Odiseo que ha causado la ira de Poseidón es una acción realizada en el ámbito de la defensa personal. El mundo divino ofrece dos flancos: la piadosa actitud protectora de Ino, que objetiva en el velo la protección, y la tormenta que causa el naufragio.

El discurso de Ino contiene valor profético, ya que advierte a Odiseo que no será aniquilado y que su $\mu\omicron\upsilon\pi\alpha$ es llegar a la tierra de los Feacios. Los objetos presentes en la escena tormenta/velo expresan, plásticamente, la oposición de criterios entre los dioses, el desacuerdo entre Poseidón y los olímpicos, la observación de Ino sobre el recortado poder del dios que no logrará destruir a Odiseo. La doble focalización que Ino puede efectuar dentro de su naturaleza particular, antes humana, actualmente divina, presenta su intervención como una nueva formulación del desacuerdo básico entre Zeus y Atenea, expresado en el canto 1. Odiseo desempeña el papel de la víctima, ya que su situación no ha variado ni ha avanzado y cada paso en dirección al regreso se opone a un inconveniente.

La reacción de Odiseo ante el discurso de Ino, que reflexiona y luego monologa (5.356-364) sirve a la confrontación discurso humano/discurso divino también en la instancia monológica, por segunda vez a lo largo del canto 5.¹⁹ Al monólogo de Odiseo sucede un monólogo brevísimo de Poseidón en 5.377-379, que bajo el marco de un discurso privado para el propio $\theta\upsilon\mu\acute{o}\varsigma$ encierra una aceptación del vagabundeo de Odiseo por el mar. La construcción de la prótasis temporal $\epsilon\iota\varsigma\ \acute{o}\ \kappa\epsilon\nu$ establece la duración de esta concesión,²⁰ la dimensión de los infortunios de Odiseo es enorme. El paralelismo discursivo recuerda al oyente-lector la duplicación espacial de la trama en los ámbitos Olimpo-Ítaca. Si bien no se menciona desde qué espacio geográfico observa Poseidón la lucha de Odiseo contra la tormenta, es evidente la ubicación de un ámbito divino superior frente al plano inferior en que se halla Odiseo. La incidencia de esta distribución espacial resulta determinante para la comprensión de la narración del destino de Odiseo. En cierto sentido, su vida, particularmente definida en el campo experiencial del

¹⁹ Cfr. *Odisea* 5.282.

²⁰ Sobre el valor de eventualidad con visos de certidumbre expresado por este tipo de prótasis temporal, cfr. Peradotto (1990), pp. 66-67.

νόστος, se halla expuesta “narrativa” y “espectacularmente” ante los dioses. La situación de contemplación desde el Olimpo o desde otro punto de focalización, que genera un “escenario”, otorga a una de las emociones provocadas por el espectáculo trágico, el ἔλεος una presencia radical en el poema. La conmoción del mundo divino, particularmente de Ino, conceptualizada en la palabra ἔλεος, integra nuestra visión del discurso divino como discurso de un espectador conmovido por el espectáculo de la existencia humana con el πάθημα trágico que Aristóteles consideró posteriormente esencial efecto de una tragedia.²¹

El discurso de Ino obedece por otra parte a la estética de la reiteración y debe ser vinculado necesariamente con el discurso de Proteo, absorbido por el relato del νόστος de Menelao en el canto 4.²² Los paralelismos entre ambos episodios coinciden, fundamentalmente, en mostrar la conmoción y compasión de los dioses por el hombre infortunado, ya que tanto frente a Menelao como frente a Odiseo, el discurso del personaje y el discurso del narrador utilizan el verbo ἐλέησεν (4.364 y 5.334).

3.3. Discursos de los dioses absorbidos por el discurso poético: 8.266-369.

El segundo recitado del aedo Demódoco se produce en el marco de una celebración pública y versa sobre el tema de los amores de Ares y Afrodita. Se trata de un canto cuya recepción no ha sido uniforme, ya que ha sido juzgado recurrentemente en cuanto a la temática del adulterio y en cuanto a la visión degradada de los dioses.²³ Absorbidos por el discurso poético que el recitado

²¹ La relevancia que la experiencia del ἔλεος presenta para una comprensión de la épica no concluye en la situación de la generación de audiencias internas (los dioses u otros personajes). La ejecución del recitado épico, también gestante de una audiencia, coloca la emoción del ἔλεος como experiencia épica. El concepto determina una interpretación de la épica como un “canto de comprensión” en la obra de Crotty (1994), más que como un canto de incorporación del conocimiento heroico. Cfr. pp. 42-69 y pp. 107-129.

²² Cfr. Peradotto (1990), Cap. 3, para un análisis estructural de la escena del canto 4 y sus paralelismos con la escena de Eidotea en el canto 11.

²³ Cfr. el juicio platónico en *República* 310 c, o la opinión de Jenófanes (21B11 D-K) quien sostiene:

πάντα θεοῖς ἀνέθηκαν Ὅμηρος θ' Ἡσίοδος τε
ὅσσα παρ' ἀνθρώποισιν ὀνειδέα καὶ ψόγος ἐστίν,
κλέπτειν μοιχεύειν τε καὶ ἀλλήλους ἀπατεύειν.

aédico representa se muestran unos discursos de dioses involucrados en el relato que es tema del canto. En cada ocasión, la temática abordada por los dioses guarda relación con la norma establecida y la transgresión de la misma, ya se trate del mundo humano, ya se trate del mundo divino. La localización de los discursos reviste tanta importancia como su tipología. En medio del discurso poético no hallamos la contraposición habitual discurso humano/discurso divino, sino solamente la confrontación de criterios entre discursos de una misma tipología. Todos ellos absorbidos en la voz del aedo y todos ellos discursos divinos. No obstante, el tema presentado por el canto manifiesta una contraposición entre interpretaciones de la realidad, similar a la que hallamos en el canto 1.

La estructura del recitado revela un interés particular. El inicio comprende un relato en tercera persona (8.266-291) que cumple las veces de introducción temática con un verso *proemial* contenedor del tema (8.267) y la narración de la trampa tendida por Hefesto.

El primer discurso directo de un dios corresponde a Ares (8.292-294) y constituye una invitación a Afrodita para compartir el lecho. El hecho se presupone vigilado por Helios y resulta una novedad respecto de otras escenas de amor divino. La correlación entre la visión de la escena por la luz del sol y la incorrección de la misma, ya que generalmente las escenas de amor entre dioses son veladas por algún fenómeno natural o sobrenatural que las mantiene fuera de la vista.²⁴

El discurso de Hefesto (8.306-320) enmarcado en el discurso de cólera y acompañado por gestos y gritos, se inscribe dentro de la línea de discursos de reclamo o petición ante Zeus. La invocación de apertura abre el campo de los

Alden (en: "The Resonances of the Song of Ares and Aphrodite", *Mnemosyne*, Vol. L, Fasc. 5, 1997, pp. 513-529) presenta un análisis del canto en coincidencia con el comentario de Jenófanes en cuanto estudia la correlación de *μοιχεύειν* en *Odisea*. Sin embargo, no lo aplica a la situación de Odiseo con Circe o Calipso. Una lectura genérica feminista insistiría en este aspecto. Nos parece evidente que debe entenderse que se trata de un recitado aédico, por lo tanto la temática, además de las vinculaciones con la trama, expone un repertorio y una tradición. Por otra parte, tampoco creemos, como dice Alden, que el triunfo de Hefesto constituya "a strong disincentive to Odysseus" (p. 529). En todas las interpretaciones ofrecidas permanece vigente la idea de las diferencias entre el mundo humano y el divino, las normas de conducta y corrección observables en cada ámbito difieren siempre por la infinita posibilidad de reparación que existe en el mundo divino.

²⁴ Cfr. Las escenas de seducción en *Iliada*, XIV.159-328, aunque en esta escena el seducido es Zeus y no Afrodita, como figura en el texto de *Odisea* que estamos comentando.

destinatarios: Zeus y los demás dioses son invitados a contemplar la afrenta. Las irónicas aseveraciones de falencia física de Hefesto -rengo- frente al poderoso Ares constituyen una estrategia de argumentación de su superioridad intelectual. El discurso desarrolla, obviamente, la contraposición entre dioses a partir de la fuerza y la inteligencia. La reacción del auditorio divino convocado internamente en el recitado: Poseidón, Hermes, Apolo, manifiesta el triunfo de la inteligencia. La presentación “espectacular” del acto de infidelidad distribuye espectadores de acuerdo a una selección genérica, ya que la brevísima referencia al pudor de las diosas que permanecieron en sus casas señala una restricción del auditorio divino y un triunfo del ardid masculino del dios engañado. Las referencias a las circunstancias que sirven de marco al recitado son explícitas, no sólo por la contraposición entre ingenio y fuerza (entre $\mu\eta\tau\iota\varsigma$ y $\acute{\alpha}\lambda\kappa\acute{\eta}$) sino por la referencia a la situación física de Odiseo cuya fuerza debilitada por el viaje no le impide ganar en las competencias deportivas de los Feacios.

El discurso de Hefesto cumple la misma función que otros discursos de olímpicos en asamblea, cuestionar las opiniones divinas y efectuar el reclamo ante Zeus. El episodio prácticamente clausurado recibe una interpretación externa en un discurso atribuido a un dios, pero con el carácter incierto del indefinido $\tau\iota\varsigma$ (8.328). El discurso atribuido a un dios ignoto (8.329) expresa una moralidad coherente con la establecida en el canto 1: $\omicron\upsilon\kappa \acute{\alpha}\rho\epsilon\tau\acute{\alpha} \kappa\alpha\kappa\acute{\alpha} \acute{\epsilon}\rho\gamma\alpha$ (8.329).²⁵ La justicia poética que encierra el discurso revela identificación con el criterio de moralidad aplicado al ser humano en el sentido de que tampoco en el mundo divino prosperan los injustos sino que deben atenerse a sus propias acciones.

Por otra parte, el caso de la seducción ejercida por el vigor frente al ingenio del descubridor de la infidelidad no puede comprenderse sino dentro del campo de la situación de Odiseo y Penélope sujeta a la seducción de los pretendientes. La interpretación del episodio entre los dioses ofrece la doble posibilidad de verlo como un hecho licencioso o frívolo o como un paso de comedia, aunque a nuestro juicio resulta evidente el tenor del episodio en el sentido de que no difiere de otras escenas homéricas sobre los olímpicos. Por otra parte, la situación de los sexos

²⁵ El verbo $\acute{\alpha}\rho\epsilon\tau\acute{\alpha}$ se utiliza aquí y en 19.114. Cfr. Authenrieth (1991) p. 52.

refleja la idéntica situación de Penélope, objeto de seducción ante los pretendientes, y la presencia del ingenio anticipa el triunfo de Odiseo.²⁶

El breve diálogo Apolo/Hermes en 8.335-337 y en 8.339-342 muestra que la contemplación de los amores divinos es un espectáculo risible para los dioses del que no se tolera una duración prolongada.²⁷ Como voz en discordia aparece el imperativo de Poseidón solicitando la liberación de Ares. El diálogo entre Hefesto y Poseidón establece la figura de Poseidón como garante dentro de la moralidad de pago de la culpa. Las vinculaciones de la interpretación de estos discursos con la trama son inequívocas. Por un lado, se trata de una historia de infidelidad que se clausura risueñamente, una posibilidad que pende sobre la trama de Odiseo y su expectativa respecto de Penélope. Por otra parte, la confrontación de amantes, uno defectuoso, otro ingenioso, instala la misma posibilidad dentro de la relación Odiseo/Penélope. La figura de Poseidón y su discurso con el léxico de pago es coherente con la presencia del dios que exige un pago de Odiseo por la ofensa al Cíclope. El triunfo de quien está en inferioridad de condiciones repite en el canto del aedo la circunstancia de la hazaña deportiva de Odiseo.

Por último, la moralidad del pago de las malas acciones muestra que el mundo divino no está exento de ellas y que la norma vale también entre los dioses, sólo que la teleología del mundo divino conduce a la risa y al desenlace feliz y no habilita para la tragedia.

Aunque las referencias a la trama en sentido proléptico y analéptico son vastas, la escena, que resulta, efectivamente, hilarante, ofrece un aspecto interpretativo dificultoso. Si abastecemos con el canto de Demódoco un muestreo de temas convenientes al recitado aélico, el relevamiento resulta conflictivo. En primer lugar, colisiona con la opinión, mayormente sostenida, acerca de que los

²⁶ Hainsworth (1991) insiste en que la interpretación del episodio no debe verse como una moraleja del triunfo del lento sobre el fuerte. Cfr. Vol. I. p. 344.

²⁷ Los dioses son espectadores que ríen y, sin embargo, están exentos de culpabilidad. Los efectos del espectáculo de la disputa entre mendigos (Odiseo/Iro, 18.40) ante los pretendientes constituyen un análisis de las consecuencias de lo "espectacular". La risa de los pretendientes, una emoción provocada por el espectáculo, se presenta como un rasgo condenatorio.

dioses de *Odisea* presentan una visión más moralizada y moralizante, según se desprende de los discursos en asamblea.²⁸

El recitado de Demódoco responde a una estructura hímica más que épica. Si la presencia de los dioses deriva de esta circunstancia de la norma literaria, los discursos divinos adquieren una formalización particular.²⁹ Los discursos expresan la vigencia de una norma. Los gestos, particularmente la risa, comunican que las transgresiones no revisten gravedad en el mundo divino. Esta contraposición con el mundo humano es coherente con la visión de los dioses en *Iliada*.

Los discursos de los dioses dentro del recitado son en realidad discursos de receptores de un espectáculo. La contemplación del espectáculo de la infidelidad produce un efecto emotivo entre los dioses, efecto que por otra parte es frívolo. El mismo recitado es un espectáculo que incluye a otro en sí mismo y el destino de Odiseo también se ofrece a los dioses como un espectáculo crítico y conflictivo.

3.4. Discursos divinos en los apólogos: los discursos de Circe.

La figura divina de mayor relevancia en los apólogos es, indudablemente, Circe. La presentación iconográfica de la diosa en el discurso del narrador-Odiseo insiste en el aspecto de su voz ἀὐδῆσσα (regularmente traducido como de “voz humana”¹⁰.135-143), anticipa con esa calificación la disolución de la oposición discursiva divino/humano cuando el sonido aporta una percepción similar. La

²⁸ Sobre la diferente concepción de los dioses se expresa *The Oxford Classical Dictionary* (1996) de la siguiente manera: “but the *Odyssey* is less archaic in language and more repetitive in content, it views the gods rather differently...”, p. 718.

²⁹ La formalidad de himno se relaciona con las condiciones de ejecución, ya que se trata de un recitado en un espacio abierto y enmarcado por escenas de juegos al inicio y de danza al final. La fórmula de inicio del canto, así como la enunciación del tema lo presentan como un himno dentro de los términos de la colección de himnos atribuidos a Homero. La extensión del recitado también colabora con esta posibilidad y, en tal sentido, la presencia de los dioses en discursos y gesto es coherente con la caracterización de estos personajes en todo el poema. Cfr. Miralles (1990) y su discusión sobre la verdadera acepción de la palabra ἕμνος, p. 13 y ss. Cfr. En Nagy (1996b) la distinción entre himno y encomio como posibles orígenes del ἔπος. En todo caso los discursos de los dioses presentan elementos recurrentes, porque todo espectáculo es reparable y el dolor humano produce ἔλεος.

presentación de la diosa dista bastante de la escena de reconocimiento entre ella y Odiseo, que analizaremos en el capítulo 4.

El encuentro entre Circe y Odiseo está precedido por un ejemplo de las intervenciones divinas en otro aspecto físico. El discurso de Hermes (10.281-301), en la figura de un joven adolescente abastece un modelo de este tipo. La gestualidad de la escena, ya que el joven-Hermes toma la mano de Odiseo y le aconseja aceptar la seducción, constituye una evidencia de la aproximación entre los dos espacios (Olimpo-Tierra) y las dos naturalezas (divina/humana).

El discurso de Hermes desarrolla un tema básico, la oposición entre Circe/Hermes a través del φάρμακον, que en el discurso de Hermes recibe una evaluación constante con el adjetivo ἐσθλόν. La escena tiene aspectos sígnicos teatrales, ya que el φάρμακον presentado por Hermes se transforma en un signo que contrarresta al otro signo idéntico, el φάρμακον de la diosa y el movimiento de la vara. El signo verbal aparece al final del discurso de consejo que Hermes brinda, cuando insiste en el poder ritual del juramento. Sin este poder, la desnudez de Odiseo frente a la diosa puede implicar una carencia de su fuerza heroica, como toda desnudez heroica implica un estado de indefensión.

El relato de Odiseo incorpora el momento de restauración de la forma física de los compañeros, una escena que conmueve a Circe según el patrón propio de un efecto espectacular trágico. El reconocimiento entre Odiseo y sus compañeros vueltos a la normalidad y gimientes causa ἔλεος en la diosa ...θεα δ' ἐλέαιρε καὶ αὐτῇ (10.399). El breve discurso de la diosa en 10.401-404 reproduce en signos *proxémicos* el efecto emotivo del espectáculo.

De las intervenciones de Circe en el canto 10, la más relevante es la que corresponde al discurso en que anuncia el itinerario de regreso que deberá averiguar en el Hades. El extenso discurso de Circe en 10.504-540 desarrolla una descripción geográfica del territorio de Hades y presenta a la figura de Tiresias así como desarrolla indicaciones rituales. La insistencia en el personaje del adivino constituye la justificación esencial de la presencia de Circe y del programa narrativo. El conocimiento mántico de Tiresias debe aportar ὁδὸν καὶ μέτρα κελεύθου / νόστον (10.539-540).

Nos interesa destacar otros discursos de Circe absorbidos por la voz narrativa de Odiseo. El primero de estos discursos, ubicado al inicio del canto 12 (21-27), consiste en una exaltación de Odiseo y sus compañeros que han regresado del Hades y son considerados por la diosa *δισθανέες*. Los adjetivos y los vocablos de afecto empleados revelan la íntima conmoción que estos mortales que han vuelto de Hades producen en la diosa.

El discurso de Circe en 12.37-110 se produce en los términos de discurso privado para Odiseo y la información contenida en él reviste el carácter de sumario de las distintas secuencias que seguirán el relato. Tres son las secuencias referidas por este discurso: Sirenas, Rocas Errantes y Escila-Caribdis. De la primera secuencia Circe brinda medios para una huida exitosa, de las restantes indica que Odiseo debe *θυμῷ βουλεύειν* (12.58). El discurso parece ordenar de manera sistemática para el auditorio las aventuras que seguirán, sin suministrar más que sutilmente una presunción de los desenlaces.

El último discurso de Circe en 12.116-141 adquiere el valor de discurso profético y anticipa la aventura de Trinacria y la norma que no puede violarse. La profecía está enunciada en 12.136-141 en la forma habitual de prótasis condicionales paralelas. Si se cumple la primera condición, el respeto a la norma, se producirá el *νόστος* como consecuencia, aunque no exento de sufrimiento. Si se cumple la segunda condición, el resultado será la destrucción de la nave y de los compañeros. Circe añade una última prótasis de relativo referida a la huida de Odiseo. El contenido de la apódosis, el hecho de que Odiseo llegará tarde, mal y sólo a su tierra, no se comporta en paralelo con las dos hipótesis anteriores y será la solución narrativa ofrecida por el relato.

De la participación de los discursos de Circe en la voz de Odiseo se deriva que la funcionalidad de sus discursos ha sido colocar en una voz divina los hipotéticos finales del relato. En tal caso, Odiseo, como narrador, se libra de responsabilidad teleológica en lo que narra y presenta una condensación de las secuencias sin brindar un final, para presentar las mismas secuencias con el final concedido en su propia voz y para cumplimentar los hechos que realmente debió deliberar. Las intervenciones de Circe en el canto 10 actúan como motivación del interrogatorio a Tiresias, aunque el adivino no informa exactamente lo que se desea

averiguar, es decir la ruta y duración del viaje. Esta información está contenida en los discursos de Circe presentados en el canto 12 y en la estética propia de la reiteración asistimos a la variable condensada y expandida de esas mismas aventuras que finalizan una parte de la ruta y la medida del viaje.

3.5. Atenea y sus voces discursivas: Mentos-Mentor.

Superada la expansión del proemio en el prólogo, que contiene la escena olímpica de debate, la aparición de Atenea sigue incidiendo en el poema a través de diversas voces discursivas. Su “corporificación” a través de distintos δέμας, en coherencia con la visión de lo divino presentada por los poemas, multiplica las facetas de la diosa al tiempo que complica la relación humano-divina con los aspectos falaces, y hasta a veces fraudulentos de los dioses frente a los cuales los hombres se muestran en tensa atención. Los diversos papeles desempeñados por Atenea, en los que absorbe un aspecto humano, ofrecen un campo de investigación discursiva, ya que bajo ese aspecto los discursos son discursos dichos por un ser humano. Finalmente, Atenea tiene responsabilidad esencial en el desenlace de *Odisea*. La solución aportada por la diosa consiste en una pacificación de Ítaca y esta intervención de la diosa como factor externo de solución a un conflicto ingresa, naturalmente, en la categoría aristotélica de λύσεις ἀπὸ μηχανῆς (*Poética* 1454 a 37-b2), aunque Aristóteles prefiere mencionar la actuación de Atenea en *Iliada* II.110-210 como ejemplificación. La proximidad estética entre el episodio de *Iliada* y *Medea* de Eurípides en cuanto a la resolución por μηχανή nos obliga a reflexionar en torno al discurso y acción del personaje de Atenea, en particular en relación con la cuestión teleológica propia del *märchen*, es decir la aparición de una divinidad que resuelve la trama del relato en sentido positivo. En consecuencia apelaremos a la “teatralidad” de las acciones de Atenea, tanto como al aspecto narrativo de conceder un final pacificador, en un recorrido de los discursos de la diosa a través del poema.³⁰

³⁰ Cfr. Bremer (1987), p. 31.

La descripción de Atenea en 1.96-105 resume aspectos puntuales e iconográficos de la diosa, como el calzado inmortal y el ἔγχος como signo de poder. La presentación insiste en una Atenea armada y poderosa que recorre un distrito geográfico hasta llegar a Ítaca. Al posarse delante de la puerta de Odiseo de ese aspecto guerrero queda solamente el ἔγχος que no recibe el epíteto ἄλκιμον, sino el más usual χάλκεον (1.104). Tal descripción corresponde a un discurso del narrador, en que la focalización aparece compartida, ya que la imagen visual resulta en primer término, la de la diosa, y al arribar a Ítaca, de manera instantánea, el narrador apunta εἰδομένη ξείνω (1.105). El εἶδος de la diosa ha pasado a ser el de un extranjero. Para el lector y el auditorio, esta transformación instantánea, implica la asunción de que las acciones subsiguientes son realizadas efectivamente por Mentos.

El diálogo entre Atenea y Telémaco se halla enmarcado como diálogo entre ξένος y hospedador; la tipología de los discursos de ambos personajes se ve afectada por esta situación, ya que cumplen la formalidad sobre las preguntas de origen y parentesco, así como la formalidad de la respuesta informativa o con estilo de reporte.

Debemos añadir la modalización que imposta sobre los discursos la focalización. El narrador juega con una oscilante focalización a veces coincidente con la visión del personaje de Telémaco y otras veces unificada en la visión del narrador y la del lector-auditor. El texto testimonia τὴν δε (1.113), cuando el narrador se ubica por encima del campo visual del personaje, y luego se apunta ...νεμεσσήθη δ' ἐνὶ θυμῷ/ξείνων δηθὰ θύρησιν ἐφειστάμεν..., cuando el narrador coincide en su focalización con el campo visual del personaje.

La presentación del espacio liminar del προθύροιο que define la situación del ξένος a punto de ingresar y la actitud del hospedador, con su gesto de amabilidad -tomar su derecha, tomar su lanza y hablar- contribuye al diálogo. Como mecanismo de ingreso al espacio particular y conflictivo que el palacio representa en ese momento, la permanencia de la diosa-ξένος en la puerta explica el contacto entre el Olimpo e Ítaca y el tímido pero determinante ingreso de un ξένος que puede convertirse siempre en un riesgo para la casa.

En la narración, ocupa un primer plano la comida de los pretendientes y el inicio del canto de Femio, que será desplazado por otro primer plano, el del sector ocupado por Atenea y Telémaco, donde se produce el diálogo.

El discurso de Telémaco (1.158-177) se abre con el vocativo ξείνε como un discurso de hospedador, la eventualidad expresada en κεν εἶπω resulta la formalidad de la cortesía. A pesar de su apertura formal, el discurso quiebra la norma, en cuanto Telémaco posterga las preguntas, alternando con una exposición de la situación de su casa. La postergación de las preguntas permite una ubicación de la entrevista en el ámbito de una retribución de hospitalidad pasada. La respuesta de Atenea en 1.179-212 representa la primera respuesta en una cadena de discursos de la diosa en que habla como ser humano. La personalidad que asume, es en primer lugar masculina; en segundo lugar, representa un ξένοϛ y, finalmente, resulta un discurso de presentación, en que la cantidad de información contenida se ordena según los interrogantes del discurso anterior. La primera parte (1.179-186) define su nombre, su filiación, el motivo de su paso por Ítaca; la segunda parte hace referencia a la hospitalidad hereditaria (1.187-193); la tercera parte alude al arribo reciente y al rumor (ἔφαντα) de que Odiseo se hallaba en la ciudad. El discurso añade datos inesperados para Telémaco, que el regreso de Odiseo lo impiden los dioses, que se halla en una isla con hombres peligrosos. En el verso 200 el discurso deja la modalidad de discurso de huésped y se convierte en discurso profético (αὐτὰρ νῦν τοι ἐγὼ μαντεύσομαι), la profecía se reduce a anunciar que regresará próximamente. La distancia temporal entre Mentos y Odiseo se remonta a la guerra de Troya ἐκ τοῦ (1.212), por lo tanto, la profecía restringida por el sentido concesivo de μόντις ἐόν (1.202) queda circunscripta a un territorio de confiabilidad dudosa. El discurso del ξένοϛ se cierra con la pregunta por la identidad de Telémaco, una identidad que el ξένοϛ reconstruye a partir de un εἶδος, pero que no constituye una identidad establecida para el mismo Telémaco. En el discurso de Telémaco (1.214-220) se desarrolla un tema esencial. Telémaco no puede reconocer su origen, el encuentro con su padre es el reencuentro con su estirpe.

Los roles se invierten, el extranjero pregunta qué se festeja. Telémaco expresa su dificultad fundamental, la ausencia de una tumba lo priva de la señal de

κλέος y le impide conquistar el propio κλέος, una vez desplazado el padre en el campo de acción.

El discurso de Atenea en 1.253-305 contiene el programa narrativo. La ampliación del ἦθος de Mentos no se funda sólo en la dicción particular del discurso, recurre a episodios del pasado que se relacionen con la ξενία. El primer núcleo del discurso contiene un fuerte tono desiderativo, εἰ γὰρ νῦν ἔλθῶν δόμου ἐν πρώτῃσι θύρῃσι /σταίη,... (1.255) y se completa con la visión de Odiseo armado con πέλεκυ, καὶ ἀσπίδα καὶ δύο δοῦρε (1.256). La descripción de Odiseo armado es para Atenea-Mentos el recuerdo de una visión previa pasada junto a Ilo Mermérica. El breve excursus recordatorio de las circunstancias, la búsqueda de veneno para las flechas (1.260-264), deja lugar a la reiteración del desiderativo τοῖος ἔων μνηστῆρσιν ὁμιλήσειεν Ὀδυσσεύς (1.265) y pasa a la potencialidad contenida en κ' γενοίατο, el castigo de los pretendientes. Los deseos y posibilidades se condensan en la sentencia ἀλλ' ἦ τοι μὲν ταῦτα θεῶν ἐν γούνασι κεῖται (1.267).

El discurso de Atenea-Mentos contiene tres directivas básicas de programa narrativo: 1- convocar a un ágora (1.271-271); 2- enviar a su madre de regreso a la casa paterna si desea casarse (1.275-276) y 3- iniciar un viaje de investigación (1.280-283). Atenea-Mentos diseña el itinerario y diseña alternativas narrativas y vitales. Las hipótesis planteadas por Atenea a Telémaco, si escucha que el padre está vivo resistir un año más; si escucha que está muerto erigirle el túmulo que le conceda κλέος y conceder a la madre un marido, tienen carácter falaz. Se trata de falsas hipótesis, ya que a continuación y de modo sorprendente Atenea, añade que reflexione cómo matar a los pretendientes en el interior de la casa con “dolo” o “abiertamente” (1.294-295). La argumentación de Atenea-Mentos se resuelve en la utilización del mito, en la instancia en que el mito sirva de paralelo a Telémaco, por este motivo hace hincapié en Orestes. El infinitivo imperativo φράζεσθαι (1.294) muestra que las alternativas narrativas diseñadas, esperar o escuchar si está muerto, son inexistentes. La indicación de “por dolo” o “abiertamente” resuelve el relato a modo de una justa venganza. El recurso de utilizar el mito más que el paradigma o la auxesis ornamental reviste el carácter factitivo de un impulso a la

acción como indican los imperativos acumulados al final del discurso: ἄλκιμος ἔσσω (1.302), μελέτω,... ἐμπόζω (1.305).

La escena diluye su composición como escena de diálogo huésped-hospedador, cuando Atenea desaparece. Regularmente, el instante en que el personaje toma conciencia de la presencia de un dios altera el marco formal y lo convierte irónicamente en otra circunstancia. Sobre el esquema de diálogo huésped-hospedador se impone la situación inversa hombre-divinidad. La falacia de la situación extiende la debilidad del hombre. La ironía domina toda la escena. Telémaco que consideraba cumplir ritualmente el papel de hospedador, por lo tanto, el que otorga y detenta el poder al acoger al huésped halla revertida esa situación con la sospecha de haberse hallado frente a una divinidad todopoderosa. El comentario del narrador sobre la desaparición de Atenea constituye una interpretación del acontecimiento. Los conceptos de θάρσος, μένος y la acción insuflada por Atenea ὑπέμνησεν (1.321), convierten la palabra en acción y cierran el programa narrativo con la concreción fáctica de la propuesta.

La segunda voz discursiva de Atenea aparece en el canto 2, con la presentación del personaje de Mentor. Algunas circunstancias particulares en medio de la asamblea convocada por las directivas de Mentos-Atenea, como el hecho de aparecer en primer lugar el personaje de Mentor de identidad auténtica, enriquecen la situación narrativa. A continuación aparece Atenea con el εἶδος de Mentor en 2.270-295 y más adelante en 2.402-404. La frecuencia de la aparición de la diosa, a medida que se van cumpliendo directivas impartidas por la propia diosa en εἶδος anteriores, nos obliga a observar la trama doblemente, como un diseño de Atenea, y como un cumplimiento de los mortales. Al mismo tiempo reviste el carácter de hilo vertebrador y reiterador, a intervalos, de las elecciones y órdenes realizadas de antemano.

Ante Telémaco, Atenea asume voces masculinas y aspecto masculino, como una forma de construir una imagen heroica delante del joven, para quien la ausencia de referente paterno limita las posibilidades de expansión heroica. Por otro lado, Atenea adquiere aspecto de huésped, como señal del punto concreto en que los pretendientes realizan la transgresión.

La aparición de Atenea en 2.270-295 resulta de una plegaria de Telémaco y la construcción del ἦθος del personaje se realiza por su δέμας y su voz. El discurso de Atenea contiene un tono profético, sin embargo, no es percibido como discurso profético por el auditorio. Las referencias concretas de Atenea a la inmoralidad de los pretendientes constituyen un indicio seguro del pago de la culpa, según el esquema moralizante establecido por la asamblea de dioses del canto 1. Por otra parte, Atenea se expresa con abundantes imperativos que insisten en la fuerza heroica de Telémaco. El discurso de la diosa adquiere entonces una modalización particular, a partir de los imperativos y del uso del futuro, en que el tiempo presente solamente gravita como tensión hacia el futuro. La crítica a la conducta de los pretendientes que “no son sabios ni justos” implica una ceguera intelectual y perceptiva respecto de la muerte, οὐδὲ τι ἴσασιν θάνατον καὶ κῆρα μέλαιναν (2.281). El propósito de Atenea es claro; por un lado, el heroísmo de Telémaco depende del μένος instilado por el padre, con dos campos definidos por la palabra y los hechos; por otro lado, la cuestión del heroísmo individual de Telémaco que se logra en la superación del padre. El discurso resulta compuesto en dos áreas definidas: 1- reconstrucción de la figura paterna (2.270-280) y 2- desechar a los pretendientes y encarar el viaje (2.280-295).

La última intervención de Atenea en el canto 2 es brevísima y es simplemente operativa, ya que se reduce a despertar a Telémaco y sus compañeros para partir a Esparta y a Pilos.

El canto 3 brinda un excelente marco ritual al diálogo de los viajeros que llegan a Pilos. Por un lado, presenciamos el surgimiento del sol en correlación con la producción del cereal. El marco de referencia al cultivo rodea la presentación de la ciudad de Néstor, que se halla cumpliendo un sacrificio a Poseidón. El hecho de que la figura obstaculizante del νόστος sea Poseidón, a quien, precisamente, los Pilios están ofreciendo sacrificios no sólo ordena una lectura de la trama en cuanto a la necesidad de resolver la oposición con Poseidón, sino que causa ironía frente a cada discurso y a cada acción. La minuciosa descripción de que se trata de un sacrificio con nueve sedes, con cincuenta sitios en cada una y nueve toros por sede, ya eviscerados, insiste en el rigor formal de una norma ritual establecida. El protagonismo de Atenea, que desciende en primer lugar y habla en primer término,

está focalizado por el narrador. En el discurso de Telémaco, advertimos que el personaje continúa viendo a Mentor. La ritualización de la escena continúa en los aspectos en que Telémaco debe corregir su conducta, según Atenea debe dejar dos rasgos innecesarios el pudor y la puerilidad en lo social (3.14). La inserción de Telémaco en el centro de una comunidad ceremonial que está, en ese preciso instante, cumpliendo con un acto tradicional y al mismo tiempo religioso, coloca al personaje joven ante una experiencia educativa diversa de la experiencia heroica bélica. La insistencia del texto de *Odisea* en tales aspectos de la vida social señala esos aspectos predilectos de la diosa Atenea en la personalidad de Odiseo: la selección de los aspectos más civilizados y pacificadores de la naturaleza humana.

La pareja de personajes que llega -Telémaco y Mentor-Atenea- reviste el carácter de ξένοι y más puntualmente a Mentor-Atenea como ξένοσ más anciano se le ofrece hacer la plegaria a Poseidón. El discurso de Mentor-Atenea en 3.55-61 reúne varias normas discursivas. Se trata de un discurso de súplica a un dios, un discurso ritual proferido en medio de un sacrificio. Para la audiencia interna -Telémaco, los Pilios- el discurso resulta efectivamente ritual, para el narrador y los oyentes-lectores e incluso para la misma Atenea que lo pronuncia, se trata de un discurso dirigido a la divinidad con la que desacuerdos básicos impiden comunicarse. La colisión de criterios ya expuesta en el canto 1 ubica este discurso como un discurso de conciliación entre divinidades Atenea pide a Poseidón, concretamente, por el viaje de Telémaco.

En la situación de hospitalidad, el gesto cortés de invitar al huésped a congraciarse con la divinidad mediante la súplica ritual manifiesta la condición de la ciudad de los Pilios. El respeto a la norma consuetudinaria es clave en el episodio.

Tras un extenso relato del regreso, Néstor establece las causa del infausto regreso en la cólera de Atenea y la secesión de los aqueos (3.135). Algunos componentes del relato de Néstor presentan el discurso como la interpretación humana de la desventura. Las referencias a la cólera de Atenea (3.135), a la división de criterios y a la mente inconvencible de los seres divinos (3.145-147) se presentan como la exposición de la situación en que los humanos ven un enojo de los dioses, en el infortunio, y atribuyen a Zeus πῆμα y un diseño del νόστος. La discordia también es atribuida a los dioses. La contraposición de los discursos

humanos frente a los divinos muestra una dialógica presentación de la situación. La lectura de los hombres ubica la causa en una zona ajena al accionar humano; la lectura de los dioses ubica la causa del infortunio de manera interna al hombre en relación con su actuación. El discurso de Néstor informa sobre la cólera de Atenea pero no explica las causas, simplemente la menciona. Sin embargo, Zeus es la figura dominante en el discurso y es el dios a quien se atribuyen los sucesos malignos. El juego irónico continúa con la mención de la cólera de Atenea, delante de la misma diosa. La movilidad del personaje de Atenea entre los dos espacios básicos del poema, Olimpo-Ítaca o bien Olimpo-tierra: ¿establece una conciliación entre ambas ópticas? o bien ¿esta confrontación entre criterios humanos y divinos deja latente la incertidumbre para el hombre, en cuanto a una imposibilidad de resolver su destino? La frecuencia de expresiones desiderativas, generalmente conteniendo deseos frustrados o irrealizables, en los discursos de Telémaco y Odiseo, también en el discurso del narrador, cuando se refiere a estos personajes, constituye un exponente de la dificultad humana para dar curso a su destino en el sentido deseado y deliberado.

Los discursos de respuesta de Telémaco aparecen cargados de desiderativos como expresión de su situación de insatisfacción. El deseo de Néstor de que Atenea acompañe a Telémaco como lo hizo con Odiseo, da lugar a la interpretación de que para Telémaco, ni siquiera los dioses pueden sobreponerse a fuerzas como la del infortunio. El discurso de Mentor-Atenea en 3.230-238, iniciado formulariamente, y con la epifanía de la diosa presentada por el narrador, insiste en el dominio divino del destino. La descripción de la opción vital preferible para Mentor asienta ese poder con la predilección por un regreso lleno de dificultades, aunque, finalmente, exitoso; opuesto al destino de Agamenón. El discurso presenta un conflicto, ya que afirma primero, que los dioses pueden salvar a un hombre, y luego, afirma que los mismos dioses no pueden eliminar la muerte. La contradicción implícita en este discurso lo muestra como un discurso híbrido en cuanto a su postura existencial. Revela la posición divina: los dioses son todopoderosos respecto del destino humano y, al mismo tiempo, la incertidumbre humana, los dioses no pueden sustraerse a la muerte. ¿Qué parte del discurso obedece a cada voz, humana/divina? La respuesta no es sencilla. Si añadimos la

circunstancia de que el personaje que habla es humano para la audiencia interna de la épica y divino para el narrador y la audiencia externa, la complejidad en la interpretación del pasaje aumenta, al tiempo que afirma su carácter híbrido. Los dioses hablan y opinan como humanos. En este discurso en particular, las incongruencias nos parecen derivar de la doble situación del personaje escindida entre identidad-Atenea y rol-Mentor. Parte de la concepción existencial de los poemas homéricos se funda en esta naturaleza compartida de los personajes cuyas opiniones no terminan de pertenecer a ningún ámbito con exclusividad y, finalmente, transmiten fielmente, la confusa intelección que el ser humano tiene de su propia existencia.

La extensa conversación en torno del regreso finaliza con el relato del regreso de Agamenón y con un breve discurso de Atenea, dirigido a Néstor al caer el sol, en que le aconseja el reposo después de las libaciones rituales. De tal manera, toda la conversación inscribe los discursos en el marco formal del banquete ritual en honor de Poseidón.

El último discurso de Atenea en el canto 3.357-370 es previo a la desaparición de la diosa y al inmediato *anagnorismós*. El discurso solicita una serie de hechos prácticos, entre ellos la compañía de Pisítrato para viajar a Esparta.

En la intervención de Atenea debemos distinguir entre la adquisición de un δέμας, que implica la incorporación o encarnamiento del personaje y la situación, más objetiva, en que la diosa genera un εἶδολον, tal el caso del canto 4. En este canto Atenea genera el εἶδολον de Ifíma, hermana de Penélope. El diálogo entre Penélope e Ifíma en 4.795-840 interesa como muestra de la intervención de los dioses en el sueño. Ifíma es la imagen propia de un sueño y el despertar de Penélope coincide con el reconocimiento de que se trata de una intervención divina. La imagen forma parte de los sueños como sistemas semióticos incompletos recurrentes en el poema y el narrador atribuye a Atenea la situación de espectadora del llanto de Penélope y, por lo mismo, paciente de ἔλεος: σὲ δ' ὀδυρομένην ἔλεαίρει (4.827). No obstante, ante la requisitoria de una definición acerca de Odiseo, el mensaje es intencionalmente confuso (4.836-837) como medio para sostener el suspenso propio del relato.

La voz del εἶδολον, Ifima, así como otras voces discursivas de Atenea, de breve participación -tal el caso de la voz de Dúmantos en 6.25-40, o la voz de la muchacha que introduce a Odiseo en la genealogía de los Feacios (7.22-26; 27-36 y 48-77), constituyen una intensificación del rol del personaje, que se muestra constantemente como auxiliadora del héroe. La escena de reconocimiento entre héroe y diosa será objeto de un análisis particular en el capítulo 4, aunque debemos destacar que todas las intervenciones de la diosa colaboran al único fin narrativo de la restauración del héroe. Desde el canto 13 en adelante Atenea concreta varias transformaciones físicas (de Odiseo, de Telémaco y de Laertes) la incidencia de sus voces discursivas resulta menor en provecho de acciones contundentes de la diosa en apoyo de las acciones humanas. Su acción en el canto 20.345-367 para incrementar la culpabilidad de los pretendientes se comprende en los términos de la solución por μηχανή, de igual modo que su participación al lado del grupo combatiente en 22. 205.

La voz discursiva de Mentor-Atenea en 22.226-235 instala, en los momentos previos al combate, el mítico recuerdo de la guerra de Troya y de Helena. En el marco del combate bélico debemos ubicar el enfrentamiento entre el grupo reducido que comanda Odiseo y el grupo de los pretendientes. La actuación de Atenea, que por una parte coincide con la intervención de los dioses iliádicos en la batalla, muestra, sin embargo, que su adhesión a Odiseo adquiere una significación más que emocional y afectiva, ya que no se basa en el simple ἔλεος, sino que prevalece un concepto de justicia en relación con la norma de la vida comunitaria. El último diálogo entre Zeus y Atenea en 24.471-486 decide la pacificación, pero es la voz de Mentor-Atenea en 24.517 la que solicita la invocación de la diosa.

La epifanía de Atenea en el cierre del poema en 24.531-532 y 24.542-544 se sirve del signo de Zeus para instalar la convicción de la agencia de la diosa en el δέμας y la voz de Mentor.



La incidencia de los discursos de los dioses en *Odisea* requiere interpretación. La visión de los mismos no resulta coherente a lo largo del poema y constituye un aspecto interesante de la investigación el hecho de que coexistan acciones y discursos de los dioses de corte netamente iliádico en cuanto a la conceptualización de la existencia humana no ligada a la moral personal, como se puede apreciar en la escena hilarante del canto de Ares y Afrodita, con una visión más moralizante que conecta la moralidad personal con el destino. El léxico de evaluación contenido en la palabra ἄτασθαλία, así como el léxico de la emoción contenido en la palabra ἔλεος revelan un funcionamiento del mundo divino de *Odisea* menos coherente que el de *Iliada*, aunque con muchos de sus rasgos.

El desenlace optimista del poema con la intervención de Atenea, con poder de resolución de la trama, ofrece un marco esperanzado a los viajes no concluidos de Odiseo. La situación de los discursos de los dioses que son, fundamentalmente, espectadores del destino humano u oyentes de sus súplicas, combina en esta cierta situación “paciente” de beneficiarios una respuesta emotiva con acciones de Atenea en un rol teatral que Eurípides parece haber recogido y comprendido muy bien.

DISCURSOS DE RECONOCIMIENTO

La relevancia que el reconocimiento adquiere a partir del canto 13 de *Odisea* justifica la preocupación crítica por establecer la interpretación concedida a este recurso y su aparición reiterada. También en este aspecto pueden señalarse contrastes entre los textos de *Iliada* y *Odisea*, ya que frente a la identidad inamovible de los héroes en *Iliada*, hallamos la inestabilidad de los signos identificatorios del personaje protagónico en *Odisea*. Los sucesivos reconocimientos que tienen lugar a partir del canto 13 de *Odisea* ofrecen el correlato de la atmósfera de inseguridad y decepción, así como de las dificultades de correcta interpretación de los signos que los personajes de la historia padecen.¹ Obviamente, existe siempre la alternativa de interpretar los momentos de reconocimiento como parte de las escenas típicas de la épica,² aunque la reiteración de ciertos patrones típicos y la composición discursiva de las escenas de reconocimiento permitan estudiar, a los efectos de la interpretación, la variación y renovación, surgida a partir del patrón típico. Desde este punto de vista hallaremos elementos recurrentes con un valor significativo diferente.³

¹ Coincidimos con Rutherford (1996), en señalar el uso del contraste entre apariencia y actualidad. El riesgo de equivocarse coloca a los personajes frente a un ejercicio de semiótica permanente. Un error en la interpretación puede resultar fatal. La inestabilidad de la identidad y la decepción son los causantes del reconocimiento. La serie de reconocimientos se inicia con el reconocimiento de Telémaco por Helena.

² Kullmann sostiene que la contraposición aristotélica entre *Iliada* y *Odisea* procede de la diferenciación entre dos tipos de texto. Para Kullmann, Aristóteles afirma que *Odisea* está más cercana a la trama de una comedia. Sin embargo, debemos observar que, como elemento compositivo, las escenas de reconocimiento que son propias de la tragedia, son más frecuentes en *Odisea* que en *Iliada*, aunque, curiosamente, *Odisea* le parece a Kullmann menos trágica. Cfr. Kullmann (1992), pp. 243-263.

³ Existe aún una dificultad mayor y es relativa al uso del término *anagnórisis* que se registra como vocablo solamente a partir de Platón y Aristóteles. Para la lengua de Homero existen las palabras de raíz derivada de γιγνώσκω y, sin embargo, el mismo Aristóteles recurre a los reconocimientos épicos como matriz para su descripción del reconocimiento trágico. Carece de

En su evaluación sobre la trama de *Odisea*, Todorov ha afirmado “Few contemporary works reveal such an accumulation of ‘perversities’, so many methods and devices which make this work anything and everything but a simple narrative”.⁴ La sorpresa de Todorov frente a la trama de *Odisea* no es inaugural, ya que Aristóteles se había pronunciado al respecto en su *Poética*, mediante una comparación entre ambos poemas homéricos. La interpretación aristotélica selló muestra comprensión de la trama de *Odisea* con la aseveración de su complejidad de tal manera que los resultados de esa primera comparación han subyugado las opiniones críticas posteriores por concordancia o disidencia. En *Poética*, 1459b 14-15, la comparación entre ambos poemas propone un contraste entre los adjetivos ἀπλοῦν καὶ παθητικόν aplicados a *Iliada*, frente a πεπλεγμένον...καὶ ἠθικὴ como evaluación de *Odisea*.⁵ La oposición simple y patético, frente a complejo y ético, describe una evaluación realizada en dos campos: por un lado, el de la composición de las secuencias de la narración que constituyen la trama; y por otro lado, el campo de la evaluación semántica de las secuencias, una evaluación del

interés abundar en la épica como precedente de la estructura trágica. Nos inquieta, en cambio, destacar los discursos épicos en relación con la acción de conocer y re-conocer y su funcionamiento específico en la trama narrativa y dentro de las escenas que conforman. Por su parte, Bakker, argumenta que, si consideramos el hablar como una activación de ideas, “...then reading is a matter of the re-cognition an re-activation of those same ideas, both in the reader’s and in the listener’s consciousness”. Cfr. Bakker, (1997), p. 30. Con tal argumento las acciones delimitadas por γισνώσκω y ἀναγιγνώσκω comprenderían un ejercicio de “lectura”. En el mismo sentido interpreta H. Saussy en “Writing in the Odyssey: Eurykleia, Parry, Jousse, and the opening of a letter from Homer” en *Arethusa* 29, 1996, nro. 3, pp. 299-238, para quien la cicatriz que Euriclea ve en Odiseo reviste el carácter de una lectura de signos. El dato aportado por Nagy (1996a), pp. 149-150, en el sentido de que el verbo παραγιγνώσκω indicaba la lectura en alta voz o la “performance” rapsódica corrobora nuestra opinión en relación con el proceso interpretativo que los reconocimientos presuponen.

⁴ Cfr. Todorov (1977) p. 53.

⁵ Stroud y Robertson consideran que la descripción aristotélica de la trama de *Iliada* y *Odisea* encierra en realidad la distinción de cuatro tipos de trama, cada uno designado por uno de los adjetivos. El resultado sería: simple, compleja, patética y de caracteres. Como una comprobación de las peculiaridades de *Odisea*, advierten que Aristóteles parece haber considerado complejas muy pocas tragedias; pero aplican los adjetivos de la siguiente manera: los viajes de Odiseo pertenecerían a la especie ética y la secuencia que culmina con la masacre de los pretendientes formaría una trama compleja, teniendo la escena del baño en el canto 19 como peripecia. Esta segunda trama presenta un final diferente para buenos y malos, lo cual mostraría un debilitamiento de las posibilidades trágicas de la trama (a juicio de Aristóteles, *Poética*, 1453 a33). Aunque en forma sucinta, los reconocimientos y peripecias están presentes en los viajes, por esta razón no coincidimos con la división en dos tipos de trama. Para nosotros sigue siendo válida la afirmación aristotélica de la unidad de la trama de ambos poemas homéricos. Cfr. T. A. Stroud y E. Robertson “Aristotle’s *Poetics* and the Plot of The *Iliad*”, en *CW*, Jan/Feb, Vol. 89, 1996, nro. 3, pp. 179-196.

sentido y de las emociones suscitadas por esos sentidos. Las razones de la complejidad de *Odisea* se hallan para Aristóteles fundadas, casi con exclusividad, en el número de *anagnoríseis* contenidas en el poema.

Para ceñir el campo interpretativo con claridad es preciso definir que el reconocimiento implica la ignorancia de algo esencial para el personaje protagonista, o bien la ignorancia de la propia identidad. Esta definición nos permite distinguir que los reconocimientos aportados por *Odisea* representan, en la mayoría de los casos, una ignorancia sufrida por los personajes secundarios, no por el protagonista y que las consecuencias de la toma de conocimiento del dato ignorado resultan de diferente modo para cada uno de los personajes involucrados.⁶

La predilección aristotélica por el sustantivo que indica el proceso de reconocimiento con el sufijo -σις (ἀναγνώρισις), en lugar del sustantivo terminado en -ος (ἀναγνώρισμός) como conceptualización del resultado de la acción de reconocer, resulta de la recepción que el siglo IV realizó, en cuanto observó la trama como proceso, y no en su carácter de resultado.⁷ En *Odisea* asistimos a la combinación de ambos campos semánticos, a la realización de un proceso, en algunos casos de una morosidad pasmosa -como lo es el proceso de *anagnórisis* de Penélope y Odiseo- tanto como a la apreciación de los resultados del proceso, virtual y efectivamente vinculados al desenlace de la trama con la restauración de Odiseo en su casa. Nos reservaremos por lo tanto, el término *anagnórisis* como denominación de los reconocimientos que incluyen un proceso, generalmente iniciado por una percepción sensible y concluido por la verbalización en un discurso específico. Por otra parte, el término *anagnorismós* lo utilizaremos para el caso concreto en que se nos evidencia un reconocimiento de tipo instantáneo, sin la participación de signos, usualmente marcado por la desaparición

⁶ Cfr. Lucas (1978³), *Aristotle, Poetics* "The complex play is distinguished from the simple by the presence of a *peripeteia* or an *anagnorisis*, a reversal or a recognition; this mean in effect that one or more of the characters is in ignorance on some vitally important matter, often the true identity of one of the other characters, perhaps of his own", p. 291.

⁷ La primera mención del término *anagnórisis* en el texto de *Poética* aparece en 1450a 34 posiblemente como término de uso técnico ya establecido. El único pasaje en que el texto aristotélico no diferencia entre *anagnórisis* y *anagnorismós* es 1452a 15, y Lucas lo atribuye a la familiaridad que los términos parecen tener, de manera que se los usa sin explicación. Cfr. Lucas, *Aristotle, Poetics*, (1978³), p. 127.

del personaje que se reconoce y contenido en la voz del narrador, el *anagnorismós* se presenta como un resultado. La distinción entre *anagnórisis* y *anagnorismós* no pretende señalar una diferencia radical entre ambos recursos sino apelar a un elemento teórico que acerque una interpretación más aguda.

Los procesos de *anagnórisis* presentan una composición dialogada, en que la unificación del tema de cada discurso de los personajes intervinientes (uno que desea persuadir de su identidad y otro que requiere señales o se resiste) culminan usualmente con un desenlace positivo. Esta afirmación resulta válida, por ejemplo para las *anagnoríseis* entre Odiseo y Telémaco, y entre Odiseo y Penélope. En los *anagnorismós*, es decir aquellos reconocimientos contenidos en la voz del narrador, por tanto esencialmente monológicos, la resultante final es un desenlace trágico. Alguno de los personajes intervinientes queda privado de la palabra propia si no es a través del narrador. Su condición de víctima concede la palabra al dominio del narrador y consagra el triunfo, generalmente, para el personaje que va conquistando mayor poder.⁸ Este fenómeno se comprueba fácilmente en la escena de la muerte de las criadas infieles (23.446-460 y 23.465-473).

Con la diferenciación del reconocimiento como proceso y como resultado, este elemento compositivo de la épica permite una descripción diferente de la trama narrativa y brinda una modalidad de composición artísticamente más elaborada.

De manera previsible, deberemos continuar nuestra reflexión a partir de las provocativas opiniones aristotélicas. En *Poética* (1454 b16-1455 a1-20), los modelos de *anagnórisis* comentados son básicamente cuatro, designados de la siguiente manera: ἡ διὰ τῶν σημείων, αἱ πεποιημέναι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ, ἡ...διὰ μνήμης y finalmente ἡ ἐκ τοῦ συλλογισμοῦ. Por una parte la clasificación se basa en el medio o instrumento utilizado por el reconocimiento, por otra parte considera de antemano más artísticos los reconocimientos que no contienen variaciones respecto del mito.

El primer tipo de *anagnórisis*, considerado poco artístico por Aristóteles, se produce por señales. En este caso, obviamente, se menciona el ejemplo típico en

⁸ Este fenómeno se comprueba fácilmente en la escena de la muerte de las criadas infieles (23.446-460 y 23.465-473).

Odisea, el reconocimiento de Odiseo por su cicatriz, que según Aristóteles es usado de un modo en el canto 19 y de otro modo ante Eumeo en el canto 22. El juicio crítico contenido en el uso evaluativo de los adjetivos inclina a una valoración positiva del reconocimiento por Euriclea, que es juzgado “mejor” (βέλτιον) en desmedro del reconocimiento por Eumeo, calificado “peor” (χεῖρον). Aunque no podemos obviar la argumentación aristotélica para cualquier posición crítica en relación con el proceso de *anagnórisis*, es evidente también la contradicción en que el texto aristotélico incurre, ya que juzga como βέλτιον, curiosamente, el reconocimiento por Euriclea que no cumple función alguna en lo que respecta a un cambio de la acción, a pesar de que el criterio básico esgrimido por *Poética* parece pasar por la vinculación entre *anagnórisis* y acción, y más aún entre *anagnórisis* y peripecia. Ni la acción se modifica con el reconocimiento por la cicatriz, ni se produce ninguna peripecia, ya que para Aristóteles la peripecia ha consistido justamente en el accidental encuentro de la cicatriz.⁹ Como la evaluación de Aristóteles parte de la situación previa y no de las instancias posteriores al reconocimiento en la trama, nuestra evaluación de la funcionalidad del mismo no coincide con su juicio en cuanto a la importancia del recurso.

El segundo tipo de reconocimiento mencionado en *Poética*, es el tipo creado por el poeta, sin tener en cuenta el μῦθος.¹⁰ En este caso como el μῦθος es esencial a la tragedia y el texto se está refiriendo al reconocimiento trágico, también le parece a Aristóteles poco artístico, ya que no se conecta con los demás componentes. Evidentemente, podríamos incluir en esta categoría los

⁹ S. Richardson (1990), p. 105, considera que el reconocimiento de Euriclea no desempeña ningún papel en el nivel del relato en cuanto al desarrollo de la acción. Un criterio diferente se halla en Murnaghan (1987) para quien los *anagnorismós* no cumplen la función dramática que Aristóteles quiere ver en ellos, sino que le parecen un signo de la inestabilidad de la fortuna que transforma la identidad y produce los reconocimientos a consecuencia de ello. Lucas (1978³), no obstante, considera que el episodio de Euriclea puede considerarse una peripecia más leve o menos gravosa, pero peripecia al fin, ya que representaría un clímax previo al del reconocimiento mayor por Penélope en el canto 23.

¹⁰ La significación de la palabra μῦθος en la *Poética* aristotélica supera la referencia al mito como relato, para expresar la ‘trama’. En el caso particular de los reconocimientos que Aristóteles menciona, la escasa o nula vinculación con el μῦθος, significa que esos reconocimientos representan consecuencias inferiores sobre la trama y, en tal sentido, al descuidar la norma compositiva resultan artísticamente inferiores. Sobre las diversas acepciones de la palabra μῦθος resultan provechosos los comentarios de Nagy (1996b), pp. 113-146.

reconocimientos como resultado, que están ceñidos a la voz del narrador y que pueden muy bien ser comprendidos como una creación del poeta.

El tercer tipo de reconocimiento se produce mediante el recuerdo, con un ejemplo rotundamente épico, *Cipria*, por un lado y el canto 8 de *Odisea*, en que Odiseo al escuchar al aedo recuerda y llora.

La cuarta especie de reconocimiento se produce por silogismo, es decir por una modalidad de razonamiento deductivo, el ejemplo es de *Coéforas*. Por encima de esta tipología, la mejor especie de reconocimiento es la que se produce de acuerdo al criterio de conveniencia (δι' εικότων, *Poética*, 1455 a17) o verosimilitud a partir de las mismas acciones y causa una fuerte conmoción, por esta razón el modelo predilecto para Aristóteles resulta *Edipo Rey*.

Los textos épicos le brindan a Aristóteles un modelo de *anagnórisis* vinculado al μῦθος y no inventado por el poeta, sin embargo, aunque el comentario se dedica, básicamente, a textos dramáticos, desdeña el valor de los signos participantes en un reconocimiento. Evidentemente, en la confrontación aristotélica entre reconocimiento épico y reconocimiento trágico subyace una predilección subjetiva por los procesos de *anagnórisis*. Estos procesos requieren desarrollo en la acción, sea ésta acción épica o dramática, generalmente, además, dan lugar a estados emotivos particulares en los personajes actuantes, e incluso dan lugar al desarrollo previo de un proceso intelectual. Aristóteles considera que uno sólo de los tipos de reconocimiento desarrolla un sistema semiótico y es el caso del reconocimiento que él designa específicamente “por señales” (ἢ διὰ τῶν σημείων).

El punto de vista a partir del cual Aristóteles mide la “performance” artística de la *anagnórisis* no se basa en el sistema semiótico, ya que los signos no le abastecen la observación de un proceso que se desarrolla en el tiempo, sino una resolución más inmediata entre la percepción e interpretación, por el mundo de los *pathémata* que abastecen su definición de tragedia e incluso se derivan concretamente de la acción.

En el caso particular de *Odisea*, la trama brinda numerosos ejemplos de los reconocimientos que definen, por un lado la complejidad de una trama

problemática y, por otro lado, abastecen más de un modelo de los descriptos en *Poética*.

La evaluación aristotélica sobre este tema en particular se funda en la hipótesis previa de mirar la épica desde la óptica de la tragedia y, por otra parte, en el propósito de hallar un modelo descriptivo que abastezca una visión de la épica como germen de todos los géneros literarios incluyendo los aspectos compositivos y estructurales. Con su base ubicada en la estructura dramática, la apreciación aristotélica del reconocimiento nos induce a pensar en el proceso por el cual el héroe llega al descubrimiento de una verdad. Se trata, indefectiblemente, de un proceso de diálogo consigo mismo o con otros en los que toma conocimiento de su responsabilidad personal en los hechos, un proceso cuyo desarrollo paradigmático puede abastecerse con la mención de *Edipo Rey*. Esta descripción se atiene al proceso del reconocimiento en el ámbito trágico, el caso de Odiseo no resulta una toma de conocimiento de responsabilidades personales, salvo en su enfrentamiento con el Cíclope, sino más bien de una toma de conocimiento de la responsabilidad de sus compañeros y una recuperación de los signos personales, por ello difieren su reconocimiento trágico y el reconocimiento épico.¹¹

La presentación de *anagnorismós* (resultado) y de *anagnórisis* (proceso) constituye una elección deliberada del narrador y en ocasiones una construcción de un personaje. El valor de los reconocimientos varía a nivel del discurso del narrador y a nivel del discurso de personaje, aunque la saturación de la trama producida por la reiteración del recurso al reconocimiento induce a una interpretación ponderadora de la trama de *Odisea* y de su sorprendente complejidad, coincidente con la observación aristotélica.

Aunque Aristóteles se empeña en señalar las similitudes y diferencias entre una trama épica y una trama trágica, el diseño de una trama narrativa y el de una trama dramática parece coincidir, fundamentalmente, en que cada decisión en relación con la trama guarda estrecha relación con la concepción del destino. La

¹¹ Cfr. Bobes Naves (1992) quien sostiene que el proceso de *anagnórisis* es un proceso de diálogo del héroe hasta descubrir la responsabilidad que le corresponde en los actos que ha realizado sin conocimiento pleno.

función del reconocimiento resulta, por lo tanto decisiva para la interpretación de conceptos básicos, desarrollados en *Odisea*.

Analizaremos la presencia de las dos modalidades de reconocimiento ya comentadas, *anagnorismós* con los ejemplos que el texto de *Odisea* aporta y *anagnórisis* con los procesos relevantes para nuestra interpretación. Naturalmente, se concederá mayor atención a las *anagnoríseis*, especialmente a las de mayor importancia y extensión que son, obviamente, los reconocimientos Odiseo-Telémaco y Odiseo-Penélope.

4.1. *Anagnorismós*: reconocimiento como resultado.

Hacia el final del canto 1.314-318 la despedida de Atenea-Mentes brinda el marco para una rápida desaparición del personaje. Aunque la diosa Atenea se ha presentado disfrazada, oculta bajo el aspecto de Mentes, la distorsión de los signos físicos no logra generar el proceso de recuperación de los signos que constituirían la señal de su divinidad. La rápida desaparición de Atenea está pautada sumariamente por el narrador, quien describe, también sumariamente, la situación intelectual de Telémaco que advierte instantáneamente haber presenciado la visita de una divinidad. La reacción de Telémaco (1.319-323) apunta el *anagnorismós* como resultado. No hay presentación del procedimiento de otorgar a cada signo su correlato exacto y su exacta interpretación, simplemente el narrador apunta $\text{ὄϊσατο γὰρ θεὸν εἶναι}$. La exclusión del proceso no impide verificar, sin embargo, las consecuencias del reconocimiento en la acción, ya que Telémaco se dirige inmediatamente a los pretendientes.

En un nivel idéntico de interpretación debemos ubicar la reacción de los aqueos en el canto 3.371-374 ante la desaparición de Atenea. Sólo el personaje de Néstor llega a la expresión verbal en 3.375-384, en que a la reacción cifrada por θάμβος (3.372) sigue el gesto de tomar la mano de Telémaco y hablarle.

Regularmente, la presentación del *anagnorismós* como resultado presenta la figura de Atenea desapareciendo como puede verse tras la matanza de los

pretendientes en el canto 22. Este hecho explicita la situación entre hombre y divinidad. Los reconocimientos con presencia de los dioses tienen el valor de una toma de conciencia instantánea que, dentro de una estructura dramática derivan habitualmente en tragedia. En el discurso épico, la voz del narrador se hace cargo de manera absoluta de este tipo de reconocimiento.

Debemos incluir dentro de la modalidad del *anagnorismós* el reconocimiento entre Odiseo y Argos. En algunos aspectos, este reconocimiento se conecta con el episodio de la muerte de las sirenas. En ambos episodios la resolución del contacto con Odiseo resulta fatal.¹²

En la búsqueda de parámetros de análisis que por reiteración permitan una teorización acerca de los discursos de reconocimiento debemos mencionar particularmente el reconocimiento por Argos. Este reconocimiento tiene lugar en el canto 17.291-327. Queda encerrado en el marco de un reconocimiento puramente gestual y realizado exclusivamente a nivel del discurso del narrador, por lo tanto se trata de un reconocimiento no dialógico. Desde el punto de vista de la acción, no hay incidencia del episodio sobre lo que se desarrolla en la trama, aunque a nivel emotivo no pueda desdeñarse la singularidad del episodio. En cierto sentido, la situación de Argos es simbólica de la situación de Odiseo y de la situación de los bienes y seres allegados al héroe.

Otros aspectos de este reconocimiento lo definen como una experiencia reservada al héroe y al perro, de la que no participan los personajes que están, sin embargo, presentes en la escena, como Eumeo. Las señales de duelo lo conectan con Laertes.

La presencia de este reconocimiento resulta insignificante a nivel de la peripecia. Su aparente gratuidad no lo priva de significación en cuanto al “crescendo” diseñado por la reiterada aparición del recurso. Su significación no queda restringida a la de un mero ornamento del relato, sino que corresponde a la serie de acontecimientos íntimos que el regreso de Odiseo implica.

La figura de Argos resulta esencial para el análisis de la temporalidad en los reconocimientos. Su figura es la descripción que reemplaza el valor del desarrollo

¹² Por otra parte, para los Feacios y para Polifemo la presencia de Odiseo causa, desde el punto de vista de sus existencias, una modificación permanente e insoluble.

del tiempo, ya que manifiesta los efectos desgastantes del transcurso del tiempo, desde un aspecto físico saludable, como garantía de nobleza y expresión de belleza, hasta el deterioro que, en el presente, muestra el perro. Habría que añadir otra función más: obviamente, produce una vinculación más estrecha entre narrador y narratario en la complicidad de la información manejada por ambos e infunde un sentido de tragicidad, muy emotivo, en cuanto a regreso y muerte.

Queda incluido en este tipo de reconocimiento, el reconocimiento entre Odiseo y Dolio y sus hijos, que sobre el cierre del canto 24.394 y ss. clausura la reinserción comunitaria de Odiseo.

4.2. *Anagnórisis*: reconocimiento como proceso.

Comprendemos bajo este título la serie de reconocimientos a los que el narrador ha dado mayor envergadura concediéndole un proceso dialógico. Esta premisa se cumple en los reconocimientos que presenciamos en los apólogos, tanto como los reconocimientos que se producen en Ítaca, en que Odiseo se enfrenta con Atenea, Telémaco, Euriclea, Eumeo, pretendientes, Penélope y Laertes.

De todos ellos hemos extraído un grupo fácilmente identificable a través del medio utilizado para el reconocimiento, que es la cicatriz, y por responder a un modelo teórico descrito por Aristóteles como διὰ τῶν σημείων, son comentados bajo el título de reconocimientos por la cicatriz.

4.2.1. *Anagnórisis* en los Apólogos.

En los apólogos, el reconocimiento se verifica, básicamente, como proceso. Este hecho suscita la posición de análisis permanente de un proceso que se cumple en Odiseo en todo el tránsito por el mundo contenido en los apólogos. En esa instancia, el personaje es un ξένοσ. La posición del personaje y su categorización como ξένοσ deben entenderse como una expresión de su carácter ajeno a los

mundos visitados, en segunda instancia como expresión de la figura desconocida para los autóctonos. Es evidente que, bajo estas premisas, la acción de decir los discursos *apologéticos*, o al menos, así evaluados por los receptores (*vgr.* Aristóteles), implica el proceso de reconocimiento como parte de la defensa discursiva.

Las *anagnoríseis* contenidas bajo estas condiciones son el reconocimiento Odiseo- Feacios, Odiseo-Polifemo y Odiseo-Circe.

4.2.1.1. Autoanagnórisis: Odiseo ante los Feacios.

Las dos ocasiones en que Odiseo llora ante los Feacios son motivadas por cantos del aedo, cuya temática es exclusivamente épica y son advertidas, también exclusivamente por Alcínoo.

El tono emotivo de ambas ocasiones delimita un “darse cuenta” en relación con la memoria y el oído. Como un rescate de la funcionalidad básica del canto, cuya ejecución implica siempre la comprobación de la memoria en su “performance” y en su inspiración, la percepción a partir de la cual se suscita la emoción y su signo exterior, el llanto, comparten la audición con la visión. El comentario de Aristóteles sobre este momento particular hace hincapié en el proceso emotivo interno. Odiseo se reconoce a sí mismo, el signo exterior en el que Aristóteles no se detiene aunque lo menciona es el llanto (*ἔδάκρυσεν*, *Poética*, 1455 a3). Aunque no se trata de una marca de identidad personal, un gesto físico sirve de base a un momento de reconocimiento, la instancia se puede comprender como un reconocimiento por señales para Alcínoo.

Por una parte debemos analizar la medición del efecto alcanzado por el recitado poético que tiene a Odiseo como receptor. Los recitados de Demódoco no dejan inmunes a los receptores y promueven una comunicación basada en *pathémata* como en el caso de la tragedia. La ejecución del proceso de reconocimiento se vincula con la ejecución de la memoria, y el canto, como memoria de los hechos, restablece el diálogo íntimo del personaje con su propia

identidad revelada en el llanto. La señal que Odiseo envía a Alcínoo manifiesta la interacción propuesta por el recitado poético que modifica al personaje.

El discurso mediante el cual Odiseo revela por fin su nombre ubicado al inicio del canto 9.2-20 y ss., resulta el corolario en el clímax emotivo generado en el personaje por el primer canto del aedo, la pausa risueña propuesta por el segundo y el tema bélico presentado por el tercero.¹³

Los primeros quince versos del discurso constituyen una auto-reflexión de Odiseo sobre la función social del aedo y el espectáculo que ofrece al auditorio. En contraste con la situación, el personaje desarrolla un relato luctuoso. El ordenamiento de su propio relato, (τί πρῶτον τοι ἔπειτα, τί ὑστάτιον καταλέξω, 9.14), correlativa de la indefinición espacio-temporal de ἀμόθεν y de la iteración marcada con πολλά en el proemio de *Odisea*, presenta la decisión del narrador (sea éste intradieguético o extradieguético) y resulta básica para el interés del auditorio. La resolución del personaje es iniciar el relato con su nombre y expandir su significación al conceder una dimensión espacial al concepto abstracto de κλέος confiriéndole concreción a través de una extensión hipotéticamente mensurable (...καὶ μευ κλέος οὐρανὸν ἵκει, 9.20). Por una parte, el κλέος es necesario al reconocimiento y por eso se lo menciona. Por otra parte, la ausencia del epíteto atributivo desplazado por la expresión de dirección οὐρανὸν, establece como un rasgo identificatorio de Odiseo el recorrido espacial de su existencia. La relación entre κλέος e itinerario vital persigue la intención de obtener una credencial identificatoria ante los nuevos seres con quienes se encuentre. El resto del relato de Odiseo que ocupa los apólogos completos se reduce a una unidad temática, la del νόστος y sirve de fundamento a la expresión de su κλέος.

El proceso de *anagnórisis* ha cumplido el patrón específico partiendo de lo gestual para llegar a la verbalización .

La función de la memoria en este tipo de reconocimiento, que Aristóteles considera ἡ...διὰ μνήμης, un reconocimiento por la memoria, consiste en provocar primero el recuerdo de sí mismo en el personaje hasta que logre enunciar su nombre identificatorio y sus atributos de referencia ante los demás. La memoria oficia como accidente estimulante para la autopresentación del héroe, pero este

¹³ Cfr. el comentario a este discurso en el capítulo 2 y, especialmente, n. 34, p. 92.

accidente se produce por el recitado poético básicamente propuesto como un ejercicio de la memoria e inspirado por la Musa, hija de *Mnemosýne*.

La referencia aristotélica a la función de la memoria resulta de doble aplicación, ya que el reconocimiento resulta de promover un recuerdo, no limitado a Odiseo, pues los Feacios ejecutarán un acto de la memoria, mediante la aplicación de la antigua profecía al caso particular con que se enfrentan.

Para los Feacios la prolepsis profética se convertirá en analepsis: remontar el pasado para advertir con claridad el presente. El aspecto de tragicidad ínsito en el desenlace para los Feacios, contenido en la profecía sobre el amurallamiento de la ciudad, expone la colisión del doble circuito de un autoreconocimiento para Odiseo y un reconocimiento para Alcínoo. Peradotto¹⁴ ha estudiado el pasaje considerando que la contradicción existente entre el modo feliz de vivir de los Feacios y su desenlace obedece a la colisión entre dos posiciones intelectuales, de evaluación y expresión de la realidad a las que llama “voces” en el sentido “bajtiniano”. La colisión de las dos voces provoca el contraste entre la perspectiva del *märchen* y la perspectiva mítico-trágica como un modo más dramático de desenlazar el relato.

El desenlace para los Feacios llega en el canto 13 en que la descripción del paisaje, especialmente la descripción del puerto de Forcis, repite el desarrollo de la trama. La sugestión del espacio donde la sensación de acogimiento y protección sugiere el territorio conocido de la patria describe la existencia de signos: el olivo, la gruta, las dos puertas de acceso (13.109-112). La duplicación de las puertas constituye un signo de la duplicación de la trama, de la disyuntiva en que se debate siempre Odiseo entre mundos opcionales. La puerta que da al Bóreas es el acceso para los hombres, la que da al Noto es el acceso reservado a los inmortales. La duplicación del espacio se repite en los dos niveles en que la trama es observada, los lectores y el narrador incursionamos visualmente por ambas puertas. Vemos a Odiseo en la puerta de los hombres y vemos la asamblea en la que se debate el destino de los Feacios por la puerta exclusiva de los dioses.

¹⁴ Cfr. Peradotto “The Social Control of Sexuality: Odyssean Dialogics” en *Arethusa* 26, 1993, pp. 173-182.

Los dioses como “lectores” del destino de Odiseo han decidido su regreso y en una escena de diálogo interactivo Zeus y Poseidón negocian una decisión sobre los Feacios. Lo que ellos deciden es al mismo tiempo el destino de los Feacios y la trama del relato.¹⁵ Las dos puertas constituyen la imagen de la observación doble de la trama: una es el punto de vista de los hombres y otra el de los dioses. El episodio de la petrificación de la nave es el resultado de la negociación entre Zeus y Poseidón, pero los hombres contemplan atónitos este tipo de solución. El conflicto entre la focalización de los acontecimientos de uno o otro lado - hombres/dioses- se desprende del proemio y guarda relación con el diseño de toda la trama.

La duplicación de las puertas es correlativa de la diferencia de criterios entre la responsabilidad personal que los dioses atribuyen al propio ser humano y la responsabilidad divina que los hombres atribuyen al infortunio. La utilización de un discurso atribuido a un ser anónimo (τις) guarda la versión que el espectador podría tener de los hechos si no tuviera el conocimiento compartido que verdaderamente posee junto con el narrador. El discurso atribuido a un ser ignoto duplica en la trama la visión de alguien dentro del relato y no en el nivel del discurso.

La instancia del reconocimiento para Alcínoo (13.172-183) llega como la ejecución de la prolepsis expresada por una predicción. El momento en que coinciden temporalmente el anuncio con la realización pierde el valor prospectivo. Alcínoo sabe que tras la petrificación de la nave sigue el amurallamiento de la ciudad y el episodio deja a los Feacios realizando súplicas a Poseidón para que no se concrete (13.184-186). No tenemos un final sino un desenlace a medias que queda en suspenso.

La piedra se convierte en signo del reconocimiento, de modo que con la inamovilidad del signo se da cierre a la etapa mítica de los regresos, y el σῆμα elegido combina la perennidad de la memoria con la fijación del destino. Convertido el regreso de Odiseo en el último y mejor de todos, comprendemos que

¹⁵ Como afirma Redfield (1978²), p. 133: “Fate in fiction, however, has a special sense. The meaning of a work of fiction lies in its unity, in the probability that unites the parts and constitutes a *praxis*. The end is thus implicit in the beginning, and the action is an enactment of the initial situation...In this sense, fate is plot”.

la reiteración del recurso del reconocimiento constituye un diseño preparatorio de los dos reconocimientos más ponderados en el poema: el de Telémaco y el de Penélope.

4.2.1.2. *Anagnórisis* Odiseo-Polifemo y Odiseo-Circe.

En el relato de Odiseo ante los Feacios se hallan incluidas dos *anagnoriseis* cuya consideración resulta inevitable, no sólo por su proyección literaria sino por su posición en el proceso completo de restablecimiento de la identidad de Odiseo.

No sorprende el paralelo secuencial entre el desenlace del episodio de los Feacios y el episodio del Cíclope. Los apólogos insisten en la presentación de figuras para las que el regreso de Odiseo fue preanunciado y conocido y cuyo contacto con el personaje implicará una restricción a su manifestación de poder. Para Polifemo el reconocimiento de Odiseo llega como comprobación de un anuncio. El momento en que Odiseo llega a verbalizar su identidad lo presenta como asolador de ciudades y todo el episodio se desarrolla en relación con el mundo Troyano y el regreso de la guerra (ἡμεῖς τοι Τροίηθεν ἀποπλαγχθέντες Ἰθακῆσι, 9.259). El juego del nombre, siempre visto como una cuestión del desarrollo de la identidad de Odiseo, resulta un proceso de reconocimiento. Para el Cíclope, con el nombre adviene el recuerdo de la profecía, la incoherencia entre el poder atribuido a Odiseo y su aspecto físico. El análisis del juego οὐτις en relación con μήτις o con la anonimidad y la identidad brinda paso al poder del nombre.¹⁶ El ataque anónimo es poco identificable en relación con el κλέος y con el asentamiento de la fama no se puede eludir el nombre. Tanto el episodio del Cíclope como el de los Feacios finalizan igual, con una frase de Odiseo definitiva de su condición, en un caso lleno de κλέος; en otro caso se define por la filiación y como πτολιπόρθιον (9.502-504).

¹⁶ La presencia de Odiseo afecta al Cíclope y, en este sentido, el ocultamiento del nombre guarda relación con el significado del nombre propio como descripción del personaje. Sobre este aspecto y sobre las diversas posiciones en relación con el nombre propio. Cfr. Peradotto (1990), Cap. 4.

El contenido del apólogo sobre Polifemo desarrolla la relación entre el reconocimiento y la dicotomía tradicional en el mundo griego de conceptos opuestos relativos al carácter heroico: μήτις/βίη. El triunfo de Odiseo ante Polifemo puede interpretarse como una solución a la cuestión del poder. El discurso del Cíclope es vencido por el discurso doloso de Odiseo; el reconocimiento sucede a la ejecución del engaño y de la μήτις.¹⁷

La espinosa cuestión de la hospitalidad violada por el Cíclope y de la conducta de Odiseo y sus hombres que, en primer lugar, rapiñan la majada y luego, ofrecen amistosamente un don al Cíclope, puede esclarecerse paródicamente. La escena ofrece los pasos tradicionales de la recepción del huésped en una visión fracturante. Esta fractura además de revelar una acción incorrecta consiste, fundamentalmente, en una fractura discursiva. La escena de hospitalidad importa una condición esencialmente dialógica de palabras entre personajes. El Cíclope tergiversa el gesto y la palabra destruye el diálogo.

Iguales observaciones se admiten en el caso de Circe. El reconocimiento por Circe parte del modelo de una escena de acogida al huésped, con la pregunta tradicional por el nombre y el país de origen, pero Circe no aguarda una respuesta. Ella misma se da cuenta de que está frente a Odiseo. La calificación del personaje lo caracteriza directamente πολύτροπος y poseedor de una mente que vence engaños. También a Circe le fue comunicado por Hermes el conocimiento de que vería a Odiseo de regreso a su patria.

El patrón es recurrente: el reconocimiento implica el cumplimiento de una profecía, o bien interviene un dios que advierte al personaje. La importancia de reconocer que está frente a Odiseo reside en que en estos dos casos tiene vinculación con la acción. El Cíclope maldice a Odiseo y esto provoca la desmesurada navegación. La maldición no se puede hacer contra una entidad anónima, Odiseo

¹⁷ No obstante, Newton en "Poor Polyphemus: Emotional Ambivalence" (*CW*, 76, 1983, pp.137-142) considera que las faltas son paralelas entre Odiseo y el Cíclope, de tal manera que Odiseo deberá vagar durante diez años y el Cíclope permanecerá solo e incomprendido por sus semejantes. El paralelismo se presentaría a nivel emocional o de los *pathémata* que la escena produce, pues según Newton, sentimos compasión incluso por el Cíclope. La oposición entre el canibalismo de uno y la civilización de otro no se elaboran sólo externamente, cada uno tiene un aspecto del otro. En todo caso, fue Odiseo el personaje en que Homero depositó el mensaje verdaderamente superador de la dicotomía.

trata de eludirla con la anonimidad de οὔτις pero su propio carácter heroico lo traiciona con el grito bélico mediante el cual afirma su κλέος.

Ambos episodios coinciden en la victoria de Odiseo y difieren en las consecuencias para el héroe: ser reconocido implica un riesgo de maldición tanto como el logro de la colaboración de Circe.

4.2.2. *Anagnórisis* Odiseo-Atenea.

El canto 13 marca un hito dentro del complejo itinerario de reconocimientos que abundan en la trama de *Odisea*. El regreso del héroe se produce en primera instancia como una recuperación del espacio, pero los recursos compositivos abundan en técnicas de dilación, entre las cuales debemos considerar el ocultamiento de los signos o señales que producirían un rápido reconocimiento espacial. La escena de reconocimiento entre Atenea y Odiseo (13.216-354), focalizada por el narrador, revela el propósito de Atenea que incluye la confusión de Odiseo por la niebla. Todo tiene un aspecto ἀλλοειδέα (13.194) para Odiseo, ya que la recuperación de un espacio definido para el personaje se elabora sobre la conceptualización de la idea de alteridad y la idea de pertenencia. Esta anulación de los signos del sistema que permitirían al personaje ubicarse rápidamente no evidencia solamente el propósito de la diosa de patentizar las limitaciones del conocimiento humano, tan vulnerable, sino que constituyen, además, la decisión de promover un reconocimiento más complejo y de otro nivel.

En el discurso del narrador ya se mencionan los signos que luego serán la marca de identificación (ἄτραπιτοί, λιμένες, πέτραι, δένδρεα.13.195-197). La diferencia entre percepción sensible y realidad ontológica describe exhaustivamente la tragedia del conocimiento humano y coloca la escena en el marco de una epifanía divina de las que se suelen presenciar en *Iliada*, en que el propósito de la divinidad es meramente burlarse del ser humano al que enfrenta.¹⁸

¹⁸ Cfr. *Iliada*, V.124-132. Resulta interesante analizar el papel desempeñado por Atenea. La diosa afirma haber dispersado la niebla ante los ojos de Diomedes y haberle concedido el re-conocer a los dioses en el campo de batalla.

El discurso de Odiseo en 13.200-216 viene anunciado por gestos y sonidos: el gemido (ὄμοξεν, 13.198), la súplica, las manos abiertas y el golpearse los miembros. En una verbalización definida como ἔπος, la estructura del discurso de Odiseo en 13.200-216 obedece a la estructura de un monólogo, ya que el héroe no dialoga con su θυμός que no figura invocado. La composición presenta dos áreas. La primer área definida por los lamentos con los calificativos ὕβριστᾶί τε καὶ ἄγριοι οὐδὲ δίκαιοι (13.200-206), expresa la experiencia de Odiseo recorriendo pueblos. La reiteración del adverbio πῆ destaca la desubicación espacial de Odiseo. Se trata de un discurso de desconocimiento modalizado con la expresión de desiderativo irrealizable (αἴθ' ὄφελον) y por el modo sintáctico irreal de presente. Las preocupaciones actuales de Odiseo inician la segunda área del discurso (13.207-216) marcada por el índice temporal del νῦν δε, en que aflora la preocupación por los dones de los Feacios. Este interés crematístico de Odiseo ha reemplazado la actitud heroica de conservar γέρας, los dones de hospitalidad constituyen un nuevo γέρας de Odiseo y a un ser despojado de todo le brindan un marco de referencia existencial ya que, por el momento, los dones son su única posesión. El discurso anticipa la ironía involucrada en toda la escena siguiente. La súplica a Zeus para que los Feacios paguen (τίσαιτο, 13.213) el haberlo dejado en otro sitio se ha cumplido amargamente en ellos con la petrificación de la nave, pero justamente por haber cumplido con dejarlo en Ítaca. El discurso se cierra absorbido nuevamente por la preocupación crematística. El tono emotivo asegurado por las interjecciones ὦ μοι ἐγώ (13.200), ὦ πόποι (13.209) se suma al efecto producido por la abundancia de las expresiones de voluntad (desiderativo realizable e irrealizable, αἴθ' ὄφελον/τίσαιτο 13.204 y 13.213). La percepción de única realidad no confusa para Odiseo es la de los bienes.

La voz del narrador nos presenta el duelo de Odiseo que llora y se arrastra a la orilla del mar. Narrador y lectores participamos del secreto y sólo Odiseo ignora lo que sucede. La focalización, sin embargo, se fija en los ojos de Odiseo, el δέμας que él percibe en los ornamentos que se le presentan. La escena está focalizada desde el narrador que elige, en su discurso, un deíctico femenino aunque la figura de la diosa resulte masculina para Odiseo. La secuencia de gemidos y gestos que puebla el discurso del narrador compensa la desaparición de los signos

sensibles. La óptica del relato suministrada por la situación de ignorancia de Odiseo y la de conocimiento compartido entre narrador, diosa y lectores/ oyentes o cualquier auditorio produce una urticante “empatía” con el personaje y sus sentimientos.

El discurso de Odiseo en 13.228-235, corresponde efectivamente al tipo de los discursos de súplica de un héroe. La fórmula de saludo es seguida por los imperativos de súplica anafóricos *σάω* (13.230). Como una condensación de la ironía aparece el verbo clave en la súplica *εὔχομαι* con la comparación “como a un dios” y con el gesto de suplicante *φίλα γούναθ’ ἰκάνω*(13.231). La súplica concreta de Odiseo es saber la verdad, curiosamente ignora el dato fundamental: se está dirigiendo a una divinidad. La comparación que en el discurso del personaje constituye una estrategia discursiva para captar a su receptor concediéndole la máxima evaluación, en el nivel del conocimiento compartido entre lector y narrador, constituye un proceso de falacia. La acumulación de interrogativos en el cierre del discurso *τίς γῆ, τίς δῆμος, τίνες ἄνδρες*, define la situación.

El discurso de Atenea en 13.237-249 efectuado desde el *δέμας* de joven pastor tiene el propósito de revelar a Odiseo el lugar. El uso de la ironía se exagera en el adjetivo *νήπιος*, cuando la diosa sabe que Odiseo no puede reconocer por las señales su tierra patria porque ella misma le ha producido una percepción confusa¹⁹. El propósito de la diosa claramente burlón e irónico, tiene un tema en común con Odiseo: el lugar, pero no tiene un fin determinado por ambos interlocutores. El nivel es puramente conversacional ya que cada uno habla en condición de otro. La teatralidad de la escena que transforma a cada personaje en actor de un papel ajeno, Odiseo/ extranjero, cuando en realidad está en su tierra; Atenea/ pastor cuando es la divinidad auxiliar, impide considerar a la escena como un diálogo aunque los interlocutores interactúan, varían su conducta y como

¹⁹ El mismo adjetivo utiliza el narrador para calificar la conducta de los pretendientes en el proemio. El uso de este adjetivo es comúnmente evaluativo de la necedad humana frente a la omnisciencia divina. En el texto comentado define esa situación de enfrentamiento hombre-diosa, pero Odiseo ve una figura humana. La figura del pastor, que toma distancia de Odiseo, adquiere la superioridad propia de quien posee un conocimiento exclusivo. La coincidencia de evaluación entre el narrador y la diosa abonaría la tesis sostenida por Richardson (1990), p. 139, en el sentido de que el narrador homérico juega el papel de una divinidad omnisciente. Para nosotros el uso evaluativo del adjetivo *νήπιος* revela una posición de la diosa, irónica y burlesca ante la posición de Odiseo.

resultado de esa interacción surge el discurso de Odiseo definido como la primera de sus biografías apócrifas. La reacción de Odiseo está comentada por el narrador al apuntar los efectos de su recepción, se modifica la situación anímica, Odiseo se alegra (13.250), γήθησεν y χαίρων (13.251).

El discurso de Odiseo (13.256-286) está amparado por el marco formal de un μῦθος²⁰. Temáticamente la estructura es sencilla. El primer tema es la enunciación de la causa de su presencia en Ítaca. La anáfora de los circunstanciales encabezados con οὐνεκα/εἵνεκα (13.262, 263 y 265) repite por tres ocasiones una explicación destinada al pastor-Atenea. La causa eximida por Odiseo reviste el carácter de una disputa heroica por el botín. La organización temática del discurso ordena, en primer lugar, el episodio del crimen como indicativo de la actitud de Odiseo con los bienes y vale como advertencia: asesinó a alguien que quiso rapiñar su botín de guerra.²¹ En segundo lugar, el tema es el relato de las circunstancias pormenorizadas del crimen y, en tercer lugar, el tema de las alternativas del viaje por mar, que son altamente contradictorias con la factualidad del viaje con los Feacios. Odiseo narra una tormenta marina inexistente y describe su arribo durante la noche mientras los Feacios lo han abandonado casi al despuntar la aurora. Si analizamos los datos veraces en contraposición con los falaces descubrimos que la mayor cantidad de datos equívocos reside en la localización espacial, el país de origen y el itinerario del viaje. Le sigue el haber convertido los dones de hospitalidad en botín de guerra con la autodefinition de la agresividad implícita en el guerrero. En cuanto a la actuación de ambos personajes, se enfrentan un pastor que revela la vida más amable y civilizada frente a un guerrero que huye por un crimen. Lo pastoral y apacible frente a la inhumanidad de la guerra. La sorprendente mención de la comida señala el olvido de las necesidades elementales por el agobio de las circunstancias.

²⁰ Está comprendido, formalmente, como una “performance” discursiva de un héroe, un discurso masculino por excelencia. Cfr. Martin (1989), pp. 89-145.

²¹ El comentario de Finley (1996²), Cap. 3, sobre la importancia concedida al botín sigue siendo sugerente. La posesión de tesoros en metales era un atributo de la condición heroica y el sistema de distribución estaba regido por la θέμις, con lo cual la preocupación de Odiseo por ocultar sus bienes no puede ser mal comprendida como un excesivo interés crematístico del personaje sino como una recuperación de su dignidad heroica.

Se pueden reconocer como datos incluidos en la factualidad de la narración autenticada por el narrador los índices de temporalidad y los índices de emotividad, (13.286 ἀκαχήμενος ἦτορ), además del abandono de los Feacios con los bienes y el dato del sueño. La significación específica de este relato que sigue la modalidad de *Ich Erzählung*²² consiste en producir la fusión entre el mundo del narrador y el mundo narrado. El resultado es un discurso que por una parte es falaz y, por otra, envía datos a quien pueda reconocerlos.

La conducta de Odiseo como narrador intradieguético se equipara a la de Homero: conoce todo el relato; lo ve desde una óptica privilegiada; transmite sólo los elementos significativos; brinda datos confusos, comprensibles solamente a quien tenga su misma visión privilegiada y su propio conocimiento. Los lectores comprendemos que el poder de Odiseo como narrador se termina donde comienza el poder de Atenea. La posición desde la cual el narrador observa la escena, evidentemente exterior a los personajes, insiste con la figura femenina de Atenea y reposa sobre una gran ironía, ya que se conduce a los personajes desde la superioridad del pastor/Atenea a la equiparación que hace efectivo el diálogo.

La segunda metamorfosis de Atenea en una figura femenina va acompañada de los gestos femeninos de protección: la sonrisa y la caricia, el δέμος que perciben en ese momento Odiseo y el lector (13.287), y guarda los elementos característicos de las figuras femeninas incluyendo el epíteto característico de lo femenino (13.289, ἀγλαὰ ἔργα ἰδυίη). El desarrollo sigue el patrón de las escenas previas de reconocimiento, ya que resulta primero gestual, luego visual y, finalmente, verbal. La cadena de percepción llega finalmente a la palabra como vehículo de reconocimiento. De tal manera el poema guarda coherencia en cuanto a los medios de reconocimiento, ya que resultan apropiados para cada personaje. En el caso de Atenea y Odiseo el vehículo es el discurso engañoso y de parte de la diosa el disfraz. Cada uno juega con su vehículo específico y con la cualidad característica. No sorprende en absoluto la definición de la figura de Odiseo por su

²² Utilizamos este nombre técnico para el relato en primera persona, según la clasificación presentada por Stanzel (1967). También pueden confrontarse el trabajo de Hamburger (1977) y Vogt (1984). En *Discurso y Diálogo en la composición del canto IX de Iliada* hemos aplicado idénticos conceptos y términos técnicos al canto IX de *Iliada*. Cfr. Zecchin (1991).

habilidad lingüística. El dolo se convierte en medio de identificación entre él y la diosa.

El discurso de Atenea 13.291-310 parte de la calificación potencial de que quien se equipare a Odiseo, incluso, podría ser un dios. Es un modo de objetivar la condición de Odiseo, Atenea dice indirectamente que él es *κερδαλέος* y *ἐπίκλοπος*. Los versos iniciales juegan con la posibilidad de aplicar los calificativos a quien se enfrentara con Odiseo, incluso si se tratara de un dios, pero se atribuyen directamente a la situación presentada por la escena. Ya que se hallan enfrentados hombre y diosa y equiparados en las cualidades. De la potencialidad marcada por *κ' εἴη* (13.291) pasamos a la actualidad expresada en la enunciación real (*ἔμελλες*, 13.293). Los adjetivos acumulados en el verso 293 se dirigen directamente a Odiseo y definen capacidades intelectuales. En el proceso intelectual que un reconocimiento implica, los tipos descritos por Aristóteles indicarían una instancia previa, en el sentido de basarse en una percepción sensible a partir de la cual se desarrolla la percepción intelectual del proceso de conocimiento. En el caso de Atenea y Odiseo el estadio de la percepción sensible está superado. Odiseo no puede reconocer a la diosa que adquiere un *δέμας* distinto en cada ocasión; sin embargo, puede advertir la presencia de alguna divinidad sin saber específicamente cuál, una vez que la divinidad desapareció. En el texto del discurso que comentamos la sucesión de adjetivos produce una identificación entre héroe y diosa y un paralelismo de situación en que la ecuación los identifica, cada uno representa lo mismo en su comunidad humana o divina. El discurso de Atenea gira hacia la percepción intelectual de los acontecimientos (*εἰδότες ἄμφο*, 13.296). Los conceptos gravitantes insisten en la actividad intelectual que caracteriza a Odiseo *μήτι τε κλέομαι καὶ κέρδεσιν* (13.299). La enunciación del nombre de Atenea va acompañada de la mención del último favor recibido, la recepción de Odiseo entre los Feacios.

La acción de Atenea adquiere una explicación metafórica en la finalidad expresada con *ἵνα*, marcada por dos propósitos, tejer una *μήτις* y ocultar los bienes, con lo cual se abastecen dos preocupaciones principales del texto. Por un lado, la preocupación por la composición de la trama que para Atenea ha sido construida *δόμοις ἔνι ποιητοῖσι* (13.306), por otro lado, la restauración de la

posesión de los bienes como un signo de prevailecimiento en la organización social. El discurso abunda en infinitivos imperativos ἀνασχέςθαι (13.307) o prohibitivos μηδέ...ἐκφάσθαι (13.308), σιωπή (13.309), πάσχειν (13.310). El discurso se mueve desde la evaluación del interlocutor a la orden interactiva expresada por los imperativos.

La interacción suscitada por los dos discursos previos de ambos personajes traslada la conversación al nivel dialógico y se verifica en el hecho de que cada discurso modifica a su interlocutor. Atenea se revela, Odiseo también. Los imperativos guardan el valor de advertencia proleptica.

La respuesta de Odiseo (13.312-338) es el auténtico discurso de reconocimiento. En cuanto a la técnica de composición los discursos del héroe y la diosa pueden equipararse. Ambos discursos comienzan con la posición inicial del adjetivo: un uso prácticamente deíctico, el verbo γνῶναι y el participio ἀντιόσαντι que define la situación de enfrentamiento. La función del participio es dar cumplimiento a la condición dialógica fundamental de enfrentamiento. Este simple conocimiento se convierte luego en saber incorporado (ἐπισταμένῳ, 13.313).

El discurso de Odiseo sigue una organización temporal regresiva, ordenada, mencionando primero la partida de Troya, luego el viaje por mar y los sufrimientos sin número hasta la llegada al país de los Feacios. La insistencia en el léxico relativo a la percepción sensible o intelectual de la diosa (ἴδον, ἐνόησα, 13.318) conduce a la instancia previa de reconocimiento cuando la diosa lo conduce hasta el palacio. El cierre del discurso vuelve a la actualización de la súplica con el gesto característico (γουνάζομαι, 13.324) pasamos del reconocimiento al nivel de la creencia (ὄϊο, 13.324). El discurso presenta tres áreas: la justificación por no haber reconocido antes a la diosa, el área de recuperación de las instancias pasadas de auxilio o ausencia de la diosa y el área actual de la súplica con la solicitud de información verdadera.

Los dos discursos de Atenea revelan un uso excesivo de adjetivos, como una forma de apóstrofe a Odiseo destacando, evidentemente, la situación cara a cara y esperando la respuesta. Sobre la carga semántica de los adjetivos contrastan los dos discursos, la doble valoración que Atenea realiza de su protegido, primero

los aspectos criticables después los positivos,²³ cumple la función de dar relevancia a los aspectos conflictivos de la compleja personalidad del héroe.

La función de Atenea es proveer a Odiseo de un nuevo conjunto semiótico en cuanto a sus signos corporales. Ellos habilitarán una serie de decodificaciones confusas para el resto de los seres que encuentre a su paso con el fin de dar continuidad a la trama.

La trama de *Odisea* está fundada sobre la tragedia del conocimiento humano, se basa en signos sensibles percibidos por los sentidos, si el dato sensorial no coincide con la significación, la decodificación resulta errónea y usualmente grave para quien decodifica. En *Iliada*, las instancias en que el ser humano advierte que el sistema de signos le dio una información no adecuada son, generalmente, previas a la muerte, lo mismo sucede con los pretendientes en *Odisea*, pero se exceptúan aquellos que son capaces de reconocer de antemano.

El discurso de Odiseo en 13.312-328 logra poner en evidencia que la μῆτις del héroe alcanza para advertir el poder divino de engañar a los mortales, y que la modificación de la actitud de Atenea proviene de la triple condición positiva del héroe expresada previamente con los adjetivos ἐπητής, ἀγχίνοος y ἐχέφρων (13.332). Atenea ofrece una solución alternativa para la trama expresada por ἄλλος ἀνὴρ (13.333). El destino para ese otro hombre sería la muerte, pero Odiseo prefiere someter a prueba a la esposa y los hijos. El discurso de Atenea se cierra con la orden de la diosa que permite la percepción correcta de los signos absolutos del regreso. Antes, Odiseo veía lo mismo confusamente, porque lo que veía no parecía familiar y, en consecuencia, interpretaba incorrectamente. La correlación entre la percepción sensible correcta y la certidumbre del conocimiento derivado de ella resulta clave en el episodio. Los gestos de Odiseo: alegrarse y besar la tierra productora de cereal marcan su ingreso al mundo civilizado.²⁴

La detallada descripción del puerto de Forcis en la voz del narrador que inaugura el canto adquiere su correlato interpretativo correcto en este momento discursivo. La referencia a las dos puertas, con la visión humana de los

²³ Nos referimos al uso de κερδάλεος y ἐπικλοπος, frente a los adjetivos del segundo discurso ἐπητής, ἀγχίνοος y ἐχέφρων.

²⁴ La vinculación entre la producción de cereales y la civilización de la comunidad que cultiva ha sido bien documentada por Vidal Naquet (1996), pp. 33-53.

acontecimientos y la visión inmortal, se unifica en la colaboración entre hombre y divinidad señalada por la cooperación entre Atenea y Odiseo, ya que ambos meditan la destrucción de los pretendientes (13.372-374). La duplicación de las puertas resulta un σῆμα de la trama, dirigida por un actante divino y un actante humano. Queda explícitamente establecido que los reconocimientos posteriores son parte de un diseño de μῆτις diagramado por Atenea (13.397), ya que ella edificará a Odiseo ἄγνωστον para todos los mortales.

El proceso de *anagnórisis* se organiza en dos escenas: la primera de encuentro entre el pastor-Atenea y el náufrago cretense-Odiseo, la segunda, a continuación, el momento en que cada uno asume la propia identidad. Este despliegue revela el reconocimiento como un proceso de descubrimiento del otro y de uno mismo.

La organización secuencial del canto que incluye partida, llegada, engaño, reconocimiento, plan, disfraz y separación, manifiesta el papel de Atenea, crucial en el disfraz y en la forma del reconocimiento. Los cambios que Atenea produce en Odiseo responden al orden de la percepción sensible no al orden intelectual y este hecho resultará determinante para los reconocimientos posteriores que se apoyarán en señales, que corresponden no al aspecto visible sino a la ejecución de acciones (vgr. tensar el arco y ensartar las hachas en el canto 22), o a la posesión de algún conocimiento compartido.

La recuperación del espacio y de la protección de la diosa en forma cabal, que no ha sido consciente por parte de Odiseo hasta el momento, garantiza la complejidad de la trama y de aquí en adelante se multiplicarán los reconocimientos y las peripecias.

El reconocimiento Odiseo-Atenea reviste un carácter estrictamente épico; el contacto entre héroe y divinidad era una prerrogativa de la vida heroica, no exenta de tragedia. La resolución favorable de este encuentro, muestra claramente una selección positiva del héroe en *Odisea*. Las figuras divinas no pierden su carácter amenazador, Poseidón, por ejemplo, sigue dominando la vida del héroe aún tras su llegada a Ítaca, e incluso en aspectos impensables como la continuación de los viajes en tierra continental. Estas figuras divinas se tornan, sin embargo, más benévolas ya que conceden alguna posibilidad de redimir los actos inconvenientes.

4.2.3. *Anagnórisis* Odiseo-Telémaco.

El decurso del relato hasta la producción del encuentro entre padre e hijo y, básicamente, entre las dos tramas de viaje de *Odisea* aporta una serie de alternativas previas, entre las cuales debemos considerar los encuentros previos de Odiseo con personajes de Ítaca aunque no se resuelvan de inmediato en un proceso de *anagnórisis*. En este sentido, el canto 14 ocupado por el encuentro de Odiseo con Eumeo, no puede ser objeto de olvido. Los signos del disfraz de Odiseo, mendigo y anciano, son interpretados por Eumeo de acuerdo con la percepción sensorial. El encuentro brinda la ocasión para dos extensos discursos de Odiseo en los que, mediante la modalidad de *Ich-Erzählung*, narra una historia de viaje (14.199-359) y una historia de astucia (14.462-506). Los dos discursos promueven una modificación emotiva en Eumeo y son utilizados por Odiseo como estrategia persuasiva, con el fin de convencer a Eumeo de que Ulises regresará. Por lo tanto, además de incluir la subjetividad de la primera persona, los discursos de Odiseo involucran una suerte de prolepsis profética. Obviamente, la interacción se ejecuta solamente en el ámbito emotivo. Eumeo no varía su creencia ni su expectativa y, por otro lado, resulta punzante la ironía de un discurso en primera persona de alguien que se manifiesta enemigo del dolo y que, dolosamente, al mismo tiempo anuncia su propio regreso. Una segunda finalidad de los discursos de Odiseo es erigirse en herramientas para comprobar la fidelidad de los sirvientes.

Tras las estrategias discursivas desplegadas por Odiseo en el canto 14, el canto 15 presenta una múltiple funcionalidad, ya que sirve de desenlace al viaje de Telémaco; brinda la ocasión para una reiteración del uso de la profecía por augurios en la interpretación que Helena realiza del ánsar arrebatado por el águila,²⁵ y finalmente, deviene punto de inflexión entre el regreso de Telémaco y la restitución de Odiseo. Eumeo tiene, también, ocasión de ejercer *Ich-Erzählung* y producir en Odiseo el mismo efecto emotivo. Sentimentalmente, las dos figuras se

²⁵ Hacia el final del canto, en 15.525-534, Telémaco recibe otro augurio, el vuelo del gavián desplumando una paloma. Teoclímeno lo interpreta como señal de la perpetuación del poder.

asemejan. La interacción producida por los discursos, se efectúa sólo a nivel de las pasiones o a nivel de las acciones. El relato de Odiseo corresponde a la creación de la identidad de un personaje con su biografía y características propias y, evidentemente, funciona como la construcción de un disfraz verbal. El relato de Eumeo se presupone conocido para Odiseo, pero desconocido para el auditorio, que lo escucha por primera vez. En la situación convencional propuesta por el diálogo entre Eumeo y el mendigo-Odiseo, Eumeo enuncia la definición del placer de oír un relato. La conciencia del narrar y su función presentada por el personaje de Eumeo produce un acercamiento entre esta figura y la del narrador, que comparten el propósito de deleitar a un auditorio mientras el tiempo transcurre. De igual modo, no causan sorpresa las dos invocaciones en segunda persona que el narrador dirige al personaje de Eumeo, que formarían por lo tanto una cadena de relación natural e identificatoria entre dos seres que narran: el narrador-no personaje y el narrador-personaje.²⁶

La escena específica de reconocimiento entre Telémaco y Odiseo, ubicada en 16.154-320 puede analizarse como diálogo. El propósito de todos los discursos es revelarse y convencer al otro de la identidad propia. El interlocutor se resiste y termina aceptando la revelación. El reconocimiento entre Telémaco y Odiseo es una escena que consta de tres partes: la primera parte corresponde a la aparición de Atenea en la figura de una mujer, su llamado a Odiseo y su discurso con la consiguiente transformación (16.155-180); la segunda parte es el proceso de *anagnórisis* propiamente dicho con los discursos alternativos entre Odiseo y Telémaco (16.181-239) y la tercera parte es la información sobre la situación de los pretendientes y la planificación de la venganza con el auxilio de los dioses (16.240-320).

El paso previo a la realización del reconocimiento recibe la modificación interpretativa diseñada por el símil que compara el abrazo entre Telémaco y Eumeo con un abrazo paterno-filial.²⁷ Una primera instancia consiste en la transformación

²⁶ En la terminología de Genette (1980), extradiegético e intradiegético.

²⁷ En el efecto que la escena produce, debe incluirse la comparación diseñada en el discurso del narrador en 16.17-21, que consiste básicamente en trasponer el abrazo entre Telémaco y Eumeo presentándolo como el encuentro entre un padre y un hijo unigénito tras diez años en una tierra ajena. Los niveles del discurso se vinculan fluidamente con la articulación generada por la comparación, que anuncia lo que va a suceder, finalmente, asistimos a la actuación y al discurso

de los signos exteriores realizada por Atenea, una segunda instancia que corresponde al efecto que los nuevos signos perceptibles producen en Telémaco, su resistencia a creer, ya que la primera reacción de Telémaco es pensar en una engañosa epifanía divina, y, finalmente, los signos sensibles del reconocimiento a nivel emotivo: el abrazo y el llanto.

Si nos detenemos en cada instancia, nuestra primera conclusión consiste en ver una duplicación dentro de la misma organización discursiva de la escena. La utilización de la expresión “se apareció a Odiseo” (φανεῖσα, 16.159) nos habla de una epifanía privada sólo advertida por Odiseo y los perros. El par de discursos, intercambiado en primer término entre Odiseo y Telémaco, repite esta instancia. Telémaco se sorprende y teme la aparición de un dios, que no ha aparecido ante él sino ante su padre. El discurso de Atenea en que manifiesta su deseo de luchar y castigar a los pretendientes resulta desplegado en la tercera instancia a través de la planificación cuidadosa de la estrategia para desarrollar en palacio. La epifanía privada conduce la colaboración entre héroe y diosa al punto de la visión heroica iliádica. La hazaña no está concretada por el héroe, sino que es una concesión divina.

Naturalmente, para el lector moderno el gesto de que Atenea toque al personaje con una vara instala la imagen de las transformaciones mágicas que Odiseo ha sorteado inteligentemente ante Circe y ante Calipso, porque cede sin problemas a este elemento típico del *märchen*, cada vez que Atenea lo transforma. Las transfiguraciones positivas de Odiseo consisten básicamente en rejuvenecimientos y muchos de ellos tienen lugar ante mujeres. En el canto 16 su rejuvenecimiento, que llega desde el lenguaje gestual, efectiviza la elaboración de la figura paterna admirable frente al hijo.²⁸

del nivel intradieguético. El conflicto entre uno y otro nivel se evita a través de este fluir de la comparación. Por otra parte, es coherente la emotividad de la escena con el trazado de figuras paternas alternativas, que el lector puede reconocer a partir de *Iliada*. Nos referimos concretamente a Fénix frente a Aquiles, como reemplazo de Peleo (IX.606), o incluso el mismo Príamo (XXIV.486) En cierto sentido, Eumeo desempeña esta función afectiva para Telémaco, como el lenguaje gestual y verbal parece indicar.

²⁸ La resistencia de Telémaco a creer y la posibilidad de ver se resuelven expeditivamente por una vía esencialmente mágica. La vara de oro, que expresa la transferencia del poder del agente divino al recipiendario humano, resulta un objeto que, como toda vara o cetro, es manifestación de un poder.

El reconocimiento de Telémaco no cumple el modelo de semejanza de los signos físicos, no se produce por silogismo; se produce por una señal provocada por la diosa. Sobre la gestualidad en la escena resulta interesante destacar que el movimiento de las cejas de Atenea precede a la transformación de Odiseo y posibilita el reconocimiento y que Odiseo anuncia el mismo gesto para anunciar la batalla contra los pretendientes. Telémaco admite la explicación y varía su conducta. El símil que clausura la escena en que padre e hijo abrazados parecen llorar como aves, como buitres o águilas, va subrayando la línea de interpretación de las profecías. El símil como punto de focalización del narrador da una interpretación definida de la escena que contemplamos por su intermediación.

La situación de estupor que genera en el receptor la rápida transformación de los signos físicos resulta siempre previa a la *anagnórisis* y forma parte del proceso la anotación puntual que recae en el verbo θάμβησε (16.179).

La resistencia de Telémaco a ser persuadido se funda en el juego de la palabra ἄλλοῖος (16.181), definitivamente cargada con la problemática de la alteridad además de señalar la diferenciación con el aspecto previo de Odiseo e instala la necesidad del reconocimiento solamente obligatorio cuando es preciso definirse como uno mismo frente a otro.²⁹

La construcción paralela presentada por el discurso de Odiseo οὐ τίς θεός εἰμι/ “no soy ningún dios”/ἀλλὰ πατήρ τεός εἰμι/“sino que soy tu padre”, con el juego onomatopéyico entre θεός y τεός, el sustantivo que designa al dios y el posesivo, presenta un recurso ya explotado en el canto 13: la generación de una situación equiparada entre hombre y divinidad. Los signos del lenguaje no verbal marcan la emotividad de Odiseo que no ha dudado frente a su hijo. El gesto de besarlo y abrazarlo resulta insuficiente. La incredulidad de Telémaco cesa ante una argumentación que enuncia la intervención divina. La solución aparece en el discurso de Odiseo (16.201-212), por la reiteración de la idea del otro (“ya no habrá ‘otro’ Odiseo”).

²⁹ Lo más acuciante en este encuentro padre-hijo, evidenciado por la resistencia de Telémaco, es saber si el Odiseo que actualmente tiene ante sí es el mismo que partió hace veinte años. Más aún, si es el mismo sobre el que le han hablado en Pilos y Esparta, o si sus propios τρόποι lo han convertido en “otro”.

El análisis de los discursos que conforman la escena permite comprender que todos ellos giran en torno a la temática de la identidad. Este hecho define su condición de diálogo en cuanto a la relación interdiscursos. La oposición de las figuras uno/otro, Odiseo/Telémaco cede lugar a la realidad compartida designada con el v.215 (“el deseo de llanto se irguió por encima de ambos”).

La complejidad de la escena se forja sobre la base de los elementos constitutivos, que son objetos (la vara de Atenea, las vestimentas de Odiseo), gestos (tocar, abrazar, llorar), sonidos (del llanto, del gemido). El papel de los discursos del personaje en la *anagnórisis* cumple no sólo con la comunicación y enunciación del proceso cumplido, sino que resulta una estrategia a nivel del discurso que presenta gran incidencia a nivel de la historia.

4.2.4. Reconocimientos por la cicatriz.

La condición de Odiseo como extranjero define su relación con el mundo social que lo recibe en Ítaca. Su propia presentación como “otro”/ξένος, que continúa desarrollándose en el canto 18 y se expande hasta los cantos subsiguientes, resulta la necesaria comprobación de la ausencia del trato hospitalario.

La importancia que Aristóteles concede el momento del reconocimiento por Euriclea (19.392-393 y 19.467-475), al que pondera por encima de otros reconocimientos deriva de la utilización de una señal. La cicatriz le sirve de marca y destaca el riesgo que la tarea femenina representa para el héroe. La peligrosidad del despojamiento de las vestiduras en un nivel similar al del despojamiento de las armas que coloca al guerrero inerme ante la divinidad se manifiesta en el paralelismo de las escenas de baño con un obvio referente en las actitudes de Helena (4.235-264) y Euriclea (19.375 y ss.) respectivamente.

El excursus intercalado explicatorio del nombre de Odiseo, otorga a la cicatriz la función de destacar la identidad en conexión con el nombre. Desde el

punto de vista de la acción tampoco se le puede conceder importancia excesiva a este episodio, salvo por el nivel de riesgo de que la trama aborte.

4.2.5. *Anagnórisis* Odiseo-Penélope. Instancias. Preparación. Desenlace.

El proceso de *anagnórisis* que conduce al reencuentro y definitiva restauración del orden en Ítaca atraviesa diversas instancias preliminares constituidas, algunas de ellas, por otros reconocimientos brevemente referidos que, sin embargo, no carecen de importancia.

Desde el ingreso de Odiseo al palacio el personaje se perfila como ξέvoς, palabra que se utiliza con un sentido deíctico y ético en todos los enfrentamientos que Odiseo debe soportar en el interior del palacio y aún en los discursos con que Penélope se dirige a él.

Ξέvoς como definición le concede a Odiseo una posición y una identidad, similar a la posición obtenida entre los Feacios. La instauración de la identidad de ξέvoς está constituida por un desarrollo de la elaboración de la imagen personal a través del discurso. La construcción del personaje en el mundo de los Feacios utiliza como herramienta la hazaña deportiva y el discurso. A través de la construcción verbal, Odiseo edifica su imagen ante los Feacios y del mismo modo procede ante Penélope. Como ξέvoς su imagen ante los pretendientes es de inferior calidad y evaluación, no sólo porque en Ítaca se falte a la hospitalidad sino porque en este espacio sólo se le concede al personaje la instancia de una hazaña atlética en el momento inmediato previo a la masacre de los pretendientes. El desarrollo del tiempo de la narración no da lugar a que los pretendientes le brinden una ubicación.

Además de la utilización de los recursos citados, es preciso mencionar otra serie de elementos prolépticos, de carácter introductorio. Nos referimos, a modo de ejemplificación, al juego entre el dormir y el soñar, entre ύπvoς y όνειρος. Las sucesivas pesadillas padecidas por Penélope y ofrecidas a la consideración del ξέvoς/Odiseo presentan una duplicación. Tal duplicación, habitual entre los

recursos de estilo del poema se convierte en un elemento de interpretación. En la llegada a Ítaca la descripción del espacio presentaba el puerto de Forcis y su gruta con dos puertas (13.97). Paralelamente, las puertas dobles de los sueños (19.560-569) expresan la incertidumbre de Penélope y su dificultad interpretativa. Si el sueño constituye por sí mismo una cadena de imágenes, la interpretación de las mismas adolece, igual que la profecía, de la carencia de correlato estricto en el nivel fáctico. En el nivel de la conducta del personaje representaría la fundamentación de acciones en contenidos totalmente inconscientes o al menos en un área no sujeta al autocontrol del personaje.

La conexión entre las imágenes de los sueños de Penélope y la contienda del arco permite comprender que la decisión de Penélope se funda en presunciones premonitorias relacionadas con sus deseos (21.10-41)

El episodio del arco que el ξένοϋ/Odiseo resuelve satisfactoriamente contiene la paradoja de no haber involucrado, para él en particular, ninguna decisión en relación con ganar a la reina como premio.³⁰

Gran parte de las escenas previas al encuentro entre Odiseo y Penélope se destinan a exacerbar la situación del ξένοϋ frente a los pretendientes.³¹ La parodia de las formales recepciones de hospitalidad, junto con la reiteración de los actos de violencia de los que Odiseo es objeto, insiste en la interpretación del νόστος de Odiseo como parodia de la bienvenida a un huésped y como competencia por la restauración del que ha sido desplazado. Este humor paródico exhibido por *Odisea* no margina una concepción trágica, ya que los elementos que provocarían risa, especialmente la burla y la misma risa de los pretendientes ante escenas de lucha entre mendigos (Iro/Odiseo, 18.10-31), establecen características morales del desenlace. La amarga evidencia de la risa como señal de debilidad moral en los pretendientes (20.345-362)³² contrasta con la sonrisa suave de Atenea frente a

³⁰ Los paralelismos con la ubicación del personaje ante los Feacios llegan a ser exasperantes. La competencia en la que participa Odiseo en el canto 8 tampoco ofrece como premio a Nausicaa, aunque ella potencialmente, puede ser vista como una novia pretendida y el contexto de la oferta que Alcínoo realiza, permite desarrollar esta presunción.

³¹ El campo semántico planteado por ξένοϋ aporta la doble vertiente: desconocido- extranjero. Bajo cualquiera de estas figuras, el personaje puede convertirse en riesgo para el οἶκος, y permite el tratamiento de la problemática de la asimilación de alguien diferente.

³² Williams describe seis pasos típicos en la recepción de un huésped: "1) a stranger approaches royal host and royal attendants; 2) attendants respond to the stranger; 3) the host greets the

Odiseo en el canto 13. Evidentemente, *Odisea* insiste en un mensaje de moderación que comprende incluso los aspectos más elementales del vivir, ya que un exceso de tipo gestual -una risa estrepitosa- irrumpe abruptamente en medio de los seres humanos y se presenta como aceptable solamente en el ilimitado mundo divino.

En el reconocimiento Penélope-Odiseo muchas dificultades se generan por la presión de modalidades de narración que modifican la composición discursiva. En primer lugar, la presión de los elementos de relato folklórico en que el diseño de la contienda del arco se basa, atraviesa toda la escena con un sentido agonal. La competencia por Penélope teñida por la visión de la obtención de una novia, reúne las tres visiones del personaje -esposa, madre y mujer- que afectan a su entorno.³³

En nuestra interpretación del reconocimiento Penélope-Odiseo gravita indefectiblemente la antigua visión que los alejandrinos concedieron a la escena como *télos* o finalización del poema. Intentaremos dar respuesta a esta cuestión atendiendo a la funcionalidad de los discursos en la construcción de la trama y al peso de la *anagnórisis*.

En lo que respecta a la interpretación alejandrina, evidentemente la lectura que realizaron los gramáticos correspondió a la finalización de un relato folklórico, en que el desenlace predilecto consistía en el reencuentro de la pareja, que ellos veían ubicado en 23.296. Los gramáticos presentaron una trama con el encuentro como desenlace en reemplazo de la boda que clausura la competencia

stranger; 4) the host offers a token of hospitality, either in person or through his attendants, and reproaches attendants for any misbehavior; 5) the host or attendants feed the stranger; and 6) the host inquires about the stranger's identity", (en "Odysseus 'Homecoming as a Parody of Homeric Formal Welcomes", *CW* 79, 1985-1986, p. 396). Estos pasos se cumplen con la salvedad de que para los pretendientes el huésped no pierde jamás su inferior categoría social de mendigo, por lo cual sus agresiones cumplen explícitamente la función de una definición del dominio. Para el resto de la casa, el huésped no es ante todo un mendigo sino un huésped, justamente porque la identidad propia puede guardar sorpresa e ironía, o incluso puede presentar el riesgo de contener, ocultamente, a una divinidad; por esta razón, la conducta agresiva constituye una muestra de insensatez.

³³ Los diversos aspectos de Penélope, como esposa, madre y mujer deben ser conciliados en el desenlace dando cierre a los conflictos que, en cada aspecto especial, se suscitan. En relación con su hijo, la solución del papel preponderante de la generación paterna y materna que aún no puede ser desplazada; en relación con su esposo, la decisión del lugar que se concede al ξένοσ/esposo y, en relación con los pretendientes, el sitio femenino desde el cual se debe resolver la posición de mujer pretendida. Puede confrontarse el estudio de Bacry "Trois fois Pénélope ou le métier poétique", en *REA*, T. XCIII, 1991, nros. 1-2, pp. 11-25, aunque su interpretación simbólica de una Penélope inamovible y no envejecida como expresión de la firmeza del poder de Odiseo no coincide con las afirmaciones de la misma Penélope que, en reiteradas ocasiones en el texto, ante el mismo ξένοσ/Odiseo afirma que los dioses se han llevado su juventud y su belleza.

por la novia en el relato folklórico. La masacre del canto 22 define el final de la situación agonal, en el intermedio (23.117-162) ubicado entre la situación cara a cara de Penélope-Odisseo y la escena de reconocimiento propiamente dicha. La orden de Odisseo de producir música y festejo para que el resto de la población de Ítaca crea en que se ha concretado una boda determina el encuentro con Penélope en este marco de desenlace de la competencia. Esta alternativa yace depositada en la narración de la percepción de la trama presentada por un discurso atribuido por el narrador a un sujeto indefinido, un discurso focalizado en τις. Por otro lado, sin embargo, la boda no existe como secuencia real sino como norma del relato folklórico y como metáfora del reencuentro entre los esposos.

La tensa preparación a la escena de reconocimiento Penélope-Odisseo atraviesa la escena previa de diálogo entre Euriclea y Penélope. La función de la criada como mensajera y el despertar de Penélope de un sueño provocado por Atenea brindan el marco a un auténtico diálogo de persuasión en que el tema en discusión es el νόστος de Odisseo. El discurso de Euriclea revela la norma del discurso del mensajero, cuya credibilidad se pone en duda y cuyo contenido se basa en hechos o acciones sucedidas fuera del campo visual del personaje que recibe el mensaje. El discurso de Euriclea 23.1-10 obedece a esta norma de transmisión de un mensaje, aunque Euriclea no desempeña el papel de testigo ocular de lo sucedido, ella transmite sucesos ocurridos en un espacio vedado a Penélope, por la presencia hostil de los pretendientes o bien, por el dominio masculino de Telémaco. La situación emocional de Euriclea provoca una reacción racional en Penélope, con un discurso cargado de juegos léxicos relacionados con la raíz -φρον con distintos prefijos: ἄφρονα ποιῆσαι καὶ ἐπίφρονά περ μάλ' ἔόντα, /καὶ τε χαλιφρονέοντα σαοφροσύνης ἐπέβησαν (23.12-13). La escena se desarrolla bajo un esquema de burla, que transforma en inverosímil la información. Es una escena diálogo femenino y el juego léxico que involucra concretamente la acusación de locura define la posición discursiva de las mujeres. El dato sobre el secreto de la presencia de Odisseo compartido por Telémaco promueve la variación en el carácter de Penélope. Su respuesta emotiva es consignada por el narrador (...ἡ δ' ἔχάρη καὶ ἀπὸ λέκτροιο θοροῦσα, 23.33)

La adhesión que Penélope pueda mostrar a las palabras de Euriclea no puede ser racional como lo demuestra la calificación que su discurso merece. Penélope considera que los dichos de Euriclea son un *μῦθος* (23.59-68).³⁴ Los aspectos endebles del mensaje de Euriclea residen en que se trata de un informe fundado en el rumor, no en la captación visual, y en que resulta objetable que Odiseo *μοῦνος ἐόν* (23.35-39) pudiera dar muerte a los pretendientes. Las dudas de Penélope conducen a la consideración del triunfo como una tarea divina y el propósito discursivo de Euriclea es fundar una creencia razonable apelando al *σῆμα* de la cicatriz (23.73-75). La funcionalidad introductoria de la escena comentada se evidencia en la instalación de la importancia del *σῆμα*, aunque Penélope eluda responder directamente sobre este punto a Euriclea. La mayor carga semántica de la escena radica en la medición entre la sensatez y la burla que son las dos alternativas de interpretación que el discurso de Euriclea ofrece para Penélope.

El reconocimiento atraviesa una segunda escena, el encuentro entre Penélope-Odiseo (23.85-95) por primera vez con su identidad declarada. El silencio que prevalece en esta presentación cara a cara contribuye a la generación de atmósfera y al diseño de rasgos psicológicos de los personajes. La duda, la falta de seguridad y la resistencia quedan encerradas en el silencio. La escena previa entre Penélope y Euriclea había desarrollado la toma de conciencia de una realidad por la percepción auditiva. La escena de encuentro entre Odiseo y Penélope plantea la problemática de la percepción visual. El objeto que Penélope ve en ese momento no coincide con el objeto que se le ofrecía en el pasado. (*ἄλλοτε δ' ἀγνώσασκε κακὰ χροῖ εἶματ' ἔχοντα*. 23.95)

Importa incluso destacar la distribución de los espacios en el enfrentamiento silencioso y la visión diacrónica y sincrónica que los personajes tienen de sí mismos y del curso de sus vidas en el instante en que los lugares de

³⁴ La oposición *μῦθος/ἔπος* como discurso “marcado” frente a discurso “no marcado”, establecida por Martin (1989), *passim*, y sostenida, además, por Nagy (1996b), cap. 4, resulta problemática en el caso presentado. No resulta sencillo resolver en qué aspecto puede resultar “marcado” el discurso de Euriclea. Consideramos que puede serlo, posiblemente, en el sentido de distanciarse del discurso común por su intencionalidad. Sin embargo, en esta ocasión, Penélope lo considera, claramente, un discurso falso o mentiroso, una acepción de *μῦθος* que se instalará con posterioridad en la lengua literaria.

ambos coinciden.³⁵ El silencio presentado por las dos figuras esenciales al reconocimiento es desplazado por Telémaco que cumple una función de enlace, función que por otra parte en el discurso es reveladora de la situación vital del hijo como lazo de unión entre padres. La posición de Telémaco, en coincidencia con la línea heroica hereditaria y masculina, se halla en el apoyo a la figura paterna, ya que padre e hijo comparten un conocimiento frente a Penélope, que ella aún no posee.

La posición de los discursos en la escena de reunión constituye “per se” una descripción de la trama: la reunión de las dos existencias en su vástago, Telémaco, y la función de este último personaje como conciliador y colaborador en el νόστος paterno.

El esquema de los discursos de la escena manifiesta claramente la distribución “dramática” de los mismos. La comunicación sólo puede recorrer un circuito de dos personajes y no se inserta al tercero en el diálogo. Alguno de los personajes permanece en silencio. En este caso particular, el personaje silente es Odiseo y cumple el papel del paradestinatario,³⁶ es decir está incluido en la consideración y los dichos del personaje que habla -Penélope- aunque el discurso se dirija hipotéticamente a otro personaje que es quien ocasionalmente responde, en este caso, Telémaco. El conjunto de discursos conforma una escena en que el destinatario, colocado al margen, permanece en una zona liminar, a riesgo de transformarse en adversario de las palabras proferidas. La función concedida a Telémaco no nos sorprende ya que la presentación de una alternativa conciliadora, constituye, por ejemplo, la función básica de Néstor en *Iliada*. Intentaremos esclarecer la interpretación con el siguiente esquema:

³⁵ La ubicación espacial de los personajes es sintomática. Penélope permanece sentada frente a Odiseo, cerca del fuego, él se sienta cabizbajo junto a un gran columna. El enfrentamiento será desplazado por la reunión, aunque el proceso indica un juego entre el interior y el exterior del tálamo que se hace explícito en el hipotético desplazamiento del lecho fuera del tálamo. La situación en definitiva describe la transformación de quien es ajeno a la casa en alguien propio de la casa.

³⁶ La denominación “paradestinatario” sigue el uso de la misma en Verón y Otros (1987), especialmente el capítulo “La palabra adversativa” (*passim*). Cfr. También su utilización en Zecchin de Fasano (1991), pp. 1-51

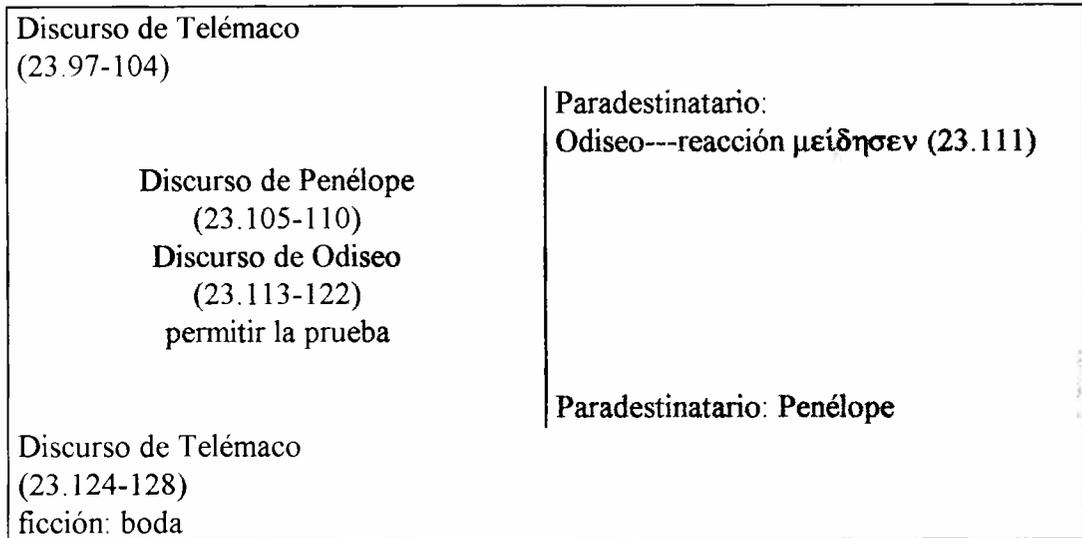


Fig. 4

El circuito diseñado por la distribución de los discursos muestra la secuencia Telémaco-Penélope/Odiseo-Telémaco. El personaje en común resulta el destinatario del discurso, sin embargo el peso de las palabras va dirigido al personaje silente no interlocutor, el paradestinatario que oye y pondera en discurso. Penélope y Odiseo ocupan la posición alternativa de paradestinatarios, una ubicación paralela equidistante, previa al auténtico diálogo. El espacio discursivo de referencia que corresponde a ambos personajes presenta el diseño de un área identificatoria que se completará con los discursos de diálogo. En todo caso, quedan de este modo aunados en idéntica y exclusiva posición los personajes de la pareja que se reúne completamente cuando el campo que les corresponda se transfiera a un campo verbal compartido. Este fenómeno se cumple en los discursos de Odiseo (23.166-172) y Penélope (23.174-180). Puede visualizarse correctamente la afirmación anterior en el cuadro en que se observa cómo los discursos de Telémaco encierran a los discursos de la pareja Penélope-Odiseo en un esfuerzo por reunirlos, aunque ambos personajes, se hallan, de momento, y mutuamente, en un campo marginal que es el campo de paradestinatarios.

La proficua presencia de elementos de distinto valor discursivo articula la escena de reconocimiento Odiseo-Penélope en la organización de tres pares de discursos, cuyo gráfico presentaremos más adelante (Cfr. Fig. 5). En la escena

gravitan sin duda la evaluación de los rasgos físicos del personaje, realizada previamente, ya que estos siguen correspondiendo con falacia a los rasgos de un mendigo. El dinamismo vital descrito en múltiples instancias por *Odisea* exige, sin embargo, una cierta coherencia entre apariencia y realidad. A partir de esta exigencia se comprende la resistencia de Penélope a aceptar que está viendo a Odiseo. La resistencia de Penélope adquiere, por otra parte, la figura específica de suspenso del reconocimiento y la descripción de la posición del personaje por el espacio discursivo que cada uno concede al otro como paradesinatario.

El análisis de las escenas previas al reconocimiento Odiseo-Penélope ha demostrado que la modalidad de este último reconocimiento corresponde en la definición aristotélica al modelo de *anagnórisis διὰ τῶν σημείων*, y aunque remite, de este modo, a los *σήματα* repetidos en los reconocimientos con Eumeo, los sirvientes y Euriclea misma; añade, por otro lado, un *σημα* privado del que no participan más que Odiseo y Penélope.

El proceso de reconocimiento Odiseo-Penélope se ejecuta en una primera instancia como un proceso reticente al diálogo y luego, de manera rotundamente dialógica. Este proceso revela el proceso mental íntimo y el tiempo necesario a la reacción y acomodación del personaje de Penélope. La interacción del diálogo está, sin embargo, demorada por el diseño del paradigma trazado por otra conducta femenina (*αλλή γυνή*) y por el comentario sobre el *λέχος* matrimonial. El diálogo desarrolla la modalidad de una *πεῖρα*, de manera que se incorpore el sentido agonístico no presentado con anterioridad, que establece actualmente la noción de competencia por Penélope. Este mismo sentido de competencia se presenta gráficamente entre los dos discursos concebidos de manera paralela y encabezados, ambos por la palabra *δαιμόνη* (23.166 y 23.174). El paralelismo sintáctico se vincula evidentemente con la idéntica posición de Penélope y Odiseo enfrentados, ya que ambos saben e ignoran algo. Penélope sabe que ha conservado el *οἶκος* y la línea hereditaria masculina para Odiseo; ignora que el *ξένος* es Odiseo. Odiseo sabe que ha extirpado la amenaza para su *οἶκος* y su herencia al matar a los pretendientes; no sabe si Penélope, “personal”, “intelectual” y “emotivamente” ha guardado fidelidad, ya que formalmente conoce esto por el informe de su hijo. El paralelismo generado con *δαιμόνη* explica la posición de ambos personajes y una

evaluación de los hechos narrados comprendidos como destino. La organización de los discursos de esta escena puede comprenderse mediante el siguiente cuadro:

<p>Discurso de Odiseo (23.166-172)--- δαιμόνη λέχος</p> <p>Discurso de Penélope (23.174-180)---δαιμόνι' πυκινὸν λέχος</p>	<p>Interpretación del Narrador (23.181): πόσιος πειρωμένη PRUEBA</p>
<p>Discurso de Odiseo (23.183-204)-estrategias de persuasión λέχος: σῆμα espacio- temporal.</p> <p>Discurso de Penélope (23.209-230) - πείθεις - Segundo RESULTADO: claridad lógica</p>	<p>Narrador (23.205-208) reacción de Penélope: Primer RESULTADO: emoción</p>

Fig. 5

La ejecución de la prueba y la producción de un resultado positivo, ya que Penélope resulta efectivamente persuadida y una reconocedora activa se funda en un objeto.³⁷ La narración minuciosa del trabajo artesanal de construcción del objeto, el tallado del lecho, encierra variables interpretativas que lo conectan con la función de la síntesis entre narración y descripción contenida en la lira y el escudo

³⁷ La narración minuciosa del trabajo artesanal de construcción del objeto, el tallado del lecho, encierra variables interpretativas que lo conectan con la función de la síntesis entre narración y descripción contenida en la lira y el escudo de Aquiles. Cfr. *Iliada*, IX y XVIII.

de Aquiles. El objeto que sirve al reconocimiento contiene un carácter estático inamovible como expresión de la relación entre Odiseo y Penélope. Sin embargo, al elemento descriptivo estático se aúna el dinamismo del relato que contiene en el objeto la historia personal de Odiseo y Penélope.

La importancia del desarrollo estático o dinámico del λέχος reside en resolver la situación espacial de Odiseo que desde el lugar extradiscursivo de paradesinatario debe trasladarse y ser incorporado al lugar interno en la casa y al sitio dialógico en el discurso. Por otra parte, el estatismo del lecho resulta una legítima defensa contra el riesgo de desplazamiento a otro sitio “extradiscursivo” y “extrasocial”, nos referimos al riesgo de quedar al margen de la vida de Penélope. La fricción generada por la presión del *séma* estático frente al dinamismo vital, los desplazamientos posibles Odiseo/ἄλλος ἀνὴρ y Penélope/Helena explican fehacientemente los programas narrativos posibles. Los discursos conceden una solución unívoca al despliegue de tales posibilidades narrativas.

El discurso de reconocimiento de Penélope en 23.209-230 sirve, no sólo a la exaltación de la conducta de Penélope, sino también a la disculpa de la conducta equívoca de Helena que actuó bajo la presión de una divinidad. La absoluta aceptación de Penélope está contenida en πείθεις (23.230). La persuasión se sirvió de dos estrategias: la generación de un objeto en el λέχος y la argumentación por la palabra. Desde el paralelismo desarrollado por la apertura de los discursos con δαίμονη hasta el cierre con la disculpa de Helena, cuyo destino Penélope lee en términos de ἄτη provocada por un dios, el reconocimiento presente o ausente se inscribe en el orden de hechos que escapan a la humana intelección. Δαίμονη expresa todo aquello que sucede fuera del ámbito de la decisión humana.

La técnica de composición de las escenas de reconocimiento de mayor importancia coincide en los casos de reconocimiento Odiseo-Telémaco y Odiseo-Penélope en que se inician como simples conversaciones o reportes de un dato ignorado, continúan con un diálogo persuasivo y su efecto es recolectado por la voz del narrador en un símil que traslada la importancia de la escena al mundo natural o a otra experiencia humana. En el caso particular del reconocimiento Odiseo-Penélope, en el discurso del narrador el sello de la reunión adquiere la imagen de la tierra firme para el naufrago. La imagen expande los contrastes de la

vida de ambos personajes, la movilidad absoluta de la vida de Odiseo, que ha vagado por mar y el estatismo de la vida de Penélope que ha consistido en la tensa espera del νόστος y en la repetición del asedio de los pretendientes. Los objetos elegidos para la imagen, la nave y la tierra exponen este contraste con claridad (23.233-240).

La ubicación del σῆμα elegido por Penélope para la prueba importa también a la interpretación. Los signos o σήματα corporales pueden ser variados por un dios, como efectivamente Atenea realiza para Odiseo. De igual modo, el lecho, un trabajo de hombre, en la protesta de Odiseo no puede haber sido desplazado por otro hombre, sino por un dios. La inmovilidad del signo humano estático recibe la fina ironía de no ser incluso un σῆμα permanente, lo δαίμονη puede interferir o intervenir y conceder movilidad a las seguridades humanas. No obstante, el mundo de *Odisea* aunque pleno de relatos apócrifos, de ocultamientos y revelaciones ofrece un campo mayor de acción para la acción humana que el mundo de *Iliada*.

Una parte importante del canto 23 se dedica a la recapitulación que Odiseo realiza de sus aventuras y está contenida en el relato del narrador extradiegético. Esta *anakefalaiosis* representa una instancia de aceptación absoluta de la identidad de Odiseo.³⁸ También desde el punto de vista de la narrativa, el discurso del narrador conteniendo el relato de las aventuras funciona como autenticación de relatos de corte totalmente subjetivo y en algunos casos no conectados con el mundo heroico. El héroe al que Penélope admite como su auténtico esposo es, ante todo, el que regresó venciendo todos los obstáculos y atravesando todas las aventuras. La recapitulación concede verosimilitud a lo narrado y lo transforma en verdaderamente épico a través de la tercera persona. La condensación de la trama efectuada por la recapitulación encabezada performativamente por τὸ δ' en 23.300

³⁸ La discusión sobre la autenticidad de estas líneas y las evaluaciones divergentes de Aristóteles (*Retórica* 1417 a13-15), los *scholia* y críticos posteriores, se hallan bien sintetizadas en la nota correspondiente al pasaje 310-343 en los comentarios de A. Heubeck (1992), Vol. III, p. 346, al canto 23. Coincidimos con la ponderación positiva de Heubeck, quien establece un paralelo entre la ἀνακεφαλαίωσις y el momento de recuperación de la identidad de Odiseo ante los Feacios. En ambos casos, una hazaña -la matanza de los pretendientes o la competencia atlética- precede al reconocimiento. Los discursos con la narración expandida o sumaria de las aventuras aparecen a continuación como un cumplimiento del proceso de sanción heroica completa en la acción y en la palabra

y reiterada por ἤρξατο δ' en 23.310 establece, claramente, la necesaria reiteración para el auditorio interno (Penélope) y externo (oyentes-lectores-receptores) de la narrativa más conflictiva incluida en *Odisea*.

En el diseño de la narrativa del νόστος, la presentación del viaje que aún resta por realizar según la profecía de Tiresias (23.264-284), constituye la cifra de la condición humana en *Odisea*. El héroe vence los obstáculos pero no hay nada estable y fijo para él, temporariamente, a excepción del lecho y Penélope. La naturaleza propia de Odiseo está contenida en su movilidad, e incluso las variables míticas posteriores privaron a Penélope de su situación estática y la involucraron en cambios vitales más parejos al devenir de Odiseo.

En la explicación aristotélica, el reconocimiento entre Penélope-Odiseo cumple con el esquema διὰ τῶν σημείων, sin embargo, la apelación a una prueba abre el paso a la utilización de un forzado silogismo en el destinatario. El reconocimiento Penélope-Odiseo nos parece por lo tanto de una categoría híbrida y, al compartir σῆμα y silogismo, resulta una expansión de las condiciones intelectuales de ambos personajes “re-conocentes”.

En el enfrentamiento Odiseo-Penélope ambos parecen pasar por la situación de re-conocimiento. Si bien Penélope, por su lado, ignora si el mendigo es Odiseo; por otra parte también para Odiseo, Penélope parece desconocida. A la hora de establecer el dominio del saber, ambos juegan uno con el otro con una serie de diferimientos y comprobaciones. No desempeña Penélope el papel de mujer sumisa e indefensa, sino que tiene una activa participación en la prueba y en la elaboración de planes para eludir los acechos de los pretendientes.

4.2.6. Anagnórisis Odiseo-Laertes.

Este reconocimiento padre-hijo (24.215-350) se presenta como una secuela del reconocimiento Odiseo-Penélope. La construcción de la escena responde a un modelo idéntico a los anteriores, es decir en un diseño de πείρα (αὐτὰρ ἐγὼ πατρὸς πειρήσομαι 24.216) y en un ejercicio de transferencia de una identidad lejana y ausente a un personaje cercano y presente.

La resistencia de la crítica a comprender esta necesidad del personaje de probar a su propio padre, nos conduce a formularnos la misma pregunta: ¿por qué Odiseo tiene necesidad de esta prueba? Odiseo prueba a Penélope y ella a él en igualdad de condiciones; en cambio, Laertes aparece con una cierta indefensión senil ante Odiseo. Juzgar el discurso falaz de Odiseo con un juicio moral acorde a nuestra moderna visión de la mentira resulta antropológicamente incorrecto.

La *πεῖρα* se convierte en una prueba para el propio Odiseo, ya que la conmoción que le causa ver a su propio padre, a quien también el personaje debe re-conocer y aceptar con las modificaciones impuestas por los años, establece un doble recorrido: τὸν δ' ὡς οὖν ἐνόησε πολύτλας δῖος Ὀδυσσεὺς/γῆραὶ τειρόμενον, μέγα δὲ φρεσὶ πένθος ἔχοντα (24.232-234). El proceso cumple el doble circuito de deliberación emotiva e intelectual (μερμήριξε δ'κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν 24.235).

Comenzada como una situación de entrevista entre un ξένος y un anciano habitante del lugar, la escena responde a esta descripción de la trama intrínsecamente, pero la descripción extrínseca, es decir la trama desde el punto de vista del narrador y de los receptores muestra un encuentro entre el poseedor de la verdad, Odiseo, quien llega a la casa paterna después de haber recuperado la propia casa y con el conflicto resuelto y un débil anciano, privado del κλέος guerrero, exiliado -real y figuradamente- de la acción heroica y del dominio de los bienes.

El discurso del ξένος-Odiseo (24.244-279) comienza por analizar la contradicción entre el cuidado extremo que Laertes muestra por su huerto y el descuido absoluto de su aspecto personal, que intencionalmente Odiseo menciona, porque guarda la reminiscencia de su nobleza real (βασιλῆτι γὰρ ἀνδρὶ ἔοικας, 24.253). La oposición entre la estirpe y el aspecto debe leerse en el mismo sentido que la serie de oposiciones trazadas en todas las escenas de reconocimiento entre lo verdadero y lo falso, la percepción visual y la intelección real, la inocencia/culpabilidad de los pretendientes, etc.

El discurso de Odiseo coloca el encuentro con Laertes en términos de ξενία, es decir de devolución de la hospitalidad recibida otrora y, en clave, anticipa

que el ξένοϛ actual puede haber sido aquel otro ξένοϛ. El tránsito entre Odiseo-ξένοϛ y Odiseo-Odiseo se cumple por el proceso de reconocimiento.

La evaluación de las acciones de los pretendientes se completan con el último juicio de Laertes que repite los términos del proemio ὕβρισται-ἀτάσθαλοι como una definitiva interpretación del desenlace del conflicto primario del texto. Naturalmente, la trama es contemplada en igualdad de posición por Odiseo y el narrador, que en los versos intersticiales, al indicar el cambio de interlocutor, designa a Laertes πατήρ y a Odiseo, como tal.

La dicotomía presentada por esta duplicación en la observación de la trama ya al filo de la conclusión, la presenta como el resultado de un desarrollo narrativo compartido por narrador y personaje. Obviamente, esta apreciación afecta nuestra comprensión de la finalidad del último reconocimiento que, diseñado como un encuentro hijo-padre cierra el poema con la consagración de la línea hereditaria.

Ninguno de los personajes que se enfrentan en las situaciones de reconocimiento con Odiseo logra aunar por sí mismo la propuesta contenida en los discursos de Odiseo en cada caso con la realidad presentada ante sus ojos. Laertes llama a su hijo ξεῖνον δύστηνον (24.289), δύσμορον (24.290), y se halla, no obstante, totalmente inhabilitado para transferir estas advocaciones al personaje que tiene enfrente. Su situación resulta paralela de la situación de Penélope y de Telémaco, quienes tampoco pueden realizar el trayecto de transferencia.

El discurso de Laertes (24.280-301) se cierra con las preguntas formales al ξένοϛ: identidad, ciudad, estirpe, nave propia o ajena, para abastecer la modalidad del próximo discurso de Odiseo que insiste en la situación de ξενία e instala la figura de Odiseo con una temporalidad más cercana.

De conformidad con sus modelos previos, los reconocimientos con Telémaco y Penélope, se espera un desarrollo más extenso de la escena que, sin embargo, aborta repentinamente bajo la presión emotiva. El reconocimiento se anticipa por el duelo de Laertes. Odiseo y el narrador contemplan el mismo gesto: la ceniza que se derrama sobre la cabeza de Laertes es también un ση̅μα inesperado para Odiseo.

El lenguaje gestual (cenizas, beso) es previo y el discurso de Odiseo acelera el tránsito entre los pronombres demostrativos, ya que el reconocimiento requiere

subvertir una categoría gramatical y transformar κείνος en αὐτός ἐγὼ (24.321). El proceso de cambio de los pronombres convierte al ξένος en κείνος, en la figura objetivada en el discurso y, finalmente, en la persona presente.

Los σήματα que Odiseo propone como pruebas pertenecen al mundo de la infancia, ya que intencionalmente el rescate de la identidad obliga a definirlo como παῖς ante el padre. La cicatriz recibe una nueva validación y los árboles del huerto con su nombre propio explican la funcionalidad del espacio elegido para este reconocimiento. El ámbito abierto y exterior que presenta el huerto aislado del fragor interno de la casa resulta una explícita manifestación de la inestabilidad de la casa y su sistema hereditario, pero al mismo tiempo es una elección deliberada. Cada encuentro de reconocimiento se produce en un espacio adecuado a los hechos narrativos que deberán ser modificados a partir de este proceso y con el σῆμα equivalente.

Como especificación de la novedad del heroísmo de Odiseo, la actitud del personaje en relación con el huerto y la vida vegetal o los cereales constituye un elemento más en la discusión del heroísmo más restringido de *Iliada*.



Los reconocimientos adquieren un sentido trágico en el caso de las sirenas, Argos y los pretendientes. Su utilización como medio para eludir la sorpresa problematiza nuestra comprensión de la trama de *Odisea*. La observación de Aristóteles, sobre *Odisea* como epopeya ética nos permite comprender el diseño de los caracteres.

El reconocimiento de los pretendientes es el más trágico en el sentido de una *anagnórisis* de tragedia, ya que termina con la catástrofe de los pretendientes. También resulta trágico para el Cíclope saber quién es “Nadie” y para los Feacios reconocer el cumplimiento del augurio, pero se realiza en un grado menor que en el caso de los pretendientes. La muerte marca el límite de su aprendizaje.

La suma de los momentos de los distintos reconocimientos que saturan el poema desde el canto 13 en adelante se resuelve como la disolución de un proceso único de reconocimiento que se diseña en distintas alternativas y en el que el

personaje de Odiseo enfrenta a otros para adquirir su propio ser. El resultado de este proceso culmina con la restauración del sistema semiótico de interpretación unívoca e inmediata.

Las escenas de *anagnórisis* permiten oponer discursos de diversa tipología, cuya oposición resulta de una incidencia significativa. Las oposiciones se organizan en series en las que podríamos enunciar los siguientes pares: 1) discurso masculino/discurso femenino, 2) discurso paterno/discurso filial, 3) discurso del dueño/discurso de los servidores. El primer par, presenta una variedad particular al oponer los discursos de Atenea y Odiseo en el canto 13, ya que se adjunta sobre la primera oposición (masculino/femenino) la diferenciación entre discurso humano y discurso divino. En cada ocasión, se enfrentan un personaje que posee el conocimiento de un dato fundamental frente a un personaje que ignora ese dato esencial. Esta oposición destaca una relación interdiscursiva expresiva del poder. La sujeción del discurso humano al divino resulta explícita al analizar quién posee el conocimiento.

En la serie de reconocimientos, las siguientes relaciones interdiscursivas oponen los pares padre/hijo, dueño/servidores (Eumeo, Filecio, Argos, criadas). Se trata de relaciones de poder en las que la posesión del conocimiento reside en el que posee el poder real, aunque virtualmente se halle desposeído y convertido en ξέvoς. La relación binaria desarrollada por el enfrentamiento entre Odiseo y los pretendientes se puede expresar de diversas maneras como héroe/oponentes, o bien como los discursos que oponen víctima/victimarios o bien individuo/grupo, con una inversión de rol en que la víctima se convierte en victimario. En este caso la posesión de conocimiento aparece primariamente en quien está sometido e incluso sujeto a agresiones físicas.

El último reconocimiento, que opone nuevamente padre/hijo, es decir Laertes/Odiseo, invierte, sin embargo, la ecuación efectuada entre Odiseo y Telémaco porque el eje del poder se deposita sobre el hijo que detenta el conocimiento.

En todos los reconocimientos, a excepción de la *anagnórisis* con Atenea, Odiseo es el poseedor del dato sobre su identidad y su regreso. El proceso de *anagnórisis* implica una afirmación del ser propio que se objetiva regularmente

mediante otra oposición discursiva, específicamente en los discursos en que se juega con el juicio sobre los acontecimientos que el narrador apunta mediante la frase ἄλλος τις o bien, por la oposición que en el discurso del propio personaje se instala con ἄλλος ἀνὴρ/ἄλλῃ γυνή.

La evaluación aristotélica de *Odisea* como una épica ἠθική, descubre que el diseño del ἦθος del personaje se realiza por las oposiciones discursivas y en la instancia de descripción del ἦθος los discursos de reconocimiento proveen los datos fundamentales.

Las *anagnoriseis* presentan además su eje semántico depositado sobre la palabra ξένοσ. Definir lo que el término implica para el mundo de *Odisea* es esencial para la comprensión del poema. Los discursos del ξένοσ-Odiseo son discursos proferidos en la situación de pedir protección, hospitalidad o dádivas, no obstante, estos mismos discursos que parecieran propios del que no domina la situación son la herramienta poderosa de dominio y construcción de las acciones necesarias para la restauración.

El campo semántico planteado por ξένοσ aporta la doble vertiente: desconocido-extranjero. Bajo cualquiera de estas figuras, el personaje puede convertirse en riesgo para el οἶκοσ y permite el tratamiento de la problemática de la asimilación de alguien diferente. En el caso de Odiseo, las diferencias son diferencias de índole económica, Odiseo se muestra mayormente como un hombre desposeído, aunque noble o injustamente privado de sus bienes. Ante Telémaco, Eumeo y Laertes los relatos apócrifos que narra reconstruyen circunstancias de hospitalidad, que generan deuda en los receptores, como móvil para una buena aceptación. En esta instancia, el sentido de ξένοσ parece responder simplemente a “desconocido”, “ajeno a la comunidad” y “huésped”.

La circunstancia de privación de los bienes que esgrime Odiseo es una herramienta irónica de restauración, ya que en el poema una de las temáticas básicas reside en la conservación de los bienes heredados o adquiridos. La ironía procede por un *crescendo* en que el desconocido resulta íntimamente conocido, luego, ricamente proveído y, definitivamente, “propio” a la comunidad.

Podemos hallar un último sentido en la utilización de ξένοσ. La advertencia de lo diferente lleva implícita, en el mundo épico, la advertencia del riesgo

contenido en las pautas culturales distintas a las vigentes en la comunidad, es decir el riesgo de introducir con un ξέvoς la amenaza de inseguridad interna. Ξέvoς en el sentido de “hombre armado” es un desarrollo semántico bastante tardío; sin embargo, el ξέvoς Odiseo resulta un hombre armado con escudo y lanzas para ser definitivamente propio de la casa.

En la serie de reconocimientos resulta privilegiado, sin duda, el reconocimiento Odiseo-Penélope, y su ubicación, pospuesta a muchos otros reconocimientos, aunque previa al reconocimiento con Laertes, resulta oportuna clausura de la trama fundada en la recuperación económica y vitalmente hereditaria del οἶκος.

Sin duda, resultan más abundantes las *anagnoriseis*-proceso que los *anagnorismós*-resultado como una muestra de una trama narrativa en continuo vaivén, cuya conjunción de elementos fijos y elementos inseguros describe la interpretación de la condición humana. Las certidumbres de la trama aparecen presionadas por la variación y el movimiento, por continuos desplazamientos del personaje en el espacio y en la identidad. A las figuras femeninas, sean diosas o mujeres comunes (Atenea-Euriclea-Penélope), corresponde ejercitar una suerte de dominio, que en la trama se traduce en inhibiciones de las acción o en complicaciones de la misma.

La existencia de especies híbridas de reconocimiento, en cuanto reúnen la utilización de *séma* y silogismo, definen la persuasión ejecutada “discursivamente”. El hecho existe si la palabra lo expresa y contiene, por lo tanto, la persuasión mayor, la de Penélope tras la presentación de signos, coloca la enunciación asertiva *πείθεις*

CONCLUSIÓN

El discurso homérico presenta una tendencia agónica inevitable en la definición de la naturaleza heroica de Odiseo. El héroe se define por confrontación con otros y por confrontación con el riesgo de la vida. El “agonismo” organiza la narrativa en pares discursivos que ofrecen una dialoguización. En *Odisea* este agonismo y su consecuencia, la dialoguización, se evidencia en la oposición entre Odiseo y Poseidón y entre las divinidades Atenea y Poseidón.

Como parte de esa presencia agónica, hemos asistido al lento surgimiento del sujeto del relato dentro del proemio. La adición de acciones funciona como un esquema genético del relato, de manera que la figura del personaje surge amparada por dos niveles discursivos imbricados: el de la Musa y el del narrador. La recolección plural del proemio con la exhortación a la Musa εἰπέ καὶ ἡμῖν, resuelve el discurso en realidad comunicativa. El universo “oral” de ejecución y composición de los poemas homéricos adquiere su última manifestación en la experiencia de lo poético como esencialmente “comunicativo”.

En los discursos de Telemaquia, la inevitable consideración de la necesidad de este núcleo narrativo define la presencia del discurso poético y sus receptores. El carácter metaliterario -“metarecitativo” o “metapoético”- de los diálogos, en que el aedo guarda silencio y los receptores dialogan acerca de las posibilidades temáticas del discurso poético, define la relevancia de la audiencia en la instalación de una modalidad discursiva. La variedad tipológica de los discursos de Telemaquia, que registra, recitado aélico, discurso *nóstico*, discurso biográfico femenino, discurso profético y discurso del personaje que fundamenta la presencia de este núcleo compositivo, manifiesta no sólo la referencia tradicional a modalidades de discurso épico, a composiciones vigentes en el repertorio de un

aedo; demuestra, además, la organización interna de un núcleo compositivo que define las premisas de la acción y garantiza una línea de interpretación sociológica patrilineal. Si el discurso *nóstico* constituye esencialmente el regreso a la estructura familiar básica, la versatilidad de lo humano queda garantizada en la multiplicidad de los οἴκοι confrontados y asimismo queda garantizada la afirmación del οἶκος construido sobre la línea patrilineal.

La multiplicación de audiencias generada por el discurso poético del narrador y por el discurso poético del aedo resulta indicio de la multiplicidad compositiva y de la pluralidad teleológica de la composición poética. La multiplicidad receptiva está asegurada, además, por la presencia de la Musa en el discurso del proemio, que genera niveles de relación discursiva también múltiples. Como resultado, la relación Musa-narrador aparece paralela a la relación narrador-personajes y la solicitud imperativa del narrador εἰπὲ καὶ ἡμῖν constituye una expresión programática de la teleología poética, que intenta hablar a una pluralidad de receptores.

Telemaquia revela, en su pluralidad discursiva, la presencia reiterada y coherente de un tipo de discurso que hemos denominado *nóstico* y que aparece como modalidad en los discursos de Néstor y Menelao. El ingrediente temático del νόστος nos presenta un poema concernido por el regreso y un tipo de discurso narrativo, un relato articulado con elementos compositivos específicos: la divinidad hostil, la divinidad auxiliadora, el viaje por mar, el naufragio, el arribo. El discurso *nóstico* atraviesa toda *Odisea*. Inaugurado en Telemaquia, su recurrencia es semánticamente significativa y expone una modalidad de “especie” incluida en un campo de género mayor. El discurso *nóstico* constituye una pieza discursiva esencial y definitoria de la temática de Telemaquia en particular y de *Odisea* en general. Como modalidad discursiva, su reiteración implica la generación de una coherencia narrativa y, naturalmente, la recurrencia del discurso *nóstico* revela que *Odisea* íntegra debe comprenderse como “un discurso *nóstico*”.

Las modalidades discursivas restantes, presentes en Telemaquia: el discurso biográfico femenino, el discurso profético y los discursos de Telémaco ofrecen una configuración del ἦθος como configuración épica esencial. Tan esencial resulta la atribución de identidad y cualidades al objeto ἄνδρα como lo es la definición

discursiva de personajes que, como Helena, exponen episodios de la épica iliádica y manifiestan una nueva opción temática. El discurso *nóstico* deviene discurso perdurable en la composición aédica y, de manera similar, el discurso biográfico deviene perdurable en la articulación narrativa entre discurso personal y relato épico.

En la articulación de los discursos en el relato, la dialoguización corresponde a la modificación de las conductas de los personajes receptores de los discursos. La variedad tipológica y la calificación del discurso *nóstico* como *λυγρόν* verifica multiplicidad de direcciones narrativas. La tendencia al caos narrativo, previsible a partir de la variedad, se controla por medio del discurso profético que ordena las secuencias vitales y las secuencias narrativas, conforme a un esquema interpretativo de la existencia humana. El discurso profético cumple la función deíctica de señalar no sólo el valor directamente proléptico de la anticipación temporal, sino la explicación de la dirección narrativa elegida por el narrador y aprobada por la Musa. La elección del discurso profético para tal fin responde a la norma literaria, tanto como al cúmulo de problemáticas culturales dentro de las cuales las acciones del relato épico homérico deben comprenderse. En tal sentido, el discurso profético muestra una raíz o un fundamento para la acción y para la interpretación. La intervención de Telémaco en asamblea y en privado manifiesta las áreas discursivas esenciales del ser humano: las esferas de la intimidad y de la comunidad exhiben la utilización de discurso como herramienta de inserción social y de predominio comunitario.

Los discursos de Telémaco son de sencilla interpretación y, en lo que respecta a su articulación narrativa, ponen en evidencia el asentamiento de la voz discursiva masculina en coherencia con la clausura del poema, que asegura el discurso de Odiseo como el discurso restablecido, poderoso y ordenador.

Los discursos de Telemaquia en su tipología, esquemas compositivos y funcionalidad se muestran como un núcleo esencial para la interpretación del poema. La coherencia espacial, la coherencia de direcciones narrativas a través de la presencia del discurso *nóstico* y su tradición comprueban definitivamente su valor como discurso de clausura acerca del *νόστος*.

Los discursos de Odiseo proporcionan un modelo básico de discurso monológico como discurso típico y paradigmático de la deliberación épica. La convalidación del discurso heroico como discurso competitivo dialógico produce un equilibrio con la deliberación como discurso heroico de ponderación existencial. En la composición de los discursos monológicos, la insistencia en la recepción del *θυμός* concede impulso a toda la expresión verbal. La métrica de los discursos de Odiseo colabora con la relevancia compositiva de los mismos, ya que observa la regla de composición ordenada y común en la denominación heroica. La instancia deliberativa señala una tendencia de Odiseo al discurso cooperativo como superación del enfrentamiento bélico-agónico. En tal sentido, los discursos de Odiseo como suplicante ofrecen una óptica discursiva de reflexión sobre lo humano. La situación del héroe, cuyo discurso *nóstico* se va componiendo en la articulación de discursos tipificados de otros personajes manifiesta una composición narrativa en que su figura remonta la anonimidad hasta la denominación heroica y desarrolla otras posibles variables discursivas como disfraz y como sello de identidad. La faceta discursiva de Odiseo, revelada en sus discursos de súplica, define su heroísmo desde una perspectiva diferente y operativa. Tanto el discurso *nóstico* como el discurso de súplica articulan una imagen diferente del sujeto heroico y facilitan la comprensión de Odiseo desde la doble perspectiva de sujeto de deliberación, sujeto agónico de competición y sujeto agónico en discurso cooperativo.

Los discursos de súplica muestran la dimensión dialogal del sujeto heroico. En relación con las figuras divinas y en relación con las figuras humanas, su discurso resulta discurso revelador de “lo esencial humano”, un campo de carencias y deseos, limitado en su auditorio y recepción, aunque provocador de emociones trágicas en los receptores.

El discurso de Odiseo en los cantos 9 a 12, que hemos planteado a través de tres configuraciones normativas como discurso *nóstico*, como discurso *catalógico* y como discurso *apologético*, nos muestra una tipología discursiva diversa de la anterior. El agonismo de Odiseo adquiere confrontación con distintos destinatarios: Feacios, Nausícaa, los seres del mundo de los apólogos. En todas estas instancias, la organización discursiva establece una distribución episódica del

νόστος en catálogo y en argumento de defensa. El acceso a la intimidad del personaje resulta vedado por el relato de las aventuras que presentan la problemática de no responder a la articulación secuencial, conforme a la probabilidad de los sucesos. Como discurso *nóstico*, las aventuras responden a los ingredientes habituales y prescriptos dentro de su tipo que, por otra parte, aparecen previamente en el poema. La dificultad de su articulación radica en la definición de discurso *catalogógico*, que proporciona una lógica distinta de vinculación, ya que su articulación no proviene de la probabilidad ni de la credibilidad de los sucesos. La clasificación fundada en la estructura *nóstica* de hostilidad divina, regreso por mar, naufragio y salvación, demuestra la situación del discurso heroico cooperativo definido desde el proemio en la búsqueda infructuosa de salvación colectiva.

La utilización del discurso *catalogógico* quiebra la articulación narrativa de la propuesta aristotélica. El relato de Odiseo supera la síntesis ordenada por relaciones de causalidad, que la evocación de la propia existencia humana admite en la distancia temporal. Las causas, consecuencias, acciones y sujetos de la acción, y los índices de episodio probable en el relato son desplazados por la articulación enumerativa que, no resulta por ello menos narrativa. La dimensión apologética imprime una organización discursiva defensiva y argumentativa en la observación del discurso desde la perspectiva de los receptores. La variante apologética indica un desarrollo retórico previo al específicamente histórico y, una vez más, Homero resulta fundacional.

La última variedad tipológica de los discursos de Odiseo, que hemos denominado discurso del ξέvoς y mendigo, proporciona la problematización de la veracidad y de la ficción en el contenido narrativo. La ficcionalización de los episodios biográficos, en discursos que confieren una identidad diferente, manifiesta la articulación narrativa como generadora de un sujeto de acciones narradas siempre diverso del sujeto narrante. Las variables de ξέvoς y mendigo como identidades construidas por el discurso ofrecen la voz y perspectiva marginal, la presencia del “otro” que recibirá distintos calificativos y distintos espacios discursivos. El desplazamiento del discurso bélico competitivo concede desarrollo a un discurso diferente, aunque los discursos del ξέvoς y mendigo

colaboran igualmente con la interpretación del poema como recuperación de las dimensiones estrictamente humanas, es decir con la recuperación de la familia y de la casa. La manifestación discursiva de la infelicidad como pérdida de la identidad expresa tanto la vulnerabilidad de lo humano -Odiseo, señor de la casa puede convertirse en un mendigo y en un enemigo- como la exaltación de la posibilidad de restauración. La resultante discursiva del sujeto, que va adquiriendo ἦθος en el discurso y resulta ξένοσ en una de sus variables, articula la narrativa desde la perspectiva de un sujeto anónimo y pasible de ser delineado con distintas funciones e identidades discursivas. El proceso narrativo se cumple, evidentemente, por la adición de predicados y por la calificación del sujeto.

La asunción de distintas voces narrativas adquiere valor polifónico en el poema, ya que *Odisea* brinda un espacio discursivo más amplio que la restringida voz épica del guerrero y no sólo porque confronte visiones e interpretaciones del mundo, ni porque Odiseo adquiera aspecto, acciones y discurso de ciertos personajes marginales o privados de acceso a sitios esenciales de la casa; sino porque su contenido apela a la restauración de una vida esencialmente humana, que abandona el mundo épico bélico. Los discursos, en su juego de discurso directo, de discurso referido o absorbido, exponen siempre la naturaleza comunicante de la poesía homérica. La complejidad discursiva de Odiseo reúne la básica definición heroica del κλέος troyano con la nueva formulación del νόστος.

Los discursos de los dioses, con las variables de presentación del grupo olímpico y de voces fracturantes de diosas rebeldes, proporcionan una discusión mítica de conflictos entre voces olímpicas y no olímpicas entre las cuales las voces de Atenea y Poseidón polarizan, evidentemente, el conflicto. Como extensión de la modalidad discursiva de súplica, la respuesta divina es el discurso de auxilio y la versión discursiva más interesante llega por la vía indirecta del discurso divino, absorbido en el recitado aé dico. La versión hilarante de los discursos divinos presenta coherencia con la distancia entre lo humano y lo divino en *Iliada*. Los discursos de Circe presentan un tono similar de fractura frente a los Olímpicos; sin embargo los discursos de Atenea manifiestan una factura notablemente diversa. Las voces discursivas elegidas por la diosa definen su papel de auxiliadora del héroe y, al mismo tiempo, establecen una adhesión al sistema de discurso hospitalario y a

los signos del discurso como inserción en la vida comunitaria. Las voces discursivas de Atenea en las figuras de Mentos y Mentor recuperan la noción de superioridad intelectual identificatoria entre diosa y protegido.

Desde la perspectiva proporcionada por los discursos divinos queda asentada una observación del destino humano conforme a la interpretación lógica de causalidad y conforme a una vinculación interna de probabilidad. Desde la perspectiva humana, la narración del destino no se ajusta exactamente a la descripción lógica, sino que ofrece una esquema ordenado, aunque meramente enumerativo. Este efecto discursivo transmite, en la articulación narrativa, la interpretación de la existencia humana en *Odisea*, claramente moralizante en el discurso de los dioses, más confusa en el discurso humano.

Los discursos de reconocimiento presentados en su doble modalidad, como proceso y como resultado, verifican, a nivel de la trama, la esencia de la articulación narrativa. Los discursos de Telemaquia ofrecen una variedad tipológica demostrativa de las posibilidades del discurso épico y su desarrollo en discurso *nóstico* como alternativa proporcionada por un personaje tan enigmático como Odiseo. Los discursos de Odiseo completan la imagen rica y atípica de Odiseo en su deliberación y en su actuación discursiva frente a distintos receptores. Como instancia última, los discursos de reconocimiento condensan, en escenas específicas, una articulación narrativa basada en relaciones de lógica interna y en episodios enumerativos. Los discursos de reconocimiento manifiestan una evolución progresiva en el proceso temporal de inserción de Odiseo en los espacios recuperados. Los reconocimientos proporcionados como simples resultados ofrecen, en su resolución instantánea, la alternativa de articulación narrativa enumerativa y *climática*. El relato de sucesos, compuesto de esta manera, en los que el sujeto recibe distintas identidades y distintas voces y recupera una identidad básica, conduce a la unicidad del desenlace, que procede por la cadena de reconocimientos e instala una identidad única para transformar en ficción las otras voces.

El desarrollo de las dos modalidades básicas de reconocimiento manifiesta la presencia discursiva de un mecanismo propio de resolución de la articulación narrativa. La incidencia de los reconocimientos en escala *climática*, que ordena la

inserción del personaje y su recuperación a partir de la relación paterno-filial (Odiseo-Telémaco), de la relación conyugal (Odiseo-Penélope) y, finalmente, como clausura, de la relación paterno-filial (Laertes-Odiseo), establece que la adversidad política y económica planteada por la presencia discursiva de los pretendientes, se resuelve por la recuperación de la propia identidad y el restablecimiento de los signos verbales, gestuales, etc., signos que resultan auténticos configuradores del ἦθος del personaje.

La variedad tipológica de los discursos de *Odisea*, que hemos analizado, no implica una quiebra narrativa, sino una demarcación de la unidad del relato, a partir de normalizaciones específicas. La articulación narrativa por la vinculación lógica de relaciones probables o convenientes entre los sucesos se combina con la articulación enumerativa y el resultado es una narrativa compleja y sorprendentemente novedosa.

La estructura compositiva, que los distintos núcleos y organizaciones discursivas manifiestan, expone la versatilidad de lo humano, la vulnerabilidad de los signos de la identidad y de las seguridades adquiridas por la fuerza. Esta vulnerabilidad resulta el mecanismo más excitante de acción ingeniosa, para recuperar aquello que, inevitablemente, se perderá. La noción de vulnerabilidad alimenta una articulación narrativa de toda la diversidad en un diseño pleno de meandros y de distintas alternativas. La complejidad de la trama, que Aristóteles definió por la vía lógica como fundada en la presencia de la peripecia y los reconocimientos, abastece una interpretación singular de la existencia humana. La descripción de la tipología discursiva de carácter exclusivamente estructural nos descubre los mecanismos y herramientas del trabajo artístico y admiramos la resolución de cimientos y la construcción del poema, cuya base radica en los discursos de personaje como nivel autocontenido en el discurso del narrador, que a su vez se muestra autocontenido en el discurso de la Musa.

Los cuatro ámbitos dicursivos señalados en nuestro estudio sustentan una visión integral de *Odisea* e intentan ofrecer al lector, por la vía del acercamiento filológico-literario, una interpretación del poema que explique la maestría artística de la articulación entre el discurso y la organización narrativa.

Los discursos aportan la comprensión del poema, desde su variada tipología e intención dialógica, y la definición de roles de los personajes, por la herramienta del discurso, confirma la compleja configuración de Odiseo. La presencia de la norma dialógica completa la comprensión de la épica en su instancia netamente comunicativa y la articulación narrativa manifiesta una elaboración artística de la trama que explica, sin necesidad de mayores comentarios, la razón por la cual, distanciados secularmente de *Odisea*, sucumbimos ante su fascinación y hemos solicitado, ya no a la Musa sino a *Odisea* misma, εἰπὲ καὶ ἡμῖν.

BIBLIOGRAFÍA

[James P. Holoka, en *Homeric Originality: A Survey* (CW, Vol. 66, Nro. 5, 1973, pp. 257-293) que comprende una nómina de los estudios publicados desde 1928 hasta 1970; *Homer Studies 1971-1977* (CW, Vol. 73, nro. 2, 1979, pp. 65-150), *Homer Studies 1978-1983, Part I* (CW, Vol. 83, nro. 5, 1990, pp. 393-472) y *Homer Studies 1978-1983, Part II* (CW, Vol. 84, nro. 2, 1990, pp. 89-156) presenta una bibliografía homérica completa hasta 1983.]

1. EDICIONES: Textos, comentarios y léxicos.

Allen, T. W. (1917) *Odyssey*, Oxford.

Ameis, K. F. & Hentze, C. (1964) *Homers Odysee*, Amsterdam.

Ameis, K. F. -Hentze, C. & Cauer, P. (1940) *Homers Odysee*, Leipzig.

Bérard, V. (1947) *L'Odyssée*, Paris.

Dindorf, C. W. (1855) *Scholia Graeca in Homeri Odysseam*, Oxford.

Dunbar, H. (1880) *Concordance to the Odyssey and Hymns of Homer*, Oxford.

Ebeling, H. (1963) *Lexicon Homericum*, Hildesheim.

Frisk, H. (1906) *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg.

Heubeck, A. & Hoekstra, A. (1990) *A Commentary on Homer's Odyssey*, Vol. II, Oxford.

Heubeck, A., West, S. & Hainsworth, J.B. (1991) *A Commentary on Homer's Odyssey*, Vol. I, Oxford.

Heubeck, A., Fernández-Galiano, M. & Russo, J. (1992) *A Commentary on Homer's Odyssey*, Vol. III, Oxford.

Kassel, R. (Ed.) (1965) *Aristotelis. De Arte Poetica Liber*, Oxford.

Lucas, D.W. (Ed.) (1978³) *Aristotle. Poetics*, Oxford.

Ludwig, A. (Ed.) (1966) *Scholia in Homeri Odysseae A 1-309 Auctiora et Emendatiora*, Hildesheim.

Mariás, J. (Ed.) (1985⁴) *Aristóteles. Ética a Nicómaco*, Madrid

Stanford, W. B. (1967²) *The Odyssey of Homer*, New York.

Stephanus, E. (1954²), *TLG*, Graz.

2- BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Adkins, A. W. H. (1960) *Merit and Responsibility: A study in Greek Values*, Oxford.
- Alden, M. J. (1997) "The Resonances of the Song of Ares and Aphrodite", *Mnemosyne*, Vol.L, Fasc.5, pp. 513-529.
- Atchity, K. & Barber, E. J. W. (1987) "Greek Princess and Aegean Princesses: The Role of Women in the Homeric Poems", en Atchity, K. & Hogart, R. & Price, D. (Eds.) *Critical Essays on Homer*, Boston, pp. 15-36.
- Atchity, K. & Hogart, R. & Price, D. (Eds.)(1987) *Critical Essays on Homer*, Boston.
- Austin, N. (1987) "Archery at the Dark of the Moon", en Atchity, K. & Hogart, R. & Price, D. (Eds.)(1987) *Critical Essays on Homer*, Boston, pp. 169 y ss.
- Autenrieth, G. (1991²) *Homeric Dictionary*, London.
- Bacry, P. "Trois fois Pénélope ou le métier poétique", *REA*, T. XCIII, 1991, n^{os} 1-2, pp. 11-25.
- Bakker, E. & Fabbicotti, F. (1991) "Peripheral and Nuclear Semantics in Homeric Diction: The Case of Dative Expressions for 'Spear'", *Mnemosyne*, Vol. XLIV, Fasc. 1-2, pp. 63-83.
- Bakker, E. (1997) "The Study of Homeric Discourse", en Morris, I. & Powell, B. (Eds.) *A New Companion to Homer*, Leiden.
- Bakker, E. (1997) *Poetry in Speech. Orality and Homeric Discourse*, Ithaca and London.
- Bobes Naves, M. del C. (1992) *El Diálogo*, Madrid.
- Bremer, J. M. (1987) "The so-called 'Götterapparat' in *Iliad* XX-XXII", en Bremer, J. M, De Jong, I. J. F. & Kalff, J. (Eds.) *Homer, Beyond Oral Poetry. Recent Trends in Homeric Interpretation*, Amsterdam, pp. 31-46.

- Calame, C. (1995) *Craft of Poetic Speech in Ancient Greece*, Ithaca.
- Casey, E. "Review of *The Craft of Poetic Speech in Ancient Greece*, by C. Calame".
 Available[Online]<gopher://gopher.lib.virginia.edu:70/00/alpha/bmcr/v97>[4
 june 1997] p. 2.
- Crotty, K. (1994) *The Poetics of Supplication*, Ithaca.
- Chantraine, P. (1975) *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, Paris.
- De Jong, I. J. F.(1987) *Narrators and Focalizers. The Presentation of the story in the Iliad*, Amsterdam.
- Dekker, A. (1965) *Ironie in de Oyssee*, Leiden.
- Delebecque, E. (1958) *Télémaque et la structure de l'Odysée*, Aix-en Provence.
- Delebecque, E.(1980²) *Construction de L'Odissée*, Paris.
- Di Benedetto, V. *Nel Laboratorio di Omero* (Torino, 1994)
- Doherty, E. (1992) "Gender and Internal Audiences in the *Odyssey*", en *AJPh*,
 Summer 1992, Vol. 113, nro. 2, pp.161-177.
- Doherty, E. (1996) *Siren Songs: Gender, Audiences, and Narrators in the Odyssey*, Michigan.
- Finkelberg, M. (1995) "Odysseus and the Genus Hero", *G&R*, Vol.XLII, Nro. 1,
 pp. 1-14.
- Finkelberg, M. (1995) "Patterns of Human Error in Homer", *JHS* CXV, pp. 15-28
- Finley, M. (1996²) *El mundo de Odiseo*, México.
- Foley, H. P. (1988) "Reverse Similes" and sex Roles in The *Odyssey*", en Bloom,
 H. (Ed.) *Homer's Odyssey*, New York, pp. 87-102.
- Foley, J. M (1995) *The Singer of Tales in Performance*, Bloomington.
- Foley, J. M. (1991) *Inmanent Art. From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*, Bloomington.
- Foley, J. M. (1997) "Oral Tradition and its Implications",en Morris, I. & Powell,
 B. (Eds.) *A New Companion to Homer*, Leiden-New York-Köln, pp. 146-
 173.
- Ford, A. (1992) *Homer: The Poetry of the Past*, Ithaca.
- Frame, D. (1978) *The Myth of Return in Early Greek Epic*, New Haven.
- Genette,G. (1980) *Narrative Discourse: An essay in Method*, Ithaca.

- Genette, G. (1993) *Nuevo discurso del relato*, Madrid.
- González de Tobia, A. M. "Un soliloquio escénico significativo. *Iliada*, XXII.99-130", *Praesentia* 2, en prensa.
- Goodwin, W. (1924) *A Greek Grammar*, London.
- Greimas, A. y Courtés, J. (1982) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid.
- Haft, A. (1992) "Prophecy and Recollection in the Assemblies of *Iliad* 2 and *Odyssey* 2", *Arethusa* 25, pp. 223-240
- Hamburguer, K. (1977) *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart.
- Harder, R. E. (1988) "Nausikaa und die Palme von Delos", *Gymnasium* 95, pp. 305-314.
- Havelock, E. A. (1994²) *Prefacio a Platón*, Madrid.
- Hellwig, B. (1964) *Raum und Zeit in Homerische Epos*, Hildesheim.
- Heubeck, A. (1978) "Homeric Studies Today: Results and Prospects", en Fenik, B. (Ed.)(1978) *Homer, Tradition and Invention*, Leiden, pp.1-17.
- Holoka, J. P. (1991) "Homer, Oral Poetry Theory, and Comparative Literature: Major Trends and Controversies in Twentieth-Century Criticism", en Latacz, J. (Ed.)(1991) *Zweihundert Jahre Homer-Forschung*, Stuttgart, pp. 456-481.
- Holoka, J. P. (1998) "Review of *The Heart of Achilles: Characterization and Personal Ethics in the Iliad* by G. Zanker". (Available [Online]: <gopher://gopher.lib.virginia.edu:70/00/alpha/bmcr/v98> [8 February 1998] pp.1-4)
- Hornblower, S. & Spawforth, A. (1996) *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford.
- Jaeger, W. (1985⁷) *Paideia*, Madrid.
- Kahane, A. (1994) *The Interpretation of Order*, Oxford.
- Kakridis, J.T. (1949) *Homeric Researches*, Lund.
- Katz, M. A. (1991) *Penelope's Renown*, Princeton.
- Kirchhoff, A. (1879²) "Die Homerische *Odyssee*. Die Wiedererkennungsszene im 23 Buch", en Latacz, J. (Ed.)(1991) *Homer. Die Dichtung und Ihre Deutung*, Darmstadt, pp.317-339.
- Kullmann, W. (1992) *Homerische Motive*, Stuttgart.

- Lactacz, J. (1996) *Homer, his Art and his Word*, Michigan
- Larrain, C. (1987) *Struktur der Reden in der Odyssee 1-8*, Darmstadt.
- Latacz, J. (1980) "Neue Kriterien zum *Odyssee*-Verständnis", en Latacz, J. (Ed.)(1991) *Homer. Die Dichtung und Ihre Deutung*, Darmstadt, pp. 406-420.
- Lateiner, D. (1995) *Sardonic Smile*, Michigan.
- Letoublon, F. (1994) "Regard sur les études homériques" *REG*, CVII, pp.177-182
- Liddell & Scott (1968⁹) *A Greek- English Lexicon*, Oxford.
- Lidov, J. "Review of *Sardonic Smiles. Nonverbal Behavior in Homeric Epic* by D. Lateiner". (Avaible [Online]: <[gopher://gopher.lib.virginia.edu:70/00/alpha/bmcr/v96](http://gopher.lib.virginia.edu:70/00/alpha/bmcr/v96)> [2 March 1996] p. 1-6).
- Lohman, D. (1970) *Die Komposition der Reden in der Ilias*, Berlin.
- Lord, A. (1960) *The Singer of Tales*, Cambridge.
- Lynn-George, M. (1988) *Epos: Word, Narrative and the Iliad*, Atlantic Highlands, N.J.
- Martin, R. P. (1989) *The Language of Heroes*, Ithaca.
- Miralles, C. (1990) "Introducción" a *Himnos Homéricos - Margites Batracomiomaquia - Epigramas - Fragmentos*, Barcelona.
- Miralles, C. (1990) "Introducción" a *Iliada*, Barcelona.
- Miralles, C. (1990) "Introducción" a *Odisea*, Barcelona.
- Miralles, C. (1992) *Come leggere Omero*, Milano.
- Miralles, C. (1994) "Laughter in the *Odyssey*" en Jäkel, S. & Asko, T. (Eds.) *Laughter down the Centuries*, Vol. 1., Turku; pp. 15-23.
- Morrison, J. (1994) "Review of *The Interpretation of Order. A Study in the Poetics of Homeric Repetition* by A. Kahane". (Avaible [Online]: <[gopher://gopher.lib.virginia.edu:70/00/alpha/bmcr/v94](http://gopher.lib.virginia.edu:70/00/alpha/bmcr/v94)> [11 september 1994] pp.1-6).
- Most, G. (1989) "Structure and Function of Odysseus' *Apologoi*"(*TAPA*, 119, pp. 15-30)
- Moulton, C. (1977) *Similes in the Homeric Poems*, Göttingen.
- Murnaghan, S. (1987) *Disguise and Recognition in the Odyssey*, Princeton.
- Nagy, G. (1983) "Sêma and Nóesis: Some Illustrations", *Arethusa* 16, pp. 35-56.

- Nagy, G. (1991³). *The Best of Achaeans*. Baltimore and London.
- Nagy, G. (1996a) *Poetry as performance: Homer and beyond*, Cambridge.
- Nagy, G. (1996b) *Homeric Questions*, Texas.
- Newton, R. (1983) "Poor Polyphemus: Emotional Ambivalence", *CW* 76, pp. 137-142.
- Olson, D. (1989) "The Stories of Helen and Menelaus (*Odyssey*, 4.240-89) and the return of Odysseus", en *AJPh*, 110, pp.387-394.
- Pedrick, V. (1994) "Reading in the Middle Voice: The Homeric Intertextuality of Pietro Pucci and John Peradotto", *Helios*, Vol. 21, nro.1, pp. 75-95
- Peradotto, J. (1983) "The Social Control of Sexuality: Odyssean Dialogics", *Arethusa* 26, pp. 173-182.
- Peradotto, J. (1990) *Man in the Middle Voice*, Princeton.
- Powell, B. (1970) "Narrative Pattern in the Homeric Tale of Menelaus", *TAPA*, Vol. 101, pp. 419-431.
- Powell, B. (1995) "Review of *Homeric Morality* by N. Yamagata". Available [Online]: <gopher://gopher.lib.virginia.edu:70/00/alpha/bmcr/v95> [17 February 1995] pp. 1-4)
- Pucci, P. (1987) *Odysseus Polutropos*, New York.
- Redfield, J. (1978²) *Nature and Culture in the Iliad*, Chicago.
- Reinhardt, K. (1961) *Die Ilias und ihr Dichter*, Göttingen
- Reinhardt, K. (1996) "The adventures in the *Odyssey*", en Schein, S. L (Ed.) *Reading the Odyssey. Selected interpretative Essays*, Princeton, pp. 64-132.
- Reisz de Rivarola, S. (1985) *Teoría y análisis del Texto Literario*, Buenos Aires.
- Ricoeur, P. (1987) *Tiempo y Narración*, T. I y II, Madrid.
- Richardson, S. (1990) *The Homeric Narrator*, Nashville.
- Richardson, S. (1996) "Truth in the tales of the *Odyssey*", *Mnemosyne*, Vol. XLIX, Fasc. 4, September, pp. 393-402.
- Rodríguez Adrados, F., Fernández-Galiano, M., Gil, L. y Lasso De La Vega, J. S. (1963) *Introducción a Homero*, Madrid.
- Romilly, J. de (1984) *Patience, Mon Coeur!*, París.
- Rüter, K. (1969) *Odysseeinterpretationen*, Göttingen.

- Rutherford, R. (1996) *Homer*, Oxford.
- Scodel, R. (1996) "Review of *Siren Songs: Gender, Audiences, and Narrators in the Odyssey* by L. E. Doherty". (Available [Online]: <gopher://gopher.lib.virginia.edu:70/00/alpha/bmcr/v96> [11 July 1996] pp. 1-3).
- Schadewaldt, W. (1959) "Neue Kriterien zur *Odyssee*-Analyse. Die Wiedererkennung des Odysseus und der Penelope", en Latacz, J. (Ed.)(1991) *Homer. Die Dichtung und Ihre Deutung*, Darmstadt, pp. 340-365.
- Schadewaldt, W. (1966) *Iliasstudien*, Darmstadt.
- Schein, S. L.(Ed.)(1996) *Reading the Odyssey. Selected Interpretive Essays*, Princeton.
- Schwinge, E-R (1991) "Homerische Epen und Erzählforschung", en Latacz, J. (Ed.) *Zweihundert Jahre Homer-Forschung*, Stuttgart, pp. 482-511.
- Segal, Ch. (1994) *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey*, Ithaca.
- Segal, Ch. (1995²) "El espectador y el Oyente", en Vernant, J. P. y Otros, *El hombre griego*, Madrid, pp.213-246:
- Slatkin, L. (1996)"Composition by Theme and the *Metis* of the *Odyssey*", en Schein, S. L (Ed). *Reading The Odyssey*, Princeton, pp.223-237.
- Stanford, W. B. (1968²) *The Ulysses Theme*, Oxford.
- Stanzel, F. (1967) *Typische Formen des Roman*, Göttingen.
- Steinrueck, M. (1994) "Review of *The Interpretation of Order. A Study in the Poetics of Homeric Repetition* by A. Kahane". (Available [Online]: <gopher://gopher.lib.virginia.edu:70/00/alpha/bmcr/v94> [12 September 1994] pp.1-3).
- Strauss Clay, J. (1983) *The Wrath of Athena*, Princeton.
- Stroud, T. A y. Robertson, E. (1996) "Aristotle's *Poetics* and the Plot of The *Iliad*", *CW*, Jan/Feb, Vol. 89, nro. 3, pp. 179-196.
- Suerbaum, W. (1968) "Die Ich-Erzählungen des Odysseus: Überlegungen zur epischen Technik der Odysee", *Poética* 2, pp.150-177.
- Todorov, T. (1977) *The Poetics of Prose*, Ithaca.
- Toohy, P.(1992) *Reading Epic*, New York.

- Tracy, S. (1990). *The Story of the Odyssey*, New Jersey.
- Tracy, S. (1997) "The Structures of the *Odyssey*" en: Morris, I & Powell, B. (Eds.) *A New Companion to Homer*, Leiden, pp. 360-379.
- Vernant, P. (1965) *Mythe et pensée chez les Grecs*, París.
- Vernant, P. (Ed.)(1995²) *El hombre Griego*, Madrid.
- Verón, E. y Otros (1987) *La Palabra Adversativa*, Buenos Aires.
- Vidal Naquet, P. (1996) "Land and Sacrifice in the Odyssey. A study of religious and mythical meanings", en Schein, S. L.(Ed). *Reading the Odyssey. Selected Interpretive Essays*, Princeton, pp. 33-55.
- Whitman, C. H. (1958) *Homer and the Heroic Tradition*, Cambridge.
- Vivante, P. (1985) *Homer*, New Haven.
- Vogt, J. (1984) *Aspekte der erzählender Prosa*, Ospladen.
- Vogt, J. (1984). *Aspekte der erzählender Prosa*, Ospladen.
- Wace, A. J. B & Stubbings, F. H. (Eds.)(1963) *A Companion to Homer*, London.
- Whitman, C. (1958) *Homer and the Heroic Tradition*, Massachusetts.
- Williams, F. "Odysseus 'Homecoming as a Parody of Homeric Formal Welcomes", *CW* 79, 1985-1986, pp. 395-397.
- Winkler, J. (1994). *Las coacciones del Deseo. Antropología del sexo y el género en la antigua Grecia*, Buenos Aires.
- Wohl, V. J. (1993) "Standing by the stathmos: The creation of sexual Ideology in *The Odyssey*", *Arethusa* 26, pp. 19-50.
- Woodhouse, W. J. (1969²) *The Composition of Homer's Odyssey*, Oxford.
- Yamagata, N. (1994) *Homeric Morality*, New York.
- Zecchin de Fasano, G. C. (1991) *Discurso y Diálogo en la composición del canto IX de Iliada*, La Plata.
- Zecchin de Fasano, G. C. (1994) "Composición y voz narrativa en el canto 1 de *Odisea*", *Synthesis*, Vol. 1, pp. 33-42.
- Zecchin de Fasano, G. C. (1996) "*Odisea* 13.256-351: Paralelismo situacional, reconocimiento y biografía apócrifa", *Synthesis*, Vol. 3, pp. 33-44.