

## SÚPLICA, LAMENTO Y ENCOMIO: LA PERFORMANCE DEL MITO EN HOMERO

Graciela Cristina Zecchin de Fasano  
CEH-UNLP

### Resumen

La calidad y efectividad del discurso poético de Homero permiten leer la organización sintagmática del relato como una *performance* del mito. En ese contexto *performativo* se destacan tres tipologías discursivas: la súplica, el lamento funeral y el encomio. En este artículo me interesa analizar cuatro secuencias en las que el discurso poético ofrece una especial “representación” del mito. En *Iliada*, ellas son: la súplica de Tetis a Zeus en el canto I y el lamento de Tetis por Aquiles en el canto XVIII. En *Odisea*, abordaré la secuencia de la súplica de Odiseo a Nausícaa en el canto 6 y, finalmente, el encomio de Penélope, expresado por Agamenón en el canto 24, como la auténtica conclusión del poema.

### Abstract

*The quality and effectiveness of the poetic discourse of Homer allows us to appreciate the organization of the story as the performance of the myth. In that performative context, three significant discursive typologies can be found: the pray, the funeral lament and the encomium. In this paper I intend to analyze four sequences in which the characters' speeches offer a special “representation” of the myth. In Iliad, they are: the pray of Thetis to Zeus in the Book I and the funeral lament of Thetis for Achilles in Book XVIII. In Odyssey, I will refer to the sequence of the pray from Odysseus to Nausicaa in Book 6, and finally the Penelope's praise expressed by Agamemnon in Book 24, like the very conclusion of the poem.*

En el sinnúmero de cuestiones que permanecerán por siempre o, al menos, por largo tiempo, como incógnitas homéricas, la calidad, cualidad y efectividad del discurso poético de *Iliada* y *Odisea*, los poemas a los cuales se ceñirá este estudio, constituyen elementos de un análisis más seguro. En este contexto de calidad, cualidad y efectividad del discurso poético, el elevado porcentaje de discurso de los personajes nos permite leer la organización sintagmática del relato como una *performance* lineal o “representación” que esos caracteres realizan en tres tipologías discursivas: la súplica, el lamento y el encomio, que constituyen también un modo original de “interpretación”. Me propongo analizar cuatro secuencias de relato homérico en que los caracteres cumplen discursos de valor pragmático que involucran una especial representación del mito. En *Iliada*, ellas son: la súplica de Tetis a Zeus en el primer canto y el lamento de Tetis por Aquiles en el canto XVIII. En *Odisea*, abordaré la secuencia de la súplica de Odiseo a Nausícaa en el canto 6 y, finalmente, el encomio de Penélope expresado por Agamenón en el canto 24.

La calidad y cualidad de la épica quedó sellada en el planteo estético de la *Poética* de Aristóteles (1448b 25-30), como producción de los poetas σεμνότεροι (*los más serios*) responsables de dos cualidades discursivas: himnos y encomios. La solemnidad y elevación del poeta se corresponde con su resultado: la composición resultará un discurso de calidad religiosa o un elogio que convertirá en acto la consagración de algún héroe. Concebida la poesía épica como un estatuto que comparte un ámbito ritual con un ámbito social, más amplio, de celebración, nuestra comprensión de las estructuras compositivas de *Iliada* y *Odisea* se modifica en forma sustantiva.

No abordaré el corpus de los himnos que excede los objetivos del presente estudio y, como es evidente, utilizo el concepto de “encomio” en el sentido amplio de poema celebratorio, aunque he suscitado intencionalmente una reminiscencia retórica. Después de todo el “Encomio a Helena” de Gorgias, abrevia en las aguas de Homero y, al final, intentaré demostrar que *Odisea* propone un “encomio de Penélope” como su propia conclusión.

En la épica homérica la hostilidad es una forma de competencia entre héroes que desarrolla secuencias violentas, cada *arístia* implica una superioridad violenta y si no hay contrincantes foráneos siempre habrá la posibilidad de algo similar a una sedición, promovida por hostiles internos, como la que padece Odiseo.<sup>1</sup> De esa hostilidad habitual derivamos la pertinencia de dos tipologías discursivas: la súplica de los que padecen las sucesivas angustias de la violencia heroica y el lamento del sinnúmero de pérdidas que la violencia heroica produce.

En estas tipologías discursivas las palabras adquieren un estatuto fáctico extraordinario, la súplica, el lamento y el encomio componen palabras como acciones, corresponden a la representación e interpretación del mito en Homero e inciden en la composición y comprensión general de la epopeya homérica.

Entre las múltiples estructuras compositivas que solemos utilizar como descripción de las acciones constitutivas de la trama en *Iliada*, hallamos desde la organización de la cólera de Aquiles en dos circuitos bien diseñados, propuesta por Lohmann; hasta la composición basada en tres días de *performance* del poema, propuesta por Taplin.<sup>2</sup> En un caso y otro atendemos a un desarrollo temático interno y a una efectiva ejecución externa a la trama, pero que podría modificar el enlace de los sucesos.

Sin embargo, el inicio de *Iliada* permite comprender que la relación sintagmática entre las secuencias del poema surge de dos situaciones: por un lado, la divina inhibición del impulso asesino de Aquiles contra Agamenón y, por otro lado, la súplica de Aquiles a Tetis en *Iliada* I.493-516. Son los caminos alternativos de ejecución de acciones que la cólera de Aquiles encuentra para ser convertida en composición poética. Esta lectura

---

<sup>1</sup> Sobre los valores competitivos y los valores cooperativos, el estudio canónico de Adkins (1960: 37 ss.) continúa vigente. Yamagata reformula algunas discusiones (1994:28-35).

<sup>2</sup> La estructura compositiva descrita por Lohmann (1970:277-282) se basa en la organización y estructura interna de los discursos, con especial atención a la composición anular, paralela e inversa de los distintos tópicos. Por su parte, Taplin (1992:27) incluye hasta el cálculo estimativo de las horas que habría consumido cada uno de los tres días de *performance* de *Iliada*.

se halla de modo incipiente en el afán geométrico de Whitman,<sup>3</sup> cuyo esquema permitió visualizar que *Iliada* convierte la Διὸς βουλή (*voluntad o diseño de Zeus*) en una simetría.

La estructura compositiva de *Iliada* queda enmarcada entre dos secuencias de súplica. La primera secuencia corresponde a una súplica y su variación, es decir: la súplica de Aquiles a Tetis y la de Tetis a Zeus, en el canto I, y la segunda corresponde a la súplica invertida en el canto XXIV, de Zeus a Tetis y de Tetis a Aquiles.<sup>4</sup> Quedan como instancia preparatoria y como coda las respectivas súplicas precedentes y consecuentes que completan el cuadro de la simetría, es decir la súplica de Crises, por su hija (I.20 y I.37-42), y la de Príamo, por su hijo (XXIV.486-506). Y más aún, en un sector fundamental de *Iliada*, Fénix instala a las Súplicas (IX.502-514) como figuras desagradables “rengas, arrugadas y bizcas en ambos ojos” que caminan detrás de Ate y pueden hacer que ella permanezca para castigo. Ellas son discurso y figura plástica, son femeninas y defectuosas, lentas para caminar como toda justicia, de aspecto ofuscado y de mirada oblicua. Nada de lo que perciban se parecerá a la percepción directa.<sup>5</sup>

Aunque todas las reiteraciones épicas colaboran a la estética de la composición oral, en los discursos de súplica los héroes desempeñan un papel codificado por la forma del discurso y crean un auditorio que se expande más allá del invocado. La súplica involucra a un suplicante y a un suplicado. El suplicado no es recipiendario pasivo, sino que se espera de él una colaboración activa como audiencia de lo solicitado, y en el marco de la micro-narrativa que una secuencia de súplica puede significar, reproduce la situación de cada audiencia actualizada del poema.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Cfr. Whitman (1958: passim).

<sup>4</sup> I.365-412 y 503-519; XXIV.104-119 y 128-137, respectivamente.

<sup>5</sup> Leaf (1900: T.II, 408) considera que este pasaje es el mejor ejemplo de alegoría en *Iliada* y que constituye un recurso retórico. Dos hechos parecen los más relevantes: por un lado, que las Súplicas son hijas de Zeus, porque él es el dios de los suplicantes y, por otro lado, que las Súplicas sólo actúan detrás de la Ate, como sanadoras o reparadoras, si el responsable de una mala acción las respeta. Está claro que su acción benévola puede trastocarse fácilmente en maldición. Ellas reciben el aspecto desesperado del que suplica. Griffin (1995:133) aporta una explicación similar.

<sup>6</sup> Sobre la estructura típica de la súplica, organizada en tres partes: invocación, argumento (las

La primera secuencia de súplica a la que nos hemos referido, la escena de súplica de Tetis a Zeus en I.493-516 narra un movimiento detallado: ella emerge del mar y se dirige al Olimpo. En segundo lugar, ella realiza los gestos significativos que enmarcan su discurso como la *performance* de una súplica: toma con la mano izquierda las rodillas de Zeus y con la derecha lo toca debajo del mentón. La calidad del discurso de Tetis como suplicante es mensurable por su efectividad. La escena aísla a suplicante y suplicado, los demás dioses no se anotan de la petición, salvo la suspicaz Hera y la concesión consiste en un gesto. En el discurso concreto de Tetis, la petición reitera palabras del campo semántico de la τιμή (*honor*): τίμησόν, ἠτίμησεν, τῖσον, τίσωσιν, τιμῆ, ἀτιμοσύνη.

“Ζεῦ πάτερ εἴ ποτε δὴ σε μετ’ ἀθανάτοισιν ὄνησα  
ἢ ἔπει ἢ ἔργω, τόδε μοι κρήνην ἐέλδωρ:  
τίμησόν μοι υἱὸν ὃς ὠκυμορώτατος ἄλλων  
ἔπλετ’· ἀτὰρ μιν νῦν γε ἀναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων  
ἠτίμησεν: ἐλὼν γὰρ ἔχει γέρας αὐτὸς ἀπούρας.  
ἀλλὰ σύ περ μιν τίσον Ὀλύμπιε μητίετα Ζεῦ:  
τόφρα δ’ ἐπὶ Τρώεσσι τίθει κράτος ὄφρ’ ἂν Ἀχαιοὶ  
υἱὸν ἐμὸν τίσωσιν ὀφέλλωσιν τέ εἰ τιμῆ”.

I.503-510

*¡Padre Zeus! Si alguna vez entre los inmortales  
te favorecí, ya sea de palabra o de hecho, cúmpleme este  
deseo: honra a mi hijo, el héroe de la vida más breve en-  
tre todos, porque, ahora, Agamenón, el rey de hombres,  
lo ha deshonrado. Pues, tras arrebatarse la recompensa,*

---

dádivas anteriores del dios o los actos de respeto que el suplicante realizó en el pasado) y petición, véase Burkert (2007:104)

*la retiene para sí. Pero tú, astuto Zeus Olímpico, hónralo e insufla poder a los Troyanos hasta que los Aqueos lo honren y lo exalten con honores.*

La petición de Tetis es una respuesta proporcional de los dioses. Tetis actúa como suplicante con los gestos humanos del suplicante, aunque ella evade en algunos aspectos un esquema tradicional presentando la gestualidad de la súplica con un movimiento de la mano derecha que se emplea, usualmente, para el ataque del guerrero. De tal modo, los gestos de Tetis son gestos invasivos de la voluntad de Zeus, a través de los cuales el texto concede un valor único a la escena. Hay un evidente contraste entre la emoción extrema de Tetis y la majestuosidad del solitario Zeus en la cima, a quien se atribuye un texto con más eufonía y menos gestos estridentes, ya que su consentimiento será sólo un movimiento de las cejas.

Resulta difícil resolver si las modificaciones que Tetis impone a su súplica: implican una inexperiencia de la diosa en el rol del suplicante. Ella absorbe en su discurso la súplica de Aquiles, con su mano derecha repite un gesto propio de Aquiles y lo convierte en súplica. Si no obtiene resultado, ella quedará identificada con Aquiles como ἀτιμοτάτη (*privada de honor*)

De todos modos, la súplica que Tetis lleva hasta el Olimpo reduce notablemente todo lo que en el discurso de Aquiles a su madre se refiere a los favores u honores que, en el pasado, el suplicante cumplió para el dios. Aquiles la ubica como la garante de la estabilidad de Zeus, amenazada en el pasado por los otros Olímpicos: Hera, Poseidón y Atenea. En aquella ocasión, Tetis había llevado al centímano Briareo para impedir que los dioses osaran atar nuevamente a Zeus. La súplica de Tetis actualiza ese favor pasado de otro modo, sin mencionar las ataduras de Zeus. Es Aquiles quien pone en acción a su madre como suplicante, y en su discurso enuncia qué favor debe recordar a Zeus. Ella representa su papel de suplicante; pero no utiliza el argumento que Aquiles indicó. La soledad del dios y la pertinaz indagación de Hera, que sigue a los versos citados, nos proponen un Zeus acorralado y sin palabras y una Hera que intenta controlar su poder.

La instancia del mito en que Zeus se vio amenazado implica una *performance* del mismo destinada a una audiencia que debía inferir el asentimiento del dios ante este recuerdo de una posible inestabilidad de su poder. Tetis expone una vulnerabilidad de Zeus, ella no es tan sólo una suplicante más, sino que lo afecta emocionalmente, de la misma manera que, en el pasado, los otros dioses habían afectado a Zeus en su poder. El texto entreteje dos niveles discursivos con éxito. La súplica expone palabras para un acto concreto. La súplica, como la lucha heroica, intercambia palabras por gloria, por esta razón madre e hijo quedan identificados como figuras privadas de τιμή.

Por otra parte, en la súplica de Tetis a Zeus se absorbe la súplica de Aquiles a su madre y hay también un intercambio de roles. Es Aquiles quien suplica a Zeus a través de Tetis y al final del poema son los dioses Olímpicos, en la figura de Zeus, quienes realizan una petición a Aquiles, a través de Tetis. El papel mediador de Tetis, genera audiencias diferentes en cada caso y es su mediación la que habilita la introducción de la súplica de Príamo en el canto XXIV.

En la épica homérica la súplica es un tipo de discurso usado con mucha frecuencia por los héroes. La súplica como discurso importado del ámbito religioso, es un discurso de contacto entre el hombre y el dios, es decir, un discurso presionado por una angustia presente que organiza su expresión en dirección a una solución en el futuro inmediato. Sin embargo, cuando Aquiles pone en escena a su madre como suplicante, el poema nos presenta a un Zeus aislado, increpado por Hera, sólo cercano a Tetis que toma contacto físico con él. Su diálogo queda casi en el ámbito de una íntima complicidad y comprendemos que cada personaje está “representando” en el marco de la súplica actual, otra súplica, la del pasado que salvó a Zeus de las intrigas olímpicas.

En el canto XXIV de *Iliada*, es Zeus quien dirige a Tetis a escena, pero el texto varía la súplica en una escena de mensajero, Tetis se autodenomina ἄγγελος de Zeus, su discurso no repite las palabras de Zeus, aunque se efectúa un contacto físico similar al de la súplica. La madre nombra a Aquiles, lo acaricia y lo persuade.

En ambas situaciones, Tetis realiza una representación del mito con un despliegue de actuación, como suplicante o como mensajera inédita produce discursos de calidad persuasiva y de cualidad diferente: una súplica y un mensaje, pero su efectividad es la misma. Obtuvo de Zeus la proporcionalidad de honra solicitada, obtiene de Aquiles la liberación del cadáver de Héctor. Entre los extremos, sea de los espacios -Olimpo y campamento aqueo- sea de los caracteres -Zeus y Aquiles- se acuerda la función mediadora de Tetis.

La súplica es un “acto de habla” que implica una acción de dádiva, Tetis cumple de modo efectivo su rol de suplicante. Desde el punto de vista pragmático, el discurso de Tetis es aceptado en su cualidad de súplica, es evaluado por Zeus, en cuanto a su calidad, como una súplica pertinente y, por consiguiente, es efectivo.

Entre los motivos más extensamente estudiados en *Iliada*, figura sin duda el treno profesional entonado por los aedos para Héctor. Es cierto que el tono funeral de *Iliada* presenta un marcado *crescendo* con frecuentes prolepsis hasta el clímax emotivo del canto XXIV; sin embargo, Aquiles no recibe su propio treno en *Iliada* a pesar de ser la figura central. Esta carencia del personaje en *Iliada* obedece no sólo al hecho de que su muerte repetida en los epítetos no necesite ser narrada, sino también a que Aquiles amerita una forma inusual de lamento en una *performance* dirigida por Tetis. Me refiero al lamento del canto XVIII, 31 y ss. El gemido extremo de Aquiles por la muerte de Patroclo invade el ámbito marino, moviliza uno de los cuatro catálogos de Nereidas que nos han llegado<sup>7</sup> y ellas lloran y se golpean el pecho en señal de duelo, imitando los movimientos de Tetis. El lamento de Tetis no es un treno y es atípico. Como forma de *góos* presupone una estructura antifonal porque las Nereidas están allí, pero ellas se comportan como espectadoras, porque no hay refrán de las virtudes de Aquiles, ni respuesta cantada, aunque funcionan colectivamente, sólo lloran. El modo marginal del llanto funeral por Aquiles, es sin embargo, por su desarrollo espacial, un llanto cósmico. Las Nereidas son presentadas en catálogo, como un grupo coral que acompaña a Tetis, quien inicia el

---

<sup>7</sup> Los otros están en Heródoto II, 50, Higino, Fab. Pref.8 y Apolodoro I, 2.



*góos*, (Θέτις δ' ἐξῆρχε γόοιο, XVIII.51).<sup>8</sup> Ellas son espectadoras emocionadas, acuden ante el llanto de Tetis y lamentan junto con ella. La profundidad marina es invadida por las emociones de Tetis y ella se comporta como un jefe de coro con el que concuerda el grupo colectivo que llora. La representación de los efectos de la muerte de Aquiles está expresada de un modo particular, en una forma que se separa de lo esperable.

El lamento de Tetis inicia una cadena de lamentos, doce en número, que aumentan el canto de las pérdidas sucesivas narradas en el poema. Dicho lamento se cumple antes de la muerte de Aquiles y en ausencia del cuerpo del muerto.<sup>9</sup> Los gestos funerales, como golpearse el pecho o mesarse los cabellos, indican conductas típicamente femeninas, y una tendencia autodestructiva limitada por una codificación ritual, pero Tetis presenta una gestualidad reducida, más íntima, lo demás queda para las Nereidas.<sup>10</sup>

La estructura sigue una composición anular desde la pena personal de Tetis (κήδεα) hasta el motivo de llanto de Aquiles (πένθος), la repetición enfática de ὄφρ' ἐὺ πᾶσαι/εἶδετ' ἀκούουσαι ὅσ' ἐμῶ ἔνι κήδεα θυμῶ... (*para que todas sepáis, al escuchar, cuánta pena hay en mi corazón, ...* XVIII.53-54), que ratifica a las Nereidas como audiencia: κλῦτε κασίγνηται Νηρηϊδες, ... (*¡Escuchad, hermanas Nereidas!*, XVIII.52), varía el esquema tradicional del lamento que, en primer lugar, invoca al muerto y sus cualidades y se corresponde con los versos de cierre en los que Tetis será auditorio para Aquiles.

El *góos* de Tetis, tiene acompañamiento femenino y un desplazamiento espacial amplio, como el treno por Héctor, pero en el caso de este lamento por Aquiles, la estructura de responsión propia del treno, entre aedos y demos, como lo muestra del treno del canto XXIV, se halla reemplazada por movimiento. Las Nereidas, en primer lugar, rodean a Te-

---

<sup>8</sup> Tsagalis (2004:2) ha distinguido entre el lamento individual -el simple llanto del deudo o *góos*- y el lamento formal ejecutado por expertos como los aedos, o treno.

<sup>9</sup> Cfr. Di Benedetto (1994:291-292). También Zecchin de Fasano (2003:17-27)

<sup>10</sup> Los neoanalistas argumentan que esta reducción del mundo gestual es deudora del lamento por Memnón, un relato prehomérico que habría sido retomado en la segunda parte de la Etiópida de Arctino de Mileto. Cfr. Kulmann (1957:18)

tis y, luego, emergen junto con ella cerca de Aquiles. Figuras femeninas emparentadas con las Sirenas, las Nereidas evocan la muerte, aunque no la producen. En *Odisea*, las sirenas conmueven en vez de ser conmovidas, encantan y secan a los viajeros y su canto queda recluido en el discurso del narrador, no sabemos qué parte escuchó Odiseo, sabemos cómo se oía, cuán dulce era su *performance*, y que el contenido temático de su λιγυρήν ἀοιδήν (*limpido canto*, 12.183) es todo lo que sucedió en Troya.

El lamento es el discurso que corresponde al pasaje ritual del héroe de sujeto actante a objeto cantado, es un tipo de discurso aprisionado por la memoria del pasado, que no suele proyectar expectativas por el porvenir. Dos aspectos son los más relevantes en el lamento de Tetis. Por un lado, el incremento de la fórmula de queja ὦ μοι ἐγὼ δειλή, ὦ μοι δυσσαριστοτόκεια, (*¡Ay, mísera de mí! ¡Ay, desdichada madre de un héroe!*, XVIII.54)<sup>11</sup> La posición doliente de Tetis extrema su dolor en la circunstancia de engendradora de alguien ἄριστος. De inmediato la idea del origen de la excelencia del héroe traza una imagen de lo efímero de la ἀρετή: Tetis ha cuidado de Aquiles “como se cuida un brote” (ἔρονεῖ ἴσος, XVIII.56) lo hizo crecer “como una planta en la colina de un viñedo” (φυτὸν ὡς γουνῶ ἀλωῆς, XVIII.57). Este retoño delicado de una viña es lo que ella envió en las cóncavas naves a Troya. Píndaro reclamó para sí esta imagen, y convirtió en vid, no la excelencia de Aquiles, sino cualquier modo de excelencia humana que se eleva húmeda al fresco rocío.<sup>12</sup> Ya sea en el *góos* de su madre o en el discurso de Fénix, Aquiles es presentado como un resultado. Para cada personaje el resultado es diferente. Para la diosa Tetis, bajo la mirada materna, él resulta vulnerable como una viña mientras que Fénix se agiganta a sí mismo y al héroe al enorgullecerse de su eficiencia educativa: ...καί σε τοσοῦτον ἔθηκα θεοῖς ἐπιείκελ’

---

<sup>11</sup> La expresión resulta de difícil traducción, aunque Chantraine (1977:316) y Autenrieth (1991:91) coinciden en la idea de una madre desdichada, puede pensarse en que la condición de δυσάριστος es la situación de Aquiles. La madre es desdichada porque un hijo resulta de excelencia imperfecta cuando ha sido privado de su τιμή.

<sup>12</sup> Cfr. *Nemea* 8, 40: αὔξεται δ’ ἀρετά, χλωραῖς ἐέρσαις ὡς ὅτε δένδρεον ἄσσει,/[70] <ἐν> σοφοῖς ἀνδρῶν ἀερεθεῖσ’ ἐν δικαίοις τε πρὸς ὑγρὸν/ αἰθέρα. (La excelencia humana crece como una vid y se yergue hacia el húmedo rocío con sus frescos retoños, entre los hombres sabios y justos)

Ἀχιλλεῦ, (...y te hice tal como eres ¡Aquiles, semejante a los dioses!, IX.485)

El llanto de Tetis como la más cercana pariente del héroe convierte en delicada imagen vegetal su dolor maternal sin dimensión. El poderoso grito de Aquiles que afecta al mar, de modo coherente con esa imagen vegetal, crecerá, se elevará hasta el Olimpo. Los versos de cierre también son atípicos: ella irá a escuchar al hijo que permanece fuera de la guerra.

El treno profesional por Aquiles es completado en el canto 24 de *Odisea* para otorgarle una dimensión mayor. En la segunda *nékuia*, entre los versos 58 y 62 los héroes de *Iliada* dialogan entre sí y Agamenón declara que Aquiles es ὄλβιος (*feliz*). *Odisea* crea una situación amplia para el treno por Aquiles, entre el mar y las gimientes Nereidas, entre premios excelentes concedidos por su madre, las Musas θοῖνεον, “cantaron” el lamento por Aquiles. ¿En qué consistió ese treno de las Musas? Poesía pura, como toda *Iliada* y toda *Odisea*.<sup>13</sup> El íntimo *góos* de Tetis se convierte en el canto de las Musas, quienes también son responsables de contar la cólera οὐλομένην (*maldita*) y son las hacedoras de un Aquiles ὄλβιος (*feliz*).

*Odisea* se ocupa de dar conclusión a la representación de la muerte de Aquiles. Con urna, dones, llanto, túmulo y canto funeral, el κλέος (*gloria*) adquiere totalidad poética. El vulnerable brote de la viña criado por Tetis adquiere estabilidad en el arte de la *performance* del coro de las Musas.

La súplica y el lamento de Tetis no son las únicas *performances* particulares del mito, también presenta características especiales la súplica de Odiseo a Nausícaa en el canto 6 de *Odisea*. Se trata de un discurso consolidado como la súplica a un dios, en el que Odiseo desempeña el papel

---

<sup>13</sup> En el texto se hace explícita referencia al lamento de la Musa como algo que impulsa y excita el llanto de los aqueos: τοῖον γὰρ ὑπῴροσε Μοῦσα λίγεια (pues, de tal modo [los] conmovió la melodiosa Musa, 24.62). El aoristo ὑπῴροσε puntualiza un movimiento emocional y el adjetivo λίγεια produce la identificación metonímica de la Musa con su voz, que resultaría “aguda”, “penetrante”, o “suave y armoniosa”, según las variantes posibles de traducción. La Musa es su “voz” y su cualidad es amplísima, tal como su efecto en los oyentes permite inferir. Por otro lado, resulta destacable el efecto del prefijo ὑπό- que indica el influjo superior de la Musa que domina a los oyentes junto con la idea de erguirse o exaltarse por el treno, implícita en el verbo ὄρνυμι.

humano del suplicante y Nausícaa el de divinidad suplicada. La puesta en acto de este encuentro es responsabilidad de Atenea que reemplaza al narrador en su papel de “conducir los personajes a escena” y resuelve en teatralidad la trama narrativa. El desarrollo discursivo no es inspiración concreta de la diosa y la oposición de discursos es una creación de cada personaje, es decir de Odiseo y Nausícaa, aunque mucho de su significado deriva del paralelismo entre este encuentro (6.127-197) con el encuentro Odiseo-Penélope (23.166-296).

La súplica de Odiseo a Nausícaa (6.149-185) reúne la ponderación retórica del alocutario y su efectiva persuasión, por lo tanto incrementa su valor imprecatorio con la añadidura de un número mayor de elementos encomiásticos. La súplica involucra una relación entre el hombre y la divinidad y es un discurso expectante de un tiempo futuro en que se espera una dádiva, alguna modificación de la angustia presente. Odiseo convierte a su alocutario en diosa y elige el modo de su performance discursiva: su discurso será *μειλίχιον καὶ κερδαλέον*, (“*dulce como miel y provechoso*”, 6.147).<sup>14</sup>

La deificación de Nausícaa que es *ἄνασσα* (*señora, soberana*) y es como Artemisa, y luego es un brote tan grácil como la palmera de Apolo Delio, genera una distancia gestual importante. Odiseo piensa suplicarle “desde lejos” (*ἀποσταδὰ*), pero le dice *γουνουμαί* (*te abrazo las rodillas con mis palabras*), en vez del tradicional *λίσσομαι* (*te suplico*, simplemente).<sup>15</sup> 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

---

<sup>14</sup> La traducción de esto adjetivos es compleja, también incluyen la idea de la insinuación masculina de Odiseo frente a la muchacha. Podría traducirse por “discurso seductor e insinuante”.

<sup>15</sup> Cfr. Los comentarios de Cassin (2008:158) a este texto.

riesgo involucrado en la aparición de un hombre desnudo en la playa.<sup>16</sup> El discurso tiene una construcción dicotómica sobre la base de la identidad del alocutario, o es diosa o es mortal, si es diosa es Artemisa, si es mortal es un brote de padres exageradamente afortunados (τρῖς μάκαρες) porque ella es semejante a un objeto sagrado y esta es la actitud de Odiseo, ella le produce σέβας (*respeto sagrado*). Toda la primera parte del discurso no habla de favores pasados, sino que se funda en la exageración de la distancia física y real en el espacio entre Odiseo y Nausícaa. En la parte del discurso que corresponde al alocutario humano Odiseo pide las sencillas cosas que necesita: vestidos, protección y que le muestre la ciudad. Como aproximación a la humanidad de Nausícaa y como estrategia para captar su voluntad, el desiderativo de 6.180 genera una igualdad masculino-femenina que se expresa en el concepto de ὁμοφροσύνη (*identidad de pensamiento*). La súplica de Odiseo es dulce, o blanda, provechosa e insinuante, efectiva en su carácter performativo.

Frente a Nausícaa, Odiseo es un suplicante de Artemisa como antes había sido un suplicante de Apolo y es la calidad de su súplica la que cumple exhaustivamente lo que sabemos del personaje, su *polytropía* discursiva es también polifonía, pero en esta ocasión él está como un fiel ante el dios y cuando su alocutaria aparece más humana, ya está garantizada la obtención del favor. El episodio de Nausícaa realiza una deixis de manera endofórica con el encuentro entre Odiseo y la hija del Lestrigón Antífates narrado mucho más adelante en 10.80-124, que no presenta discurso directo del personaje.<sup>17</sup> Sólo conocemos un acto de habla κεῖραλέον ante Nausícaa, ya que el fracaso ante los Lestrigones habilita para pensar que éste último acto de habla no fue exitoso. El hecho ejemplifica la estética peculiar de *Odisea*, puesto que los distintos episodios parecen geminarse en modalidad dialógica y en discurso narrativo. La hiperbólica exaltación

---

<sup>16</sup> Cfr. Stanford (1967:314 n.163): “perhaps H. is referring to the sacred palm-tree of Delos mentioned in Hymn to Apollo, 117...”

<sup>17</sup> Deixis endofórica consiste en un modo de referencia interna al discurso. Deixis exofórica, por el contrario vincula con otros discursos o con lo externo al discurso dentro o fuera del corpus épico. Cfr. Saiz Noeda (2002:11)

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. El segundo texto correlativo constituye una *exofora* y se halla en el *Himno a Deméter* (145-168) que 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 ella no sea, como Nausícaa, la única heredera. La escena, además, parece construida sobre un patrón típico de recepción de huésped.

La asociación compositiva entre Nausícaa y Artemisa es expresada por el narrador en un extenso símil, como marco de la escena de súplica (6.101-109). El encuentro se produce en una zona marginal de Esqueria, en las afueras y en la ribera del río al que Odiseo ha suplicado recientemente. En este ámbito natural, Nausícaa se destaca en el grupo como una imagen de Artemisa. Ella inicia un juego en el que se divierten sus compañeras que se mueven, como ninfas, como si corrieran cabritos y cervatillos veloces. 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 Odiseo, se halla en una instancia de pasaje. Su tránsito al mundo propio de Ítaca se efectúa a través de la recuperación de su contacto con lo humano en Esqueria.

La subsiguiente conversión de Nausícaa en objeto sagrado añade a su intangibilidad virginal una intangibilidad de carácter religioso acorde con la atmósfera que *γουννοῦμαι* genera. Es interesante que Odiseo no utilice *λίσσομαι*, sino el verbo con el que se expresa el gesto que efectivamente no realiza, y sólo se cumple con palabras.

Desde el punto de vista discursivo, la transformación de Nausícaa en un objeto cúllico cumple la doble calificación del discurso como *μειλίχιον καὶ κερδαλέον* (6.148), ya que cierra con la referencia a la concordancia

masculino-femenina tras haber utilizado divinidades de actuación gemela y tras haber cumplido con una composición que se manifiesta, de este modo, circular y cerrada.

La súplica a Nausícaa presenta una variación de la estructura habitual por su exceso encomiástico y nos conecta con el último texto de comentario, el del encomio de Penélope en un discurso de Agamenón que forma parte, por otro lado, del muy discutido y- presuntamente, añadido- texto del canto 24 de *Odisea*.

En la tríada de mujeres vinculadas por parentesco que *Odisea* presenta, Helena, Clitemnestra y Penélope, esta última destaca porque al final se la reconoce como objeto de una *performance*. Si ya era inusitada la conducta de Penélope entre las de sus parientes míticas, más inusitado es que su encomio no parta del esposo sino de Agamenón:

“ὄλβιε Λαέρταο πάϊ, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ,  
ἦ ἄρα σὺν μεγάλῃ ἀρετῇ ἐκτήσω ἄκοιτιν.  
ὡς ἀγαθαὶ φρένες ἦσαν ἀμύμονι Πηνελοπεΐη,  
κούρη Ἰκαρίου: ὡς εὖ μέμνητ' Ὀδυσῆος,  
ἄνδρὸς κουριδίου: τῷ οἱ κλέος οὐ ποτ' ὀλεΐται  
ἧς ἀρετῆς, τεύξουσι δ' ἐπιχθονίοισιν ἀοιδῶν  
ἀθάνατοι χαρίεσσιν ἐχέφρονι Πηνελοπεΐη,  
οὐχ ὡς Τυνδαρέου κούρη κακὰ μήσατο ἔργα,  
κουρίδιον κτείνασα πόσιν, στυγερὴν δέ τ' ἀοιδῆν  
ἔσσειτ' ἐπ' ἀνθρώπους, χαλεπὴν δέ τε φῆμιν ὀπάσσει  
θηλυτέρησι γυναιξί, καὶ ἦ κ' εὐεργὸς ἔησιν.”

24.192-202

*¡Feliz hijo de Laertes, Odiseo de múltiples recursos! Ciertamente, acertaste a poseer una esposa de gran virtud. ¡Qué excelentes sentimientos ha tenido la irreprochable Penélope, hija de Icaro! ¡Cómo ha guardado bien la memoria de Odiseo, del esposo de su tierna juventud! La gloria de su excelencia jamás morirá y los inmortales compondrán para los hombres que habitan la tierra un*

*gozoso canto en honor de la sensata Penélope. No meditó inicuas acciones como la hija de Tíndaro, quien dio muerte al marido de su tierna juventud, por lo cual obtendrá un canto detestable entre los hombres, pues no sólo acarreará una fama nefasta a las débiles mujeres en general; sino también a la que pudiera ser virtuosa.*

En este fragmento, tres aspectos son relevantes: 1) los versos formulaicos iniciales, 2) el encomio de Penélope y su incidencia en la trama de *Odisea* y 3) la función de este pasaje para la poética de *Odisea*. Los dos primeros versos, muy discutidos por Heubeck<sup>18</sup> y Sourvinou–Inwood<sup>19</sup> como inusuales o sin sentido, son respuesta a Anfimedonte que acaba de ser visto por Agamenón en el Hades. Creo que en la discusión de este pasaje un enfoque de la deixis puede presentar alguna solución. El discurso responde a uno de los pretendientes recién llegado al Hades, pero la fórmula introductoria establece como destinatario a Odiseo, obviamente ausente. A través del discurso de Agamenón se ejecuta un doble tipo de deixis, por una parte la que refiere τόνδε en el v.191 que constituye una deixis *ad oculos*, Agamenón responde a quien tiene ante los ojos, pero en la mente del personaje hay una deixis *am phantasma*,<sup>20</sup> el alocutario al que se dirige es Odiseo, tan vívido en su pensamiento que será declarado, como Aquiles, ὄλβιος.

Con la escasa distancia en número de versos que separa la declaración de Aquiles como ὄλβιος por causa del treno de las Musas, de la declaración de Odiseo como ὄλβιος en el discurso de Agamenón; resulta evidente que el texto coloca en competencia los destinos de ambos héroes. ὄλβιε Λαέρταο πάϊ, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ (¡*Feliz hijo de Laertes,*

---

<sup>18</sup> Cfr. Heubeck (1992:380). También De Jong (2001:573)

<sup>19</sup> Cfr. Sourvinou–Inwood (1996:100–101). También Tsagalis (2008:30 ss.) quien sostiene que el objetivo del pasaje es comparar los destinos de Aquiles y Odiseo como destinos “felices”, frente al destino negativo de Agamenón

<sup>20</sup> Señalar aquello que se tiene “ante la vista” o “en la imaginación”, respectivamente. Cfr. Felson (2004:253–266) y Zecchin de Fasano (2008:137).



*Odiseo, de múltiples recursos!* 24.192) *σopesa ὄλβιε Πηλέος υἱέ, θεοῖς ἐπιείκελ' Ἀχιλλεῦ* (*¡Feliz hijo de Peleo, Aquiles, semejante a los dioses!* 24.36).

El encomio de Penélope se desarrolla en dos grupos paralelos de versos: la primer parte del v. 194 al 198 se dedica específicamente a Penélope, la segunda parte 199-202, construye el modelo negativo de Clitemnestra, la razón por la cual Agamenón no puede ser invocado como ὄλβιος. Ambas mujeres son caracterizadas por su patronímico y su conexión familiar, la buena memoria de Penélope se opone a la meditación de males que realizó Clitemnestra; la primera adquirirá gloria, la última ocasionará una “fama nefasta” para el género femenino (*χαλεπήν δέ τε φῆμιν ὀπάσσει θηλυτέρησι γυναιξί*, 24.201). En correspondencia, “los inmortales compondrán un canto gozoso en honor de Penélope” (*τεύξουσι δ' ἐπιχθονίοισιν ἀοιδὴν ἄθάνατοι χαρίεσσαν ἐχέφρονι Πηνελοπεΐη*, 24.197-198), en tanto que Clitemnestra, muy por el contrario, recibirá “un canto detestable” (*στυγερὴ δέ τ' ἀοιδή*, 24.200).

El encomio de Penélope es el argumento del discurso de Agamenón y será el contenido del canto que compondrán los inmortales para los hombres y este canto causará regocijo. Penélope recibirá una construcción poética similar a la que los héroes han recibido, en parangón con Aquiles, quien recibió su treno de parte de las Musas. La razón de semejante elogio se funda en que ella guardó la memoria de su esposo y en que se mostró ἐχέφρονι (*dueña de sí, sensata*) y conservadora de su ἀρετή (*excelencia*).

Este encomio de Penélope, a quien se atribuyen condiciones extraordinarias, ya que ella tiene *areté* como un héroe y además, por haber ejecutado adecuadamente acciones de la memoria, poseerá un κλέος que no perecerá; armoniza con la discusión entre Penélope y Telémaco, acerca del “nuevo canto” preferido por el auditorio.<sup>21</sup> El nuevo canto es el νόστος, es *Odisea* misma, pero al final del poema, dos modalidades de ἀοιδή presentadas por Agamenón serán la ocasión de la *performance* del mito, el canto gozoso y agradable sobre Penélope y el execrable canto

---

<sup>21</sup> Cfr. *Odisea* 1.351-352. He analizado previamente este pasaje en Zecchin de Fasano (2004:47)

sobre Clitemnestra. El discurso de Agamenón instala la idea de rivalidad y competencia de dos formas de canto de acuerdo al objeto cantado, pero los adjetivos que califican ἀοιδή desarrollan más bien las condiciones y emociones con que el auditorio podría recibir cada poema. Además de tomar a las figuras femeninas como centrales, hecho que constituye, por sí mismo; una innovación.

El testimonio de Agamenón no basta para presuponer que en el odioso canto destinado a Clitemnestra, se halle involucrada lo que se ha llamado “Poetry of Blame”, esa variedad de la invectiva que, aleatoriamente, aparece en la épica, pero es cierto que *Odisea* propone actos de habla de diversa índole.<sup>22</sup>

Invocado por Agamenón, Odiseo es la audiencia interna para ese gozoso canto en honor de su esposa, y los solemnes tonos de este encomio establecen una supremacía de *Odisea* sobre toda la tradición épica. Comprendemos acabadamente a qué se refería Aristóteles con la calificación de los poetas épicos como σεμνότεροι. Extrema y moderna reverencia: un personaje épico escucha el canto sobre otro consagrado como héroe, aunque no es masculino, sino femenino.

Los poemas de Homero han creado cosas con las palabras, súplicas verosímiles de angustiados humanos, lamentos extraordinarios de madres sin consuelo, han derribado al héroe al peldaño de humilde fiel de un dios, han transformado a muchachas de islas inhallables en elevadas divinidades, han ofrecido representaciones colectivas de lamento de Nereidas y Musas: sólo pura y placentera poesía.

## BIBLIOGRAFÍA

### Ediciones

Heubeck, A. &. Hoekstra, A. (1990) *A Commentary on Homer's*

---

<sup>22</sup> Como es evidente en *Iliada II*, en el enfrentamiento entre Odiseo y Tersites, que presenta incluso la posibilidad de leer el metro del yambo incrustado en el hexámetro. Al respecto siguen siendo útiles las observaciones de Nagy (19913).

*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.

Leaf, W. (1960) *Homer, The Iliad*, Amsterdam.

Stanford, W. B. (1967<sup>2</sup>) *The Odyssey of Homer*, New York.

#### Crítica

Adkins, A. W. H. (1960) *Merit and Responsibility: A Study in Greek Values*, Oxford

Autenrieth, G. (1991<sup>2</sup>) *Homeric Dictionary*, London.

Burkert, W. (2007) *Religión Griega Arcaica y Clásica*, Roma.

Cassin, B. (2008) "dioses, Dios" in *Synthesis 15*, año 15 :147-160.

Chantraine, P. (1975) *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, París.

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

Di Benedetto, V. (1994) *Nel Laboratorio di Omero*, Torino.

Felson, N. (2004) "Introduction" *Arethusa 37*, nro 3 : 253-266.

Griffin, J. (1995) *Homer, Iliad IX*, Oxford

Kullmann, W. (1960) *Die Quellen der Ilias*, Wiesbaden.

Kullmann, W. (1992) *Homerische Motive*, Stuttgart

Lohman, D. (1970) *Die Komposition der Reden in der Ilias*, Berlín.

Nagy, G. (1991<sup>3</sup>) *The Best of Achaeans*. Baltimore and London.

Saiz Noeda, M. (2002) *Influencia y aplicación de papeles sintácticos e información semántica en la resolución de la anáfora pronominal en español*, Alicante.

Sourvinou-Inwood, C. (1996) *Reading Greek Death: to the End to the Classical Period*, Oxford.

Taplin, O. (1992) *Homeric Soundings*, Oxford

Tsagalis, C. (2004) *Epic Grief. Personal Laments in Homer's Iliad*. Berlin and New York:

Tsagalis, C. (2008) *The Oral Palimpsest*, Whashington.

Whitman, C. H. (1958) *Homer and the Heroic Tradition*, Cambridge.

Graciela Cristina Zecchin de Fasano

Yamagata, N. (1994) *Homeric Morality*, New York.

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

Zecchin de Fasano, G.C. (2008) “Deixis social: los valores absolutos y relativos de la deixis en la relación Odiseo/Pretendientes” en *Synthesis 15*, año 2008, La Plata: 133-145.