

El Espacio Performativo en Odisea, I I: Esqueria

*María del Pilar Fernández Deagustini
Universidad Nacional de La Plata*

INTRODUCCIÓN. EL ESPACIO COMO FRONTERA DE LA ÉTICA HEROICA EN ODISEA, I I

El espacio tiene un valor esencial en las obras de naturaleza *performativa*. El hecho de una re-presentación “en vivo” implica pensar esta categoría no como un elemento compositivo con valor de mera circunstancia, sino como una compleja dimensión que, por su ductilidad y multiplicación, habilite un enfoque netamente espacial de las obras. La discusión específica acerca del estudio del espacio en la experiencia de la épica homérica sugiere, por lo tanto, vías de acceso vinculadas con el carácter específicamente *performativo* del género. Rush Rehm (2002) propone ampliar el alcance de la categoría buscando escapar a los límites de la simple referencia topográfica. Retomamos y adaptamos esta propuesta, fundamentalmente ideada para el espacio teatral, y presentamos una definición y una taxonomía de la categoría espacial que enriquece el análisis del fenómeno épico:

1) *Espacio performativo*: aloja o alberga una *performance* épica, es de naturaleza exclusivamente física e histórica, el *ágora*, el *mégaron*.

2) *Espacio escénico*: como noción vinculada al carácter *performativo* e incluso dramático de la épica griega, está definido por el lugar donde se desarrolla la acción del relato.

3) *Espacio distante*: demuestra la permeabilidad e interactividad del espacio épico y se presenta como una noción transformadora de la categoría. Adquiere relación inmediata con lo que sucede “en escena”, pero implica a su vez una distancia física del *espacio escénico* por su carácter de espacio siempre aludido.

4) *Espacio metaperformativo*: expone la representación épica y alude a la acción *performativa*, reflexionando sobre el rol del aedo, el de los destinatarios y la manipulación del material narrativo.

5) *Espacio reflexivo*: propone una vinculación entre los espacios *escénico*, *distante* y *metaperformativo*, todos ellos inherentes al contenido épico de la *performance*, con el *espacio performativo*, es decir, el espacio físico, natural e histórico del aedo y sus oyentes, desestabilizando las fronteras del relato y convirtiéndolo en materia de reflexión, conocimiento o educación en recíproca influencia con el acervo cultural contemporáneo al acto de recitación.

Nuestra propuesta consiste en lograr, mediante la aplicación del método filológico-literario, una interpretación de *Odisea* a partir del análisis de la estructura espacial y la composición discursiva del Canto 11, centro arquitectónico y frontera formal de la obra, con el objetivo de demostrar que éste resulta un espacio épico necesario e ineludible que reformula y determina el código ético heroico mediante una *performance* interactiva. La insistencia en los aspectos mencionados marca una línea de interpretación y un método de trabajo: el desarrollo de un estudio compositivo del Canto 11, según las categorías espaciales señaladas que sigue, por un lado, los lineamientos de la perspectiva *narratológica* de De Jong (1989, 2001) para organizar el análisis de los discursos; por el otro, el enfoque antropológico-lingüístico de Nagy (1991, 1996) centrado en el concepto de *performance*.^{14/15} A lo

¹⁴ Aunque el relato de Odiseo no es un canto, sostenemos que la comparación de Odiseo con un *aedo* admite equiparar, sin desconocer la diferencia, el relato del héroe con una *performance* épica.

largo del trabajo, se demostrará la trascendencia y centralidad del Canto escogido, dado que un estudio adecuado y profundo de la aventura de la *Nékyia* sólo es posible recorriendo otros pasajes de la obra que el Canto exige conocer y explicar.¹⁵ En esta oportunidad, abocaremos la comunicación a la presentación sintética de nuestro estudio del espacio *performativo*, que vincula el Canto 11 con el 7, en el que Odiseo conoce a los Feacios en el palacio de Esqueria, y el 9, en el que comienza su *performance*.

Espacio performativo: Esqueria

El *espacio performativo* que alberga el relato épico de Odiseo es el palacio de Alcinoos y Arete, reyes de Esqueria. La minuciosa descripción inicial de este escenario, llevada a cabo por el narrador primario en el Canto 7, es indispensable para comprender el curso de la acción. Tres características vuelven a Esqueria el ámbito propicio para el desarrollo del acto *performativo* de Odiseo. En primer lugar, la fama

¹⁵ Respecto de nuestra metodología de trabajo y enfoque crítico, deseamos señalar que somos conscientes de los riesgos que comporta asumir cualquier tipo de lectura taxonómica y también de los riesgos que implica “aplicar” una teoría a la lectura de un texto, en la medida en que, siempre, esto significa “acomodar” el texto a la teoría. Sin embargo, asumimos que las categorías, cuando son interpretativas, cuando buscan explicar y clasificar determinados fenómenos, resultan de gran utilidad. En este caso, la taxonomía espacial propuesta por Rehm (2002) para el espacio teatral y modificada por nosotros para el espacio épico resulta eficaz para la interpretación de *Odisea* y del Canto 11 porque clasifica el espacio según una premisa: toda *mínesis* supone una *performance*, una “re-presentación”. De este modo, este puñado de categorías espaciales se apoya en un criterio de clasificación novedoso y fructífero para nuestro trabajo: el enfoque del espacio desde el fenómeno de su percepción, entendida como un acontecimiento múltiple. La perspectiva narratológica, también rígida, en tanto es un modelo teórico, suministra una manera organizada de aproximarse al discurso épico, un discurso dialogado y básicamente dramático, con recursos narrativos propios que han sido minuciosamente estudiados por De Jong, tanto en *Ilíada* como en *Odisea*. Nuestra intención ha sido valernos de este modelo en tanto nos provee de un lenguaje crítico amplio, preciso y, fundamentalmente, consensuado y reconocido, a pesar de los riesgos que entraña su aplicación.

¹⁶ Entre numerosos fragmentos, consideramos especialmente el vínculo entre el Canto 11 y los Cantos 7, 8, 9, 10 y 12, es decir, el Canto que introduce el relato de Odiseo y los que conforman los *apólogos*. Este estudio ha sido realizado en su totalidad en la Tesina de Licenciatura, titulada *El espacio como frontera de la ética heroica en el Odiseo, 11*, aprobada en 2007.

de los Feacios como excelsos navegantes (7.108-109) hace de este espacio el lugar ideal para el desarrollo de la última aventura del héroe, puesto que ellos pueden facilitar el tan ansiado regreso. En segundo lugar, la generosidad de sus inagotables campos que no precisan de la labor humana (7.117-119) favorece la posibilidad del ocio y del banquete continuo (7.99; 8.248-249), y con ellos, del goce del *aoidé*. Por último, Esqueria respeta las reglas de la hospitalidad (7.189-196). Como único espacio civilizado, la estancia entre los Feacios proporciona a Odiseo un marco restaurador gracias al cual puede integrar lo familiar con lo ajeno, lo distante con lo cercano, lo nuevo con lo viejo, la vida con la muerte, para redefinir lo que significa ser hombre¹⁷ y héroe tras la guerra.

La generosa e inmediata recepción que los reyes brindan a Odiseo revela su compromiso con las reglas de la hospitalidad en todas sus manifestaciones: le ofrecen cómodo descanso (7.335-345), le brindan agasajo y entretenimiento (7.189-191; 8.55 y ss.) y prometen escoltarlo a salvo a su patria (7.191-196; 8.1-54) junto con esplendorosos dones (8.389-393).¹⁸ Como parte de esa hospitalidad, Alcinoos pide a Demódoco que cante en la corte. El canto del aedo descubre a Esqueria como *espacio performativo* e introduce el relato de Odiseo. En primer término, porque revela al héroe no sólo el lugar fundamental que tiene allí el relato épico, integrado a la esfera social de la ciudad, sino también la manera como gozan de él los reyes Feacios, en quienes descansa la responsabilidad de llegar a Ítaca. En segundo término, el canto de Demódoco funciona perfectamente como preludio

¹⁷ Cfr. Vidal Naquet (1996: 48). “When Odysseus lands in Phaeacia, he is returning to humanity”.

¹⁸ La sugerencia de Alcinoos a los reyes Feacios de ofrecer dones de hospitalidad a Odiseo resulta parte del cumplimiento del plan de Zeus (5.36-40). Aunque este ofrecimiento es un componente ordinario de la “escena-tipo” de la visita, aquí cobra una significación mayor: los dones compensan a Odiseo por la pérdida del botín de guerra, convirtiéndose en un elemento importantísimo para la recuperación de su identidad heroica. En el pasaje mencionado gana sus primeros regalos por mérito de su habilidad atlética, o quizá por su educado elogio de la danza de los Feacios. Un segundo grupo de regalos serán obtenidos como resultado de su habilidad para narrar (cfr.: promesa, 11.339-41 y ejecución, 13.7.22). Es en ese momento en el que explícitamente reconoce la restauración de su *status*, antes de arribar a Ítaca.

de la *performance* de Odiseo, quien comienza su relato donde el aedo interrumpe el suyo: luego de la caída de Troya.

Motivado por este canto, Odiseo llora ante los reyes en dos ocasiones (8.83-92 y 8.521-531). La emoción de escuchar la fama de su nombre y su signo exterior, el llanto, precipitan el relato del héroe, impelido por el rey a explicar quién es (8.550-554). El gesto del llanto, de esta manera, promueve simultáneamente dos actos de reconocimiento: por una parte, como expresión física, como exteriorización de la emoción y la memoria, puede comprenderse como un “reconocimiento por señales”¹⁹ para Alcínoo quien, intrigado por las lágrimas, instala la pregunta acerca de la identidad del héroe y con ella su *performance*; por otra parte, el llanto como incontenible impresión al enfrentarse con su propio y penoso pasado, puede comprenderse como el reencuentro íntimo del héroe consigo mismo, ya que el oír su nombre y la memoria de sus penas otorgan un adecuado inicio al lento proceso del autorreconocimiento, simultáneo a la composición de su relato.

Desde el inicio de los *apólogos*²⁰ el relato de Odiseo se organiza expresamente como *performance*, pues el héroe manifiesta su identidad de narrador interno, secundario y abierto.²¹ El núcleo compositivo formado por los Cantos 9 a 12 es introducido por un breve discurso (9.2-36) donde el héroe se posiciona explícitamente frente a la materia a narrar. Zecchin²² propone una organización de este pasaje en tres áreas temáticas: la primera (9.2-11) constituye una autorreflexión de Odiseo sobre la función social de aedo y el espectáculo que ofrece al auditorio; la segunda (9.12-18) anuncia el contenido temático, sus penas (9.12), es decir, la expansión del gesto del llanto, acompañado de la preocupación por la organización de su propio relato (9.14); la

¹⁹ Cfr. Schlesinger (1947: 83).

²⁰ La calificación del grupo de Cantos 9 a 12 como *apólogos* proviene de la recepción en la Antigüedad de los relatos de aventuras como estrategia defensiva ante posibles enemigos. Odiseo se auto-construye como personaje aventurero para defenderse de este pueblo extraño y desconocido y para justificar la *pompé* que ha suplicado (7.146-152).

²¹ Cfr. De Jong (2004: 1-4). Odiseo, como personaje y narrador en primera persona, es un narrador secundario (“secondary”); es interno (“internal”) en tanto la fábula que narra no es la principal; es abierto (“overt”) porque se manifiesta claramente como narrador a lo largo del texto mostrando preocupación por su narración y reflexionando acerca de su actividad como narrador.

²² Cfr. Zecchin de Fasano (2004: 107-108).

tercera (9.19-36) responde a la pregunta de Alcinoos: Odiseo revela su nombre y se autodefine: “Soy Odiseo Laertiada, quien está en el pensamiento de los hombres *por* todas sus astucias (*dóloisi*), y mi gloria (*kléos*) llega hasta el cielo” (9.19-20). Finalmente, anuncia el relato que considera como prueba de su *kléos*: “Pero, ¡vamos!, te relataré mi regreso (*nóstos*) lleno de penas, que Zeus me envió cuando volvía desde Troya” (9.37-38). El anuncio, que se adecua perfectamente a las convenciones del género épico, retoma el punto en el que Demódoco ha interrumpido su canto.²³ En este proemio interno, Odiseo elige como punto de partida el comienzo de su regreso y desplaza su pasado Troyano como definitorio de su identidad.²⁴ Esta presentación resulta significativa, en tanto pondera con anterioridad el relato de sus aventuras.

El *espacio performativo* donde se aloja la *performance* de Odiseo presenta tres características fundamentales. En primer lugar, su *privacidad*: Odiseo narra sus aventuras dentro del palacio, sentado junto a los reyes (9.409), acompañado sólo por los príncipes Feacios (9.532). Esta cualidad determina quiénes son los narratarios, uno de los factores más influyentes en la construcción del relato. En segundo término, la *ajenidad*: en un espacio extraño y extranjero, la circunstancia de ser “el otro”, el *xénos*, obliga a Odiseo a explicar quién es. Esta característica compone el *contenido* del relato. Por último, la *hospitalidad*, que se constituye como el *motivo* fundante para narrar. Odiseo debe decir quién es por dos razones ligadas a este contrato social: por un lado, para que sus huéspedes conozcan hacia dónde deben escoltarlo (9.556), es decir, que la identidad es un dato necesario para hacer efectiva su súplica; por el otro, como pedido de

²³ El discurso presenta, tal como el proemio de *Iliada* y *Odisea*, objeto en acusativo, adjetivo, verbo de decir, proposición de relativo, y punto de comienzo. Este proemio interno carece de la invocación a la Musa, pero Odiseo no es un aedo profesional. De hecho, aunque es muchas veces comparado con un aedo, nunca canta: no se acompaña de la lira (cfr. *Il.*, IX.189) y sus discursos son introducidos por verbos de decir (cfr. 9.1; 11.377) y no de cantar.

²⁴ Aquel a través del cual había sido definido por Demódoco en las *performances* citadas.

los reyes, debe hacerlo como retribución a la hospitalidad recibida (9.544-548).²⁵

La hospitalidad es la cualidad que hace de este espacio el indicado para que Odiseo narre sus aventuras. A lo largo de su viaje, él se ha enfrentado siempre a espacios ajenos, e incluso a espacios privados,²⁶ pero su estadía con los Feacios es la única en la cual se encuentra con un código compartido y familiar. Esqueria, tal como Ítaca, presenta las marcas típicas de la civilización: agricultura, leyes y navegación. Esta particularidad la convierte en un espacio de frontera por excelencia, porque, por un lado, comparte características comunes con Ítaca, el espacio propio, pero por el otro, como espacio hipercivilizado y utópico,²⁷ la isla no deja de pertenecer al mundo de las aventuras.

La naturaleza liminar de Esqueria puede demostrarse en tres niveles de lectura. En primer lugar, en un nivel literal o superficial, desde un punto de vista netamente geográfico, funciona como la transición entre Troya e Ítaca, permitiendo el regreso. En segundo lugar, una lectura profunda, desde un punto de vista etnográfico, permite ver a Esqueria como un lugar ajeno más próximo a Ítaca que el resto de los espacios transitados por el héroe, en tanto ambos comparten el código de la hospitalidad. En último lugar, un ejercicio de meta-lectura admite interpretar a Esqueria como frontera entre el relato del pasado y la novedad literaria.²⁸ La perpetua fertilidad de los campos y la afamada pericia de los Feacios para la navegación, las dos características fundamentales de este espacio, producen una magnífica combinación que puede ser interpretada simbólicamente: Esqueria aúna la mítica del pasado y la exploración del futuro.²⁹ El *espacio performativo*, como espacio primordial, incide en la construcción del resto de los espacios propuestos, no sólo por convertirse en el asidero indicado para narrar, sino también porque la hibridez de su esencia

²⁵ Cfr. Reinhardt (1996: 123): "Odysseus has become the guest of the king, yet the king represents the collective will of the town's aristocracy, with whom Odysseus must enter in the same relationship of obligation."

²⁶ Por ejemplo, sus estadías con las diosas Circe y Calipso.

²⁷ Cfr. Vidal Naquet (1996: 52), quien afirma que "Scheria may be the first utopia in Greek literature".

²⁸ El tópico del relato novedoso es presentado expresamente en 1.346-359

²⁹ Para profundizar en la descripción de este espacio híbrido tan particular, cfr. Dougherty (2001: 80-143).

encarna la potencial y productiva unión de dos tradiciones narrativas diferentes: la pretérita épica en desuso y el nuevo discurso épico de la exploración. Esqueria resulta la fuente de visión de un heroísmo más cercano a lo humano. En este sentido, no sólo funciona como un punto de transición entre el confín del mundo, el Hades, y la morada de Odiseo desde el punto de vista de la geografía mítica y de la etnografía, sino que también actúa como un espacio de transición ética entre la máxima expresión de “lo otro”, la muerte, y lo más íntimo: el yo heroico que Odiseo empieza a descubrir mientras relata. En ese acto *performativo* Odiseo encuentra el medio para volver a su hogar y para volver a encontrarse, negociando un nuevo lugar para sí en un mundo cambiante, un lugar cada vez más ligado al poder de la palabra y menos al de la fuerza.

El Canto 11 es paradigmático para el estudio del *espacio performativo* en *Odisea* porque en él ocurre un evento único: el *intermezzo* (11.330-384), elocuente acerca de la interacción entre Odiseo y los Feacios pero también acerca de la interacción entre el poeta épico y su audiencia, porque, una vez iniciada la *performance*, la interrupción del relato permite examinar la influencia que el *espacio performativo* descrito ejerce sobre el contenido y el modo de la narración de Odiseo, quien introduce elementos particularmente adaptados a sus narratarios.³⁰

Antes del *intermezzo*, Odiseo compone su relato arbitrariamente. Él mismo elige qué y cómo narrar para complacer a su audiencia, conseguir efectivamente la escolta a casa y, sobre todo, dar pruebas de lo que había anunciado al comienzo de su relato: su gloria como héroe del dolor (9.19-20). En este sentido, la primera parte del relato de la *Nékyia* debe ser interpretada a partir de los lineamientos postulados por el héroe en el proemio interno (9.2-36), es decir, como producto de su selección consciente. Antes de comenzar el relato, Odiseo se pregunta: “¿qué debo narrar en primer lugar, qué último?” (9.14). Esta primera evaluación crítica, introducida por el verbo *katalégo*, descubre una interrogación deliberativa acerca de la selección y el orden del

³⁰ La adaptación del relato es particularmente notable en las historias inmediatamente anteriores y posteriores al *intermezzo*, es decir, el catálogo de mujeres y el relato de su encuentro con Agamenón.

material a narrar que ha anticipado, sus penas (*emá kédea*, 9.12). Inmediatamente, la mirada retrospectiva del héroe ubica a su audiencia en el punto donde iniciará el relato de sus aflicciones: su regreso desde Troya (9.37-38).

La pregunta acerca de la selección y orden del material a narrar es fundamental para la comprensión del relato de la *Nékyia* porque en esta primera parte Odiseo discrimina la información y elige deliberadamente, a partir del relato del encuentro con su madre y con Tiresias, contar acerca de Ítaca, espacio protagonista de su relato, el relato de su regreso, y suprimir la parte de su historia que lo vincula al espacio de Troya. Esta operación narrativa, expresada en tanto es introducida por el proemio interno, adquiere mayor fuerza al proponerse como un relato diferente de aquel cantado por Demódoco inmediatamente antes.

Tras narrar lo que considera representativo como relato de sus penas y de su astucia, Odiseo interrumpe su recitación por única vez (11.328-330).³¹ La sugerencia de retirarse a dormir indica que la narración ha llegado en este punto a una conclusión natural y que debe ser tratada como unidad. Odiseo abandona intencionalmente su relato después de explicar cuál es la situación de su patria y su familia, cómo está determinado su regreso “en una nave extranjera” (11.115), y sobre todo, luego de complacer a Arete con el catálogo de heroínas.³² Narra una primera parte de la *Nékyia* según lo que considera representativo de su *kléos* (9.19-20) pero lo matiza con un relato atrayente para quien ha dirigido sus súplicas iniciales (7.146-152).

Con la interrupción, Odiseo recuerda a sus huéspedes la *pompé* prometida (332); e imitando a Demódoco, cesa para que le sea solicitado continuar (8.87-91).³³ Inmediatamente luego interviene Alcinoo y pide a Odiseo que cuente su encuentro con sus compañeros de

³¹ Odiseo interrumpe su relato en el verso 11.328, punto central según los 640 versos del Canto.

³² Recordamos que a lo largo de ese día Odiseo aprende mucho acerca de los Feacios. Antes de llegar a la corte, Nausícaa le aclara que su madre juega un rol central en Esqueria y que es de ella, más que de Alcinoo, de quien debe obtener la ayuda (6.303-315).

³³ Tras la interrupción de su canto, Demódoco es beneficiado con cumplidos y alimento (8.474-498), mientras que Odiseo recibe elogios (11.336-338; 11.363-369) y regalos (11.339-340; 11.351-352) de sus huéspedes antes de continuar con su relato.

Troya. Odiseo, deudo de la hospitalidad recibida, narra para el rey.³⁴ Sin embargo, adapta esta segunda parte de la *Nékyia* a su conveniencia: recupera el espacio de Troya pero, focalizándolo desde su situación presente y su pasado reciente, los diez años de viaje, lo resignifica, cumpliendo a la vez con el propósito de complacer a su audiencia y de modificar el relato según el interés de su exposición. Esto muestra la tensión entre el poder del poeta sobre su material y las presiones de la tradición que vienen de fuera. Como subraya Peradotto,³⁵ la *Odisea* nos muestra dos visiones de la actividad poética: “one is a discourse of *representation*, embodied in the blind Phaeacian bard Demodocus, who gracefully repeats a fixed tradition given to him in inspiration by the Muses to keep the past intact; the other is a discourse of *production*, embodied in Odysseus himself, who freely designs fictions out of his own ingenuity to control present circumstance and to serve his purpose for the future.”

El *intermezzo* divide la *Nékyia* en dos partes, una seguida del pedido de Arete de más regalos para Odiseo, y otra requerida por Alcinoos. El pedido de la reina por más regalos sirve para balancear el pedido del rey por más historias que inaugura la segunda mitad del relato, también pasible de ser considerada como unidad.³⁶ Cada parte está dominada por un *espacio distante* que se corresponde con los espacios más destacados de la obra, del debate acerca de la ética heroica y también de la vida de Odiseo. La estadía en Esqueria, espacio de frontera por excelencia, está enmarcada entre el canto Troyano de Demódoco y la *pompé* de Odiseo a Ítaca. En medio, el relato del héroe se mueve hábilmente hacia los dos espacios: la primera parte, producto de la elección narrativa de Odiseo, vinculada con sus experiencias de vida recientes y su propósito de regresar, está dominada por la evocación de Ítaca; la segunda, fruto de la elección de Alcinoos, vinculada con el canto de Demódoco, está dominada por la memoria de Troya.

³⁴ El halago y pedido de Alcinoos a Odiseo recuerda el de Odiseo a Demódoco en 8.487-498.

³⁵ Cfr. Peradotto (1990: 170).

³⁶ Cuando los reyes ofrecen a Odiseo más regalos, él narra más aventuras (11-12) a cambio. La idea de la unidad de esta segunda parte es reforzada por la presencia de un nuevo premio interno, según considera De Jong (2001: 286) al pasaje 11.282-284.

Nuestro propósito es proponer un nuevo enfoque del Canto de la *Nékyia* que, a partir de su composición formal, pueda esclarecer la función y configuración de los espacios como vía de interpretación de la construcción de la figura heroica. Sobre la base de la organización espacial de la *performance* de Odiseo y de la concepción de Esqueria como espacio de frontera, proponemos una estructura del Canto que respeta tanto nuestro enfoque espacial como la simetría estructural tradicionalmente considerada por la crítica.³⁷

El esquema muestra una composición en tres partes, según un doble criterio de clasificación: el discursivo y el espacial. En el eje de la izquierda se presentan los nombres de los personajes cuyos discursos directos refiere el narrador secundario, Odiseo, ante los Feacios; en el eje de la derecha se encuentra la denominación de estas secuencias según las categorías espaciales acuñadas:

La parte central, el *intermezzo*, constituye el cuerpo fundamental del Canto. El palacio de Alcinoos, el *espacio performativo*, sin perder importancia tanto para el desarrollo del plan narrativo de *Odisea* en general, como para el desarrollo de la historia incrustada en particular, desaparece casi completamente.

Las partes restantes están constituidas por el relato incrustado de Odiseo y permiten estudiar la construcción del *espacio distante*. En la parte inicial del Canto, primero, el *espacio vincular* evocado por Elpénor, camarada de armas de Odiseo, enlaza el mundo de los muertos con el de los vivos haciendo referencia a un pasado y a un futuro inmediatos para el héroe. Segundo, el *espacio distante proléptico* evocado por Tiresias, que acerca la potencialidad de la trama narrativa anticipando el regreso a Ítaca y la muerte tardía del héroe. Tercero, el *espacio distante analéptico* evocado por Anticlea, quien informa a su hijo de la situación de su familia anterior a su muerte. La tierra paterna es el espacio dominante de ambos discursos. En la parte final, tras el *intermezzo*, los personajes que introducen los espacios son: primero, Agamenón, quien, como Elpénor, representa un *espacio vincular* que conecta su propio regreso a Micenas, paradigma narrativo yuxtapuesto y refractario, con el regreso de Odiseo a Ítaca, vinculando también el pasado y el futuro. En segundo y en tercer

³⁷ Cfr. Tracy (1997), Whitman (1958), Most (1989), Heubeck (1991) y De Jong (2001).

lugar, Aquiles y Áyax evocan el *espacio distante analéptico* de la guerra, en cuyas apariciones Troya es el espacio dominante. Ambas partes, a su vez, concluyen con el *espacio distante atemporal mítico* referido por los dos catálogos, primero de heroínas, luego de héroes.

El esquema muestra, además, que el *intermezzo* es el cuerpo fundamental del Canto, porque otorga una complejidad a la noción de espacio que supera el orden de lo físico, permitiendo el análisis del *espacio metaperformativo*. La composición de este espacio se puede enfocar desde una perspectiva doble: por un lado, el Canto como metarreflexión acerca del *modo* de narrar épico, en cuanto el propio Odiseo puede ser considerado como un aedo que tiene el poder de autoconferirse la gloria (el único tipo de inmortalidad que Odiseo comprende que es posible para los hombres, luego de descender al Hades). Por el otro, el Canto como metarreflexión acerca del *contenido* de la narración épica, en cuanto el relato del regreso del mundo de los muertos puede ser considerado como una cifra, en el propio relato épico, de nuevos temas y materiales de la épica y de nuevas predilecciones de los espectadores.

Esta propuesta estructural tripartita cobra un interés fundamental, en tanto demuestra que el Canto 11 reproduce en sí mismo la organización de *Odisea* en su totalidad. Se trata de un tipo simple de composición anular (A-B-A'): la primera parte (A) reproduce, tal como la segunda mitad de *Odisea*, a través del diálogo con Tiresias y Anticlea, el regreso a Ítaca y la recuperación de su lugar como *basileús*; mientras que la parte especular (A'), comprende, al igual que la primera mitad de la obra, a Odiseo entre Troya y Esqueria, representada por las almas de Aquiles y Áyax. En medio, destacado, el *intermezzo* (B), en el que es posible analizar cómo Odiseo 'actúa' su propia existencia en la *performance* de su relato y cómo Odiseo narrador construye, en segundo grado, al personaje Odiseo.

El Canto 11 despliega la espacialidad total de la obra porque, por un lado, está dividido entre Ítaca y Troya, los dos espacios dominantes, cada uno representativo de un código ético-heroico; por el otro, esta bipartición se encuentra mediada por el *intermezzo*, pasaje donde Odiseo es comparado con un aedo (11.363-369). En el universo de la épica, ser un aedo significa tener el poder de conferir lo que los héroes quieren sobre todo lo demás, *kléos*, el único tipo de inmortalidad al que puede acceder el género humano. Odiseo, *performer* de su

propia historia, establece en su relato un vínculo con estos dos espacios: Troya, el espacio del heroísmo bélico, e Ítaca, el post-bélico del regreso. Los puntos geográficos evocados en su relato de la *Nékyia* bajo la forma de dos *espacios distantes*, el de su pasado y el de su ansiado futuro, cobran una dimensión espacial más compleja en tanto representan dos *éthe* heroicas e, intrínsecamente ligadas a ellas, dos *épea*, dos relatos que tienen el poder de inmortalizar el heroísmo. La forma refuerza con efectividad el contenido: dos meros lugares geográficos, Troya e Ítaca, cobran un significado especial para el héroe y para nuestra interpretación al ser repensados a la distancia, desde Esqueria, el espacio *performativo*.

BIBLIOGRAFÍA

Heubeck, A., West, S., Hainsworth, J., *A Commentary on Homer's Odyssey*, II, Oxford, 1991.

De Jong, I. J. F., *Narrators and Focalizers. The Presentation of the story in the Iliad*, Amsterdam, 1989.

De Jong, I. J. F., *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge, 2001.

De Jong, I. J. F., "Narratological theory on narrators, narratees and narrative", en De Jong, I., Nünlist R. & Bowie A. (eds.) *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature, Studies in Ancient Greek Narrative, Volume One*, Leiden, Boston, , 2004, pp. 1-24.

Dougherty, C., *The Raft of Odysseus*, Oxford, 2001.

Most, G., "Structure and Function of Odysseus *Apologoi*", TAPA, 119, 1989, pp. 15-30.

Nagy, G., *The Best of Achaeans*, Baltimore and London, 1991.

Nagy, G., *Poetry as Performance: Homer and beyond*, Cambridge, 1996.

Peradotto, J., *Man in the Middle Voice*, Princeton, 1990.

Reinhardt, K., "The Adventures in the Odyssey", en Shein, S. L. (Ed.) *Reading the Odyssey. Selected Interpretative Essays*, Princeton, 1996, pp. 64-132.

Rhem, R., *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton, 2002.

Schlessinger, E. (Ed.), *Aristóteles. Poética*, Buenos Aires, 1947.

Tracy, "The Structures of the Odyssey", en Morris, I. and Powell, B. (Eds.), *A New Companion to Homer*, New York, 1997, pp.360-378.

Vidal Naquet, P., "Land and Sacrifice", en Schein, S. L. (Ed.) *Reading the Odyssey. Selected Interpretative Essays*, Princeton, 1996, pp. 33-54.

Whitman, C., *Homer and the Heroic Tradition*, Massachusetts, 1958.

Zecchin de Fasano, G. C., *Odisea: Discurso y Narrativa*, La Plata, 2004.