

EL ESPACIO ÉPICO
EN EL CANTO 11 DE *ODISEA*

María del Pilar Fernández Deagustini



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

DEPARTAMENTO DE LETRAS



A Ana y Graciela,
por el espacio que me dan a su lado.

Título original: El espacio épico en el canto 11 de *Odisea*

Publicado por: María del Pilar Fernández Deagustini

ISBN: 978-987-05-8355-4

Primera edición español

Impreso en: Fusión Gráfica - Calle 55 nro. 741 e/ 9 y 10

La Plata, Buenos Aires - Argentina.

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, en cualquier forma y por cualquier medio, sin la expresa autorización del autor.

Diseño y diagramación: DESKFOLIO.COM

Fernández Deagustini, María del Pilar
El espacio épico en el canto 11 de *Odisea*. - 1a ed. - La Plata : el autor, 2010.

88 p. ; 20x13 cm.

ISBN 978-987-05-8355-4

1. Estudios Literarios. 2. Filosofía. I. Título

CDD 801.95

Fecha de catalogación: 29/03/2010

Impreso en Argentina

ÍNDICE

9 PREFACIO

11 INTRODUCCIÓN

El espacio como frontera de la ética heroica en el Canto 11 de *Odisea*.

18 CAPÍTULO I

Espacio *performativo*: Esqueria.

28 CAPÍTULO II

Espacios en la *performance*:
encuentros en el Hades.

El Hades: espacio escénico

Encuentros: espacios distantes

65 CAPÍTULO III

Espacio *meta-performativo*:
El lugar de la épica y el aedo.

81 CONCLUSIÓN

87 BIBLIOGRAFÍA

PREFACIO

Graciela Zecchin de Fasano

La Serie Estudios incluye trabajos de investigación con planteos críticos originales en los que los autores propongan los resultados de sus investigaciones y reflexiones fundándose en un exhaustivo análisis de la cuestión y en la bibliografía más reciente, a los efectos de constituirse en una herramienta fehaciente para los estudiosos del área.

Los poemas homéricos han fascinado a críticos y lectores de todos los tiempos y de las más diversas posiciones ideológicas. La épica homérica nos expone el mundo problemático de los héroes en sus aspectos más humanos, sin abandonar la raigambre histórica de los acontecimientos concede privilegio a la memoria y a la construcción de la palabra poética. *Iliada* y *Odisea* han promovido pluralidad de enfoques gestando escuelas de interpretación crítica claramente perceptibles e identificables para cada investigador.

El espacio épico en el canto 11 de *Odisea* constituye el trabajo final de Licenciatura en el Área de Lenguas Clásicas de María del Pilar Fernández Deagustini y me honra expresar que tuve la tarea de codirigir sus indagaciones compartiendo ese honor con la Directora, Dra. Ana María González de Tobia.

El presente estudio encara una interpretación del canto de *Odisea* que mayor difusión y tradición crítica y literaria ha generado, de tal manera que ofrece una singular clasificación de los espacios como vía de interpretación.

Rush Rehm en *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy* de 2002 aporta a la autora un marco teórico absolutamente novedoso desde el cual plantear la naturaleza *performativa* del texto

analizado y el extraordinario valor del espacio para la absoluta comprensión del poema. Su clara distinción entre el espacio como frontera del código ético que constriñe la conducta del héroe, Esqueria como espacio “*performativo*” y el Hades como espacio “en la *performance*” condensa su aporte más original. De igual modo, la autoreflexión poética que toma como sede el espacio “*metaperformativo*” del canto del aedo o del relato interno de Odiseo descubren el valor fundamental del *intermezzo* del Canto 11 y resuelve magistralmente posiciones críticas antes inconciliables.

Fernández Deagustini concede particular interés al estudio del Hades como espacio escénico y a los espacios referidos o presentados por cada personaje que Odiseo encuentra en el Hades como la gestación de una distancia que enriquece aún más la evaluación del espacio en el poema al vincularlo con la analepsis y la prolepsis en el eje temporal.

Este trabajo representa un proficuo y alentador estudio en el campo de la épica homérica que será de gran utilidad para todos los interesados en ese campo de investigación.

Finalmente, la claridad, la síntesis de bibliografía muy compleja y la adecuada utilización de los textos griegos hacen del presente trabajo un aporte muy valioso y una lectura insoslayable para quienes se atreven a abreviar en aguas homéricas.

NOTA DE LA AUTORA

Durante la realización de nuestro estudio hemos consultado las ediciones de T. W. Allen (1917), A. Heubeck- S. West- J. B. Hainsworth, (1991), W. B. Stanford, (1967) y E. Stephanus (1954). Nuestras referencias textuales corresponden al texto editado por A. Heubeck, S. West, y J. B. Hainsworth, ya que consideramos que es la de mayor rigor filológico e incluso la de mayor interés literario. Por otra parte, deseamos destacar que la traducción de los pasajes citados es nuestra.

INTRODUCCIÓN

El espacio como frontera de la ética heroica en el Canto 11 de *Odisea*

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 estas obras. La discusión 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 extender el alcance de la categoría “espacio” ampliando 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 esta categoría que enriquece el análisis del fenómeno épico.

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

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.

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.

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.¹

Sobre la base de este marco teórico, 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 resulta un espacio épico ineludible que reformula y determina el código ético heroico mediante una *performance* interactiva. A lo largo del trabajo, se demuestra 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 ésta exige conocer y explicar. 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*.

Las particularidades de composición del Canto 11 y su inserción dentro del plan narrativo de *Odisea* han promovido estudios de diversa índole. Los aspectos más discutidos han sido los vinculados a su sintaxis estructural, siendo unánimemente destacada su inigualable posición, composición y repercusión dentro de la obra. En primer lugar, el Canto resulta medular y modelar en cuanto a los conceptos básicos de espacio, frontera y eticidad porque constituye el centro arquitectónico-narrativo de *Odisea*. Su posición en el corazón de la obra marca un límite, la posibilidad de hablar de un antes y un después de los acontecimientos narrados allí. El resultado de la revisión de las posiciones críticas inherentes al Canto 11 resulta esclarecedor: los estudios sobre la *Nékyia* hacen hincapié en su simetría estructural y su centralidad formal y temática, tanto respecto de su ubicación dentro del discurso apologético de Odiseo como dentro del plan narrativo de *Odisea*. Evidencian esta postura los estudios de Tracy (1997),

¹ Rehm considera una quinta categoría, el *espacio reflexivo*, que 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. Este espacio desestabiliza las fronteras del relato y lo convierte en materia de reflexión, conocimiento o educación en recíproca influencia con el acervo cultural contemporáneo al acto de recitación. Consideramos que el análisis del Canto a partir de esta categoría excede los límites de nuestro trabajo.

Whitman (1958), Most (1989), Heubeck (1991) y De Jong (2001).

En segundo lugar, el Canto despliega la estructura del relato dentro del relato, y con ella la posibilidad de considerar los espacios hacia los cuales conducen ambas historias: principal e incrustada.² Constituye también un lugar común de la crítica el estudio de las dos características más notorias del Canto 11: la casi completa ausencia del narrador primario³ y, asociada a ella, su exclusiva cualidad *performativa*, el hecho de que Odiseo se convierta en *performer* de su propio relato, según puede extraerse de los estudios de Edwards (1990), Bakker (1997), Richardson (1990) y De Jong (2001). Estas peculiaridades permiten un nuevo intento de interpretación en relación con un análisis que vincula la categoría espacial con la ética heroica: por un lado, solamente Odiseo transita todos los espacios desplegados en el Canto, por el otro, el relato de espacialidades distantes es transformado en situación épica (y a su vez transformador de ella) por la narración del propio héroe.

En tercer lugar, la escena tradicionalmente denominada *intermezzo* (11.330-384) permite analizar este Canto en particular y su proyección hacia la obra en general a la luz de la nueva comprensión de la épica que produjo el enfoque etnolingüístico iniciado por Redfield (1978) y continuado por Nagy (1991, 1996), cuyo análisis de lo mimético como “re-presentacional” en el sentido dramático y teatral proporciona una enriquecedora visión del discurso homérico y, fundamentalmente, del discurso de Odiseo como *performance*.⁴

La insistencia en los aspectos mencionados marca, en el itinerario crítico trazado, 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

² Cfr. De Jong (2001: xiii; xv), “main story”; “embedded story”.

³ Cfr. De Jong (2004: 1-4), “primary narrator”.

⁴ 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.

performance.⁵

La composición formal del Canto de la *Nékyia* revela la función y configuración de los espacios como vía de interpretación de la construcción de la figura heroica. Como afirma Tracy, “in the case of poetry, the use of structuring devices doubtless both aids the poet in shaping or, in some cases surely, in controlling his material and certainly guides the audience in apprehending it. Form and meaning tend to cohere; the structure, in short, will often reinforce the meaning by throwing emphasis on what is important”.⁶

Entre otras lecturas estructurales, *Odisea* puede ser interpretada a partir de una “división en mitades”:⁷ la primera comprende a Odiseo entre Troya y Esqueria; la segunda, su regreso a Ítaca y la recuperación de su lugar como *basileús*. Próximo al centro, el Canto 11 divide el poema. Conquistar la muerte constituye el trabajo más dificultoso que un héroe puede llevar a cabo, por eso es central tanto en la estructura como en la importancia temática. Odiseo aprende allí lo que significa ser mortal y experimenta la naturaleza insustancial de lo que espera en ese otro mundo. La primera mitad de la obra constituye el viaje de auto-reconocimiento de Odiseo a modo de preparación de la segunda parte, en la cual, habiendo ganado esa sabiduría, puede reestablecer su identidad en Ítaca ante quienes lo han dado por muerto. El Hades es la médula del relato y el más remoto de

⁵ 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 *mimesis* 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 *Iliada* 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.

⁶ Cfr. Tracy (1997: 360).

⁷ Cfr. *ut supra*: 368.

los viajes de Odiseo. Desde allí puede recomenzar su doble regreso: el espacial, a Ítaca,⁸ y el ético, recuperar su identidad heroica. La ubicación de la *Nékyia* en el centro del viaje parece afirmar que el único modo en que se puede regresar es morir y renacer.

El Canto 11 reproduce esta organización de *Odisea*. Su estructura tripartita es un tipo simple de composición anular (A-B-A'). El *intermezzo* está enmarcado y destacado, mientras que las dos partes del relato de Odiseo son presentadas según la técnica de espejo. La primera parte del Canto (A) duplica de modo anticipatorio el retorno a Ítaca, es decir, la segunda mitad de *Odisea*, a través del diálogo con Tiresias y Anticlea; mientras que la parte especular (A') comprende, al igual que la primera mitad de la obra, a Odiseo entre Troya y Esqueria, trayecto encarnado por las almas de Aquiles y Áyax. De este modo, el Canto está dividido entre Ítaca y Troya, los dos espacios dominantes de la obra, cada uno representativo de un código ético-heroico. En medio, el *intermezzo* (B), donde Odiseo es comparado con un aedo (11.363-369), permite analizar cómo el héroe 'actúa' su propia existencia en su *performance* y cómo Odiseo narrador construye, en segundo grado, al "personaje" Odiseo.⁹

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*, la fama en los labios de los hombres,¹⁰ 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 representativos: Troya, el espacio del heroísmo bélico, e Ítaca, el post-bélico del regreso. La forma refuerza con efectividad el contenido: dos lugares geográficos, Troya e Ítaca, cobran un significado especial para el héroe y para nuestra interpretación al ser repensados a la distancia, desde la isla de los feacios.

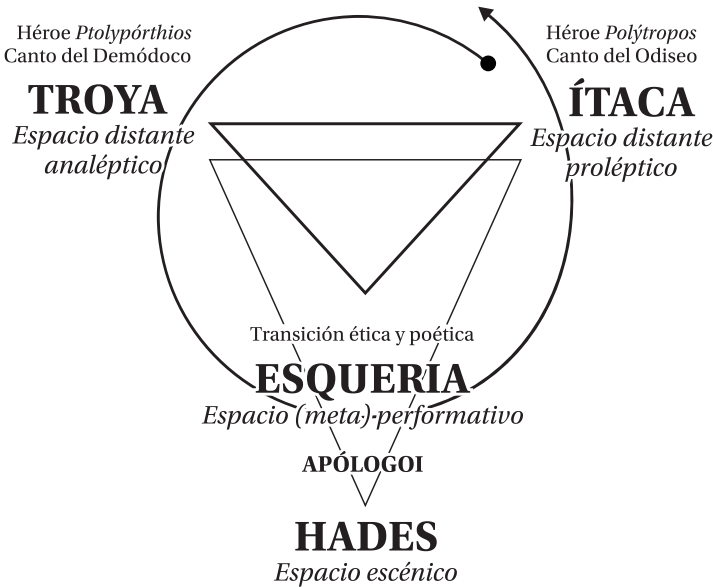
Proponemos una estructura espacial que reproduce los puntos más sobresalientes en el itinerario de Odiseo, dada su fuerte vinculación con la constitución heroica del protagonista. Los puntos geo-

⁸ Hay una necesidad de Odiseo de retroceder hacia Eea. Circe, por su parte, confirma que el Hades es el punto en el que sus viajes terminan y comienza su regreso.

⁹ Cfr. Zecchin (2004: 107).

¹⁰ Cfr. Nagy (1991: 16-17; 317-19).

gráficos evocados por Odiseo 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. El siguiente esquema traza en líneas generales la vinculación **espacio-frontera-ética heroica** que guía el desarrollo de este trabajo:



Representada por el vértice inferior del triángulo se encuentra Esqueria, frontera y **espacio performativo**, la última estación del viaje de Odiseo antes de alcanzar su regreso y donde narra sus aventuras. A este espacio se superpone el **espacio escénico**, el Hades, donde se desarrolla el episodio central de la *performance*, la *Nékyia*. La isla de los feacios ocupa el vértice central porque es, asimismo, el **espacio metaperformativo**, es decir, el espacio coyuntural de articulación, reconciliación, reflexión y decisión respecto de los otros dos ángulos del triángulo, ambos evocados y especulares: Ítaca, **espacio distante proléptico**, y Troya, **espacio distante analéptico**. El itinerario trazado sobre estos espacios es el que propone *Odisea*: Ítaca-

Troya- Esqueria- Ítaca- Nuevo viaje, recorrido que es recuperado completamente en la *Nékyia* a partir del diálogo con las almas. De modo de representar la complejidad de la categoría “espacio”, junto al esquema espacial aparecen yuxtapuestos el trayecto heroico y poético que estos puntos geográficos representan: héroe *ptolypórtios*- héroe *polytropos* y, respectivamente, el canto de Demódoco y el canto de Odiseo.

Según muestra el esquema, a lo largo de este trabajo intentaremos demostrar no sólo la vinculación entre las múltiples capas en las que puede desmenuzarse el estudio del espacio, sino también que el concepto de “frontera” resulta altamente productivo en *Odisea*. La isla de los feacios es a la vez espacio geográfico de transición y espacio ético y épico de reflexión. Narrando sus aventuras en Esqueria, Odiseo se auto-confiere la gloria. Su *épos* establece su identidad no sólo para los narratarios primarios y secundarios,¹¹ sino también, fundamentalmente, para sí mismo. Entre los *apólogoi*, la aventura central de la *Nékyia* le brinda la posibilidad de contar que desea regresar a Ítaca, y, fundamentalmente, de revisar su pasado y de reformular y “negociar”¹² su presente. Por lo tanto, dos son las fronteras fundamentales que ofrece el Canto 11 para el análisis: por un lado, Esqueria, frontera geográfica y etnográfica, proveedora del marco óptimo para la narración; por el otro, el Hades, metáfora del renacer ético y poético de Odiseo. Ambos espacios se constituyen como fundacionales para el resto de los espacios que el Canto invita a explorar. 🐼

¹¹ Cfr. De Jong (2004: 4-6), “primary narratees”, “secondary narratees”.

¹² En el Capítulo III retomamos esta idea que analiza extensamente Dougherty (2001), según la cual la escena del *intermezzo* acerca los mundos del intercambio económico y poético.

CAPÍTULO I

Espacio *performativo*: Esqueria

El espacio *performativo* que alberga el relato épico de Odiseo es el palacio de Alcinoos y Arete, reyes de los feacios, habitantes de la isla Esqueria. La minuciosa descripción de este escenario, llevada a cabo por el narrador primario en el Canto 7, está focalizada a través de los ojos de Odiseo mientras es conducido ocultamente por Atenea junto a los reyes. El recurso expresa con efectividad el extraordinario esplendor de la residencia, que sorprende aun a un experimentado viajero como Odiseo. La forma de la descripción (7.81-135) respeta una organización espacial: el foco se mueve desde la entrada a la corte hacia el interior del palacio y luego hacia el jardín.¹³ Más allá de la meticulosa especificación escénica, la trascendencia del pasaje radica en la explotación del recurso de *paralepsis*,¹⁴ pues las observaciones con las que se “infiltra” el narrador primario, para completar ante los narratarios secundarios¹⁵ la primera mirada de Odiseo de este nuevo espacio a transitar, se revelan como indispensables para comprender el curso de la acción.

La descripción inicial convierte a la isla de los feacios en el espacio fundacional por excelencia, porque se propone como el ámbito más adecuado para el desarrollo de un acto *performativo*. Tres características vuelven a Esqueria el recinto propicio para el relato de Odiseo. En primer lugar, la cualidad más sobresaliente de los habitantes

¹³ El jardín despliega las características de un *locus amoenus*: árboles (7.114-116), brisa (7.118-119) y agua (7.129-131).

¹⁴ Según De Jong (2001: 176), en este pasaje el narrador primario y omnisciente se introduce extensamente en la focalización incrustada de Odiseo, proveyendo información que excede la percepción y conocimiento del héroe. Cfr. también De Jong (2005: xvi).

¹⁵ Cfr. De Jong (2004: 5), “secondary narratees”.

de este pueblo, su fama como excelsos navegantes (7.108-109), hace de este espacio el lugar ideal para el desarrollo de la última aventura del héroe, puesto que puede 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 *aidé*. Por último, Esqueria es la única estación del recorrido del héroe que 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 hombre¹⁶ 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), lo agasajan y entretienen (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).¹⁷ Como parte de esta hospitalidad, Alcinoo pide a Demódoco que cante en la corte. El gesto revela a Esqueria como **espacio performativo** con anterioridad a la *performance* que nos ocupa, el relato de las aventuras de Odiseo. Las tres *performances* del aedo, aunque difieren en su contenido,¹⁸ están atravesadas por el tema “astucia *versus* fuerza” vinculado a la reformulación heroica planteada por la obra en su totalidad, y dos de ellas están explícitamente relacionadas con la heroicidad de Odiseo en particular. De esta manera, el canto de Demódoco a la vez que descubre a Esqueria como **espa-**

¹⁶ Cfr. Vidal Naquet (1996: 48): “When Odysseus lands in Phaeacia, he is returning to humanity”.

¹⁷ La sugerencia de Alcinoo a los nobles 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.

¹⁸ Las tres *performances* de Demódoco comprenden: la querrela entre Odiseo y Aquiles (8.73-82), los amores de Ares y Afrodita (8.266-366) y el episodio del caballo de Troya (8.499-520), propuesto por Odiseo. La primera y la última tratan de asuntos humanos; la segunda, uno divino.

cio performativo, 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 finalmente a Ítaca. En segundo término, el canto de Demódoco funciona perfectamente como preludeo de la *performance* de Odiseo, quien comienza su relato donde el aedo interrumpe el suyo: luego de la caída de Troya.¹⁹

Motivado por el canto de Demódoco, Odiseo llora ante los reyes en dos ocasiones (8.83-92 y 8.521-531). La emoción de escuchar la fama de su nombre precipita el relato en boca 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 elocuente exteriorización de la conmoción y la memoria, puede comprenderse como un “reconocimiento por señales”²⁰ para Alcinoos quien, intrigado por las lágrimas, instala la pregunta acerca de la identidad de Odiseo y con ella su *performance*; por otra parte, 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 el recuerdo 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*²¹ el relato de Odiseo se organiza expresamente como *performance*, pues el héroe despliega manifiestamente su identidad de narrador interno, secundario y abierto.²² 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

¹⁹ Cfr. 9.37-38, página 11.

²⁰ Cfr. Schlesinger (1947: 83).

²¹ 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 el traslado que ha suplicado (7.146-152).

²² 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.

te frente a la materia a narrar. Graciela Zecchin²³ propone una organización de este pasaje en tres áreas temáticas: la primera (9.2-11) constituye una autorreflexión de Odiseo sobre la función social del 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 tercera (9.19-36) responde a la pregunta de Alcinoos: Odiseo revela su nombre y a él agrega la cláusula de relativo mediante la cual 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, tras dedicar unas líneas a la descripción de su patria y de su padre, anuncia el relato que considera como prueba de ese *kléos*:

Pero, ¡vamos!, te relataré mi regreso (*nóston*) 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.²⁴ En este proemio interno, Odiseo, para identificarse ante los feacios, elige como punto de partida el comienzo de su regreso y desplaza su pasado troyano como definitorio de su identidad.²⁵ Esta presentación resulta notablemente 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:

Privacidad: Odiseo narra sus aventuras dentro del palacio, sentado junto al rey (9.409) y la reina, acompañado sólo por los caudillos y

²³ Cfr. Zecchin de Fasano (2004: 107-108). Retomamos el análisis de este discurso en el Capítulo III.

²⁴ 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.

²⁵ Aquel a través del cual había sido definido por Demódoco en las *performances* citadas.

príncipes de los feacios (9.532). Esta cualidad determina quiénes son los narratarios, uno de los factores más influyentes en la construcción del relato.

Otredad: 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.

Hospitalidad: esta cualidad espacial, intrínsecamente vinculada con la anterior, 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, la identidad es un dato necesario para hacer efectiva su súplica; por el otro, como pedido de los reyes, debe hacerlo como retribución a la hospitalidad recibida (9.544-548).²⁶

Entre todas estas cualidades, la hospitalidad hace de este espacio el más indicado para que Odiseo narre sus aventuras. A lo largo de su viaje de regreso, él se ha enfrentado siempre a espacios ajenos, e incluso a espacios privados,²⁷ pero su estadía con los feacios es la única en la cual se encuentra con un código compartido y familiar. Por otra parte, 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,²⁸ la isla no deja de pertenecer al mundo de las aventuras.

La naturaleza liminar de Esqueria es, en primer lugar, geográfica, ya que funciona como la transición entre Troya e Ítaca, permitiendo el regreso. En segundo lugar, etnográfica, pues se trata de 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, Esqueria puede ser considerada como la frontera entre

²⁶ 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.”

²⁷ Por ejemplo, sus estadías con las diosas Circe y Calipso.

²⁸ Cfr. Vidal Naquet (1996: 52), quien afirma que “Scheria may be the first utopia in Greek literature”.

el relato del pasado y la novedad literaria.²⁹ 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.

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). El pasaje es elocuente acerca de la interacción entre Odiseo y los feacios en particular, pero también acerca de la interacción entre el poeta épico y su audiencia porque, una vez iniciada la *performance* del héroe, la interrupción del relato permite examinar la influencia directa que el **espacio *performativo*** descrito ejerce sobre el contenido y el modo de la narración de Odiseo, que introduce elementos particularmente adaptados a sus narratarios tanto en términos de contenido como de forma.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: su gloria como héroe del dolo (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 material a narrar que ha anticipado, sus penas (*emá kédeá*, 9.12). Sin embargo, 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

²⁹ Desarrollamos este concepto en el Capítulo III. Recordamos, sin embargo, que el tópico del relato novedoso es presentado expresamente en 1.346-359.

³⁰ En el Capítulo II, “Encuentros: *espacios* distantes”, demostramos que 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.

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, expresa 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 afamada astucia, Odiseo interrumpe intencionalmente su relato por única vez (11.328-330),³¹ después de explicar cuál es la situación de su patria y su familia, cómo esta determinado su regreso “en una nave extranjera” (11.115) y de complacer a Arete, a quien ha dirigido sus súplicas iniciales (7.146-152), con el catálogo de heroínas. Tras narrar una primera parte de su aventura en el mundo de los muertos según lo que considera representativo de su *kléos* (9.19-20), interviene Alcinoos solicitándole que continúe y cuente su encuentro con sus compañeros de Troya. Deudo de la hospitalidad recibida, el héroe narra para el rey.³² Sin embargo, adapta esta segunda parte del relato de la *Nékyia* a su conveniencia: Odiseo 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.

De este modo, el *intermezzo* divide a 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.³³ 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

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

³² El halago y pedido de Alcinoos a Odiseo recuerda el de Odiseo a Demódoco en 8.487-498.

³³ En el Capítulo III retomamos esta relación entre el mundo económico y el poético propuesta por Dougherty (2001). 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 proemio interno, según considera De Jong (2001: 286) al pasaje 11.282-284.

en Esqueria está enmarcada entre el canto Troyano de Demódoco y el traslado de Odiseo a Ítaca. En medio, el relato del héroe que 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 parte, fruto de la elección de Alcinoos, vinculada con el canto de Demódoco, está dominada por la memoria de Troya.

Nuestro propósito es sugerir 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. Esqueria, **espacio performático**, provee de las condiciones necesarias para que Odiseo lleve a cabo libremente el relato acerca de su identidad. Sus tres cualidades, privacidad, otredad y, sobre todo, la hospitalidad, influyen en el héroe al construir un “segundo relato”, conforme al pedido de su audiencia.

Sobre la base de la organización espacial de la *performance* de Odiseo y del concepto de frontera, proponemos una estructura simétrica del Canto, con su consiguiente amplificación explicativa, a los efectos de ordenar la exposición. El esquema respeta tanto nuestro enfoque espacial como la simetría estructural tradicionalmente considerada por la crítica:³⁴

³⁴ Cfr. Introducción: 5-6.

Viaje	Espacio escénico	Hades	(1-50)
Elpénor	Vincular		(51-84)
Tiresias	<i>Proléptico</i>	Ítaca	(90-151)
Anticlea	<i>Analéptico</i>	Ítaca	(152-224)
Catálogo de heroínas	Mítico		(225-330)
<i>Intermezzo</i>	Espacio performativo privado, ajeno y hospitalario	Esqueria	(331-384)
	Espacio metaperformativo		
Agamenón	Vincular		(385-470)
Aquiles	<i>Analéptico</i>	Troya	(471-540)
Áyax	<i>Analéptico</i>	Troya	(541-564)
Catálogo de héroes	Mítico		(565-635)
Viaje	Espacio escénico	Hades	(636-640)

El esquema muestra una composición en tres partes, según un doble criterio de clasificación: el discursivo y el espacial, enmarcadas por las referencias al **espacio escénico** del Hades. Para una mejor comprensión del planteo estructural, en el eje de la izquierda se presentan los nombres de los personajes cuyos discursos directos refiere el narrador secundario, Odiseo, ante la corte de los feacios; en el eje de la derecha se encuentra la denominación de estas secuencias según las categorías espaciales acuñadas, que clasificamos y denominamos de la siguiente manera:

La parte central, el relato marco o *intermezzo*, constituye el cuerpo fundamental del Canto, rodeado por las dos partes restantes. Esta escena, en la tercera persona del narrador primario, permite anali-

zar, en primera instancia, la composición del **espacio performativo**. Sin embargo, Esqueria, 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. Analizamos el carácter privado, ajeno y hospitalario de este espacio fundante por excelencia. 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**.

El resto del Canto está constituido por el relato incrustado de Odiseo, narrador secundario interno y abierto, y permite estudiar la construcción del **espacio distante**. Realizamos el estudio de la composición y función de esta aventura como totalidad, y el de los distintos espacios evocados en cada uno de los encuentros relatados.

En el tramo inicial del relato, primero, el **espacio vincular** evocado por Elpénor, camarada de armas de Odiseo, enlaza el mundo de los muertos con el mundo de los vivos haciendo referencia a un pasado y a un futuro inmediatos para el héroe. En segundo lugar, el **espacio distante proléptico** evocado por Tiresias 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 se constituye como el espacio dominante de ambos discursos.

En el tramo final, tras el *intermezzo*, los personajes que introducen los espacios son: primero, Agamenón, quien, como Elpénor en la primera parte, 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 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 la referencia al **espacio distante atemporal mítico** conferido por los dos catálogos, primero de heroínas, luego de héroes. 🐾

CAPÍTULO II

Espacios en la *performance*: encuentros en el Hades

EL HADES: ESPACIO ESCÉNICO

El Hades es el **espacio escénico** donde se desarrolla la más importante de las aventuras relatadas por Odiseo. La descripción de este escenario y su localización dentro de la “geografía mítica”³⁵ de *Odisea*, llevadas a cabo por el héroe, se concentran fundamentalmente en los primeros cincuenta versos del Canto 11.³⁶ Asimismo, esta vaga y breve descripción escénica vincula estrechamente el análisis de este Canto con el precedente, dado que el pasaje retoma casi exactamente las instrucciones de Circe comprendidas entre 10.505 y 10.540, tal como señalan Heubeck,³⁷ Stanford³⁸ y De Jong.³⁹ Un estudio completo del **espacio escénico** del Hades, en consecuencia, debe contemplar fundamentalmente la fuerte relación entre ambos Cantos.⁴⁰

Tanto el Canto 11, objeto principal de este trabajo, como el 10 integran la *performance* de Odiseo, es decir, ambos episodios pueden definirse, desde el enfoque narratológico, como analépticos

³⁵ Cfr. Heubeck *et al.* (1991: 78).

³⁶ Es necesario destacar que, dentro del propio Canto, hay información diseminada al respecto. También la incorporamos dentro de este capítulo.

³⁷ Cfr. Heubeck *et al.* (1991: 80).

³⁸ Cfr. Stanford (1967: 383).

³⁹ Cfr. De Jong (2001: 272).

⁴⁰ Como afirma De Jong (2001: xvii), “in Homer scenery is never described systematically or for its own sake; rather, we find descriptions or brief references when the story needs them; they derive almost exclusively from characters, in embedded focalization or a speech. Scenery descriptions either consist of a list of items connected via refrain composition or have some form of spatial organization, or are the combination of the two.”

externos, suplementarios y actorales.⁴¹ Este rasgo es fundamental para un análisis de los espacios que tiene su eje en el aspecto *performativo*, ya que la reiteración de la información en boca de Odiseo parece reforzar intencionalmente la caracterización del Hades como espacio de frontera. El pasaje comprendido por 10.505-540 funciona como un deliberado doble anticipatorio⁴² de la aventura siguiente, la *Nékyia*, generando la expectativa de los narratarios, los feacios. Odiseo les cuenta que, tras permanecer un año en la isla de Circe, como sus compañeros le recuerdan que ya es hora de regresar a la patria, pide a la diosa que cumpla la promesa que había hecho de enviarlos a la tierra natal (10.483-484).⁴³ Pero Circe le responde que antes de volver a Ítaca debe hacer otro viaje hasta la casa de Hades y Perséfone con el fin de consultar el alma del tebano Tiresias, el único que mantiene los sentidos intactos entre las almas (10.490-495). Del ciego adivino él obtendría información sobre el curso y la extensión del viaje de regreso al hogar (10.538-540). La trascendencia de las palabras de la diosa, que dan cuenta de la magnitud de la hazaña y de la lejanía de este espacio, puede apreciarse en el gesto de Odiseo al referir a los feacios la cita directa de las instrucciones para llegar, que presenta, por primera vez, tanto para los narratarios primarios como para los secundarios, dónde se ubica el Hades.

A lo largo de los primeros cincuenta versos del Canto 11, la relación intratextual entre el discurso directo de Circe reproducido por Odiseo y el comienzo de la nueva aventura es evidente. Tras navegar un día entero, Odiseo relata cómo, gracias al favorable viento enviado por Circe (11.6-8), su nave llega a los confines (*peírata*) del Océano (11.13), donde él y sus compañeros encuentran la región de los cimerios, hombres que viven cubiertos de niebla y nubes y nunca ven la luz del sol (11.14-19).⁴⁴ Tras tomar de allí las ovejas para el sacrificio (11.20-21), retoman la corriente del Océano hasta que alcan-

⁴¹ Según De Jong (2001: xi), una analepsis es externa ("external") cuando recuenta eventos que están fuera de los límites de la historia principal contada por el narrador (que en *Odisea* comprende cuarenta y un días); es suplementaria ("completing") cuando narra eventos que no están narrados en otro lugar, y es actoral ("actorial") porque un personaje la lleva adelante. Queda exceptuado de esta definición, por supuesto, el *intermezzo*.

⁴² Cfr. De Jong (2001: xi), "anticipatory doublet".

⁴³ Esta promesa no es mencionada en ningún otro pasaje.

⁴⁴ El pueblo de los cimerios no es nombrado por Circe. Más adelante aventuramos una explicación para esta mención de Odiseo.

zan la región que Circe les ha indicado (11.21-22). En este momento del relato de la nueva aventura, Odiseo prescinde de ciertos datos ya conocidos por los feacios. La información omitida es justamente aquella que describe cómo encontrar la entrada al Hades. Para llegar, había dicho la diosa, sería necesaria una nave (10.502), pues es preciso cruzar el Océano. El viento Bóreas llevaría la embarcación a destino. Después de atravesar el Océano, Circe explica que el héroe encontraría un pequeño promontorio y los bosques de Perséfone (10.509), grandes álamos negros y sauces estériles (10.510), desde donde él y sus compañeros deberían encaminarse al Hades. En ese lugar encontrarían el Aqueronte, en el que desembocan el Pirifleguetón y el Cocito, brazo del agua de la Estigia (10.513-514).⁴⁵ Allí habría también una piedra y el encuentro de los ríos resonantes (10.515).

En el relato de la nueva aventura, la *Nékyia*, Odiseo repite casi exactamente las palabras de la diosa para relatar detalladamente la ejecución de sus indicaciones:⁴⁶ en la confluencia de los ríos, conforme la recomendación de Circe (10.515-517), cava un hoyo (*bóthros*) de un codo de largo y uno de ancho (11.25). En torno de éste, hace libaciones para todos los difuntos (10.518; 11.26), primero, con leche y con miel, luego con vino y por último con agua. Esparce también, alrededor del hoyo, harina blanca (10.519-520; 11.27-28). Después de esas primeras ofrendas, Odiseo y sus compañeros hacen una oración a los muertos y el héroe promete que, una vez que llegue a Ítaca, sacrificará un carnero negro, el mejor del rebaño (10.521-525; 11.29-33). Después de los votos, inmola un carnero y una oveja negros (10.527; 11.35)⁴⁷ y, siguiendo las instrucciones de Circe, vira su cabeza hacia abajo, en dirección al Érebo (10.528), desde donde se ven, en gran número, las almas de los muertos (10.529-530; 11.36-37). Odiseo ordena entonces a sus compañeros que quemen las reses y que invoquen a los dioses Hades y Perséfone (10.531-534; 11.44-

⁴⁵ De estos ríos el único que aparece en otros pasajes de la poesía homérica es la Estigia (*Il.*, II.755, VIII.369, XIV.271, XV.37; *Od.*, 10.514; 5.185).

⁴⁶ Respecto de la relación entre las palabras de Circe y Odiseo, Heubeck *et al.* (1991: 80) afirman que 11.24-33 retoma las instrucciones de Circe de 10.517-525, y Odiseo sigue sus palabras exactamente. Pero que, sin embargo, en 11.34-6 deja de lado algunos detalles de 10.526-529 a favor de enfatizar *es bóthron* y, sobre todo, *rée d'áima*. Stanford (1967: 383) sostiene que 11.25-37 son casi una repetición de 10.517-530. También De Jong (2001: 272) manifiesta que, en 11.1-50, el viaje hacia la entrada del Hades y el sacrificio que relata Odiseo son similares a las instrucciones de Circe, sólo con cambios menores.

⁴⁷ El carnero y la oveja son llamados, en conjunto, "reses" (*tá méla*) en 11.35.

47). En seguida, desenvainando la espada, cerca del hoyo, impide que las sombras se aproximen a la sangre antes de que Tiresias sea interrogado (10.535-537; 11.48-50).⁴⁸

El relevamiento de los datos que conforman el **espacio escénico** de esta aventura permite dilucidar con exactitud cuál es el centro, el núcleo espacial de la acción: la ubicación privilegiada de Odiseo en la región de los muertos. Tal como afirma Heubeck,⁴⁹ en la descripción del héroe se destaca el cavado del hoyo sobre el cual se hacen las libaciones y en el cual se derrama la sangre de las bestias, es decir, el lugar en el cual Odiseo, que debe proteger esa sangre con su espada, permanece a lo largo de toda su visita al Hades. En relación con esta configuración del **espacio escénico**, la lectura del Canto 11 ha suscitado en la crítica la discusión acerca de si Odiseo desciende efectivamente al Hades. Muchos comentaristas emplean, de hecho, el término *katábasis* para designar esta aventura. Otros, en cambio, prefieren *nékyia*, por entender que el héroe, en realidad, no desciende a la morada de los muertos.

Ciertamente, en ciertos pasajes de la épica homérica, la región de los muertos se localiza en regiones subterráneas.⁵⁰ Sin embargo, del relato de Odiseo se deduce que el reino de Hades se sitúa en la superficie de la tierra: tanto Circe como el héroe afirman que está ubicado después del Océano y sólo se puede llegar hasta allí en barco (10.502; 11.21-22). Puede inferirse lo mismo del verso 11.37, en el que Odiseo cuenta que ve a las almas acercarse desde abajo (*hýpex*), pues, tal como había especificado Circe en sus instrucciones, Odiseo, junto al hoyo, sólo debía virar su cabeza en dirección al Érebo (10.528) y esperar que ellas acudieran (10.529-530). Por otro lado, cuando Odiseo narra su encuentro con el alma de Aquiles, cuenta que éste “desciende” (*katáphoita*) hacia el prado de los asfódelos

⁴⁸ El ritual debe estar influido por cultos populares y creencias comunes de la época. En otros pasajes de la poesía homérica aparecen rituales semejantes. En *Ilíada*, entre los presentes llevados para el funeral de Patroclo hay jarras de miel y aceite (XIII.170-171). En la tradicionalmente llamada “segunda *Nékyia*”, el alma de Agamenón describe el funeral de Aquiles y cuenta que su cadáver fue quemado junto con esencias y miel (*Od.* 24.67-68). Ese tipo de libaciones preliminares son un elemento constante en el culto a los muertos entre los pueblos helénicos.

⁴⁹ Cfr. Heubeck *et al.* (1991: 80).

⁵⁰ Cfr. *Il.*, VIII.13-14; XIX.61-65; XXIII.482 y ss.; *Od.*, 12.383; 20.80-81; 24.106 ss. y 24.203-204.

(11.539),⁵¹ recién después de finalizado el diálogo. Además de estas referencias, los versos finales (11.627-629) refuerzan la idea de que Odiseo no está “dentro” de la morada de Hades, ya que, temiendo que Perséfone le envíe la cabeza de la Gorgona, él y sus compañeros se embarcan inmediatamente y zarpan por el Océano, sin especificar ningún otro camino.⁵²

Según algunas interpretaciones de los versos 11.567 y siguientes que consideran la posibilidad de que Odiseo pasee por el Hades mientras reconoce a los grandes penitentes de la mitología, el eje de acción del **espacio escénico** parece cambiar. Sin embargo, compartimos con Heubeck,⁵³ Stanford⁵⁴ y De Jong⁵⁵ que Odiseo no recorre en ningún momento la región de Hades, sino que todo lo observa desde su atalaya, junto al hoyo, donde se sienta (11.49 y 11.82) en espera de Tiresias. La presencia anafórica de los verbos *érchomai* y *horáo*, que encabezan cada uno de los encuentros, constituye la prueba más fuerte para confirmar esta hipótesis.⁵⁶ El primero de los verbos que preside la enumeración *catalógica* señala la inmovilidad de Odiseo, que permanece junto al hoyo, contrapuesta a la movilidad de las almas, quienes, interesadas en beber de la sangre, se acercan al héroe. El segundo también refuerza la posición estática del héroe, que “divisa” (*eíseidon*), ve a la distancia, las acciones de Minos, Orión, Ticio, Tántalo y Sísifo.⁵⁷

En definitiva, sostenemos que el viaje de Odiseo es horizontal, y no vertical. Para nombrar los sucesos implicados en esta aventura re-

⁵¹ Las referencias a esta región del Hades surgen dos veces en este Canto (11.539 y 11.573). También se menciona en 24.13. Parece ser el lugar donde permanecen las almas que no son castigadas, conservando una “vida” semejante a la que tenían sobre la tierra.

⁵² Cfr. Stanford (1967: 404).

⁵³ Heubeck *et al.* (1991: 76) aclara: “In fact Odysseus does not cross the threshold into Hades or appear before the thrones of the gods of the Underworld. The souls of the dead approaches him, or are seen in the distance”.

⁵⁴ Cfr. Stanford (1967: 404).

⁵⁵ De Jong (2001: 271) afirma que “From 568 onwards Odysseus does describe some of the illustrious inhabitants of Hades *in situ*, but the suggestion is still that he is observing them from where he stands”.

⁵⁶ Cfr. 11.51, 84, 90, 387, 567 (*érchomai*) y 11. 235, 260, 266, 271, 281, 298, 321, 326, 568, 576, 582, 593 (*horáo/ eishoráo*).

⁵⁷ No incluimos aquí el encuentro con Heracles, puesto que, a diferencia del resto de los héroes del catálogo que menciona, Odiseo dialoga con él.

sulta más acertado, entonces, emplear el término *Nékyia*, evocación a las almas de los muertos,⁵⁸ ya que *katábasis* supone el descenso y desplazamiento de Odiseo a través del Hades.⁵⁹

Como sostiene Vidal Naquet,⁶⁰ “Odysseus’ travels have nothing to do with geography”. Es difícil, por lo tanto, defender la existencia de un ordenamiento del **espacio escénico** de esta aventura. La información es escasa porque Odiseo no ingresa a la región de los muertos, y su vaga descripción, basada apenas en lo que alcanza a ver desde el vestíbulo, no permite trazar un mapa del Hades.⁶¹ Según los datos proporcionados por el pasaje de la *Nékyia*, sólo es posible afirmar que la región de los muertos se localiza al sur de la isla de Circe, a un día de navegación. Odiseo cuenta, en primer lugar, que para llegar es necesario cruzar el Océano,⁶² que en *Odisea* se presenta como un río (11.555 y 11.639; 12.1) con una corriente profunda (11.13) que corre en torno de la tierra en círculo y refluye sobre sí mismo (20.65).⁶³ Odiseo no precisa guía para atravesarlo, porque el viento Bóreas lo conduce a destino, en la extremidad occidental del mundo. Bóreas es el viento del norte que sopla en dirección al sur,⁶⁴ por consiguiente, como la isla de Circe se localiza en el oriente (12.3-4),⁶⁵ el viaje de Odiseo se da de norte a sur y de este a oeste.

Después de navegar un día entero, Odiseo y sus compañeros llegan a la región de los cimerios. Como sostiene Heubeck,⁶⁶ la ubicación e identidad de este pueblo no ha sido nunca resuelta satisfactoriamente. Tanto el pueblo como su tierra pertenecen al reino del

⁵⁸ Cfr. Liddell & Scott (1996: 1116).

⁵⁹ Cfr. *ut supra*: 884.

⁶⁰ Cfr. Vidal-Naquet (1996: 38).

⁶¹ Odiseo, narrador-focalizador interno, no es omnisciente ni omnipresente, que son las cualidades propias del narrador-focalizador externo. Como afirma De Jong (2004:19), “internal narrators are more restricted in their knowledge”.

⁶² Cuando Hermes conduce a las almas de los pretendientes hacia el Hades, ellos también deben llegar a las corrientes del Océano (24.11). Según la información que Proteo da a Menelao (4.561-569), la Isla de los bienaventurados se localiza, como el Hades, en los confines del mundo, en los bordes del Océano.

⁶³ En *Ilíada* también se describe el Océano. Cfr. VII.422, XVIII.399 y XXI.195-197.

⁶⁴ Cfr. Liddell & Scott (1996: 322).

⁶⁵ El verso citado aclara: “A la isla Eea, donde está la casa de la Aurora (...), donde es el nacer del sol”.

⁶⁶ Cfr. Heubeck *et al.* (1991: 77-78).

folk-tale: son parte del mundo irracional que descansa más allá de los confines del mundo real ceñido por Océano. Helios nace de la costa este del río que circunvala el mundo (12.4) y desciende en la costa oeste, donde están las *pylai* del Sol (24.12) y la entrada al Hades (24.11-14). El relato del viaje de Odiseo hacia la tierra de los cimerios refleja las mismas concepciones de la geografía mítica. El héroe zarpa al alba (10.541) desde el este (12.3-4) y viaja con el viento norte (10.507; 11.7-8). El viaje es una *perân di'Okeanoio* (10.508) que lleva hacia los *peirata Okeanoio* (11.13). Odiseo viaja a lo largo del Océano siguiendo el borde de la tierra desde el este hacia el oeste a través del perímetro sur, como en el viaje de regreso (*kat' Okeanoio*, 11.639). Su destino es el punto más lejano desde el lugar de comienzo de su viaje, allí está situada la entrada al Hades.⁶⁷

Curiosamente, Circe no menciona en sus instrucciones a los cimerios. La presencia de este pueblo en el relato de Odiseo tiene, por lo tanto, la función de reforzar la representación de la lejanía del Hades y remarcar la magnitud de la hazaña del héroe, a partir de la caracterización de sus proximidades como un lugar oscuro y cubierto de bruma. El concepto de una tierra en el oscuro oeste,⁶⁸ donde la luz del sol nunca penetra (11.16), se corresponde con el de una tierra mítica situada en el brillante este, bañada en perpetua luz (10.81-6). El pasaje comprendido por 11.14-19 intenta contrastar con la descripción de la tierra de los lestrigones y etíopes, quienes como amigos y huéspedes de los dioses viven felizmente en la inquebrantable luz. Los hombres “comunes” viven entre estos dos extremos, compartiendo, en diferentes proporciones, aspectos de la vida de ambos.

Según las palabras citadas de Circe, después de cruzar el Océano, Odiseo encuentra un pequeño promontorio (*acté lacheia*) y los bosques de Perséfone, en los cuales crecen álamos negros y sauces estériles (10.509-510).⁶⁹ El sustantivo *acté* puede referirse también a una costa escarpada, o a la región extrema de la tierra, en occidente, según la caracterización geográfica de la *Nékyia*. Por eso, considera-

⁶⁷ Cfr. Heubeck *et al.* (1991: 78): “The nocturnal return journey is from west to east via the northern edge of the world, so that Odysseus accomplishes in one day a complete circumnavigation of the earth”.

⁶⁸ *Zóphos* significa tanto “oeste” como “oscuridad”. Cfr. Liddell & Scott (1996: 756).

⁶⁹ Recordamos que esta información es proporcionada por Circe pero omitida por Odiseo al relatar la ejecución de sus instrucciones.

mos que la mejor traducción para *acté* es “promontorio”,⁷⁰ que refleja este aspecto de la localización en la extremidad occidental del mundo. La negrura de los álamos remarca la oscuridad en la que viven los cimérios y las sombras de los muertos; la esterilidad de los sauces evoca la infecundidad de Perséfone.⁷¹ Ese es el lugar, según la explicación de Circe (10.513-515), donde se ubica el Aqueronte hacia el cual corren el Pirifleguetón y el Cocito, brazo del agua de la Estigia. Allí, en el encuentro de los dos ríos resonantes, Odiseo cava el hoyo alrededor del cual transcurre toda la *Nékyia*.

Otro de los problemas reiteradamente examinados por la crítica es la cuestión acerca de la función del Canto 11, dado que la consulta a Tiresias es sólo una razón aparente para el episodio de la *Nékyia*, pues los datos proporcionados por el adivino sobre el regreso de Odiseo son escasos. Además, el héroe recibe esta información de otra fuente: Circe es quien le anticipa los trabajos que deberá superar para llegar a Ítaca (12.38-141). Evidentemente, existe otro motivo para la *Nékyia*. De Jong⁷² y Heubeck,⁷³ entre otros, ensayan explicaciones para la existencia de esta aventura. De Jong señala que “the *Nékyia* occupies a pivotal place, both in the Apologue and in the *Odyssey*: Odysseus is confronted with his past and his future, with Itaca and Troy, with his family and his comrades in arms”. Por otra parte, indica que este episodio continúa el tema de la comparación del *nóstos* de Odiseo con los regresos de los otros veteranos de la guerra de Troya. Ambas razones hacen, según la autora, que la visita sobrepase la función expuesta por Circe: el encuentro con el adivino (10.538-540). Heubeck también afirma que “the author’s underlying intention must lie elsewhere; and in fact we can see the attraction of confronting Odysseus with the shadowy images of those to whom, in his heroic existence, he had stood nearest precisely at the point where he is furthest from the world of the living”. El autor agrega, además, que esos encuentros no ocasionan ninguna transformación en el héroe, ya que, aún después de las conversaciones con las almas, Odiseo

⁷⁰ Cfr. Liddell & Scott (1996: 58).

⁷¹ Nótese que Odiseo debe prometer que sacrificará una vaca también estéril después de llegar a Ítaca (10. 522).

⁷² Cfr. De Jong (2001: 271).

⁷³ Cfr. Heubeck *et al.* (1991: 76). Consideramos, sin embargo, que Odiseo no es el mismo luego de esta aventura, tal como ha sido planteado en la introducción de este trabajo y es demostrado en el Capítulo III.

continúa siendo rey de Ítaca y héroe de la guerra de Troya.

Si bien compartimos la propuesta de que la *Nékyia* tiene una función didáctica y gnoseológica, dado que Odiseo ciertamente aprende y recibe muchas informaciones de las almas con las cuales dialoga, nuestro enfoque, orientado hacia el análisis del relato del héroe a partir del concepto de *performance*, obliga a cambiar el problema a plantear: la pregunta no debe ser, meramente, cuál es la función de esta aventura en el plan de los *apólogoi* en particular o de *Odisea* en general, sino por qué Odiseo elige narrarla ante los feacios y, sobre todo, por qué le otorga el lugar central de su relato. 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 una selección consciente y deliberada entre un cúmulo de hechos pasibles de ser narrados.

Dentro de los *apólogoi*, la *Nékyia* constituye el punto más álgido del plan narrativo presentado por el héroe, el relato prueba de su gloria por todas sus astucias (9.19-20). Odiseo otorga al tránsito por este espacio en particular el lugar central de la *performance* porque la visita al Hades, tal como se encarga de destacar, es el mayor trabajo que un héroe puede llevar a cabo. Sin embargo, a diferencia de Heracles y Teseo (11.601-627), Odiseo va allí contra su voluntad: la consulta a Tiresias se establece como condición indispensable para el regreso a Ítaca. Pero esto no explica por qué debe ir a la región de los muertos, ni por qué el héroe selecciona este episodio especialmente para ser relatado, ya que aquello que Tiresias le cuenta pudo igualmente haber sido dicho por Circe obviando este viaje. Su intención, entonces, debe ir más allá del relato del diálogo con el adivino.

El Hades es el espacio que da a Odiseo la posibilidad de referir su necesidad de llegar a Ítaca y demostrar la importancia de poder ser escoltado. Su ductilidad permite al héroe manipular libremente su *performance* y optimizar su circunstancia presente, utilizándolas para conquistar su propósito. Las características fundamentales que se destacan en la constitución del **espacio escénico** son tres:

Otredad: el mundo de los muertos representa la máxima expresión de “lo otro”, la muerte. Esta característica se configura como la prueba irrevocable de la gloria de Odiseo, quien puede relatar dónde se

ubica “lo no-visto”⁷⁴ y en qué consiste la muerte gracias a haber logrado regresar. Constituye el contenido del relato.

Apertura temporal: la ajenidad extrema de este lugar ubicado en los confines del mundo le otorga una plasticidad inusitada para la construcción del relato, de modo que este **espacio escénico**, vinculado con la atemporalidad propia de la muerte, de lo no humano, se multiplica y aloja innumerables espacialidades al permitir la intromisión de los **espacios distantes**.

Naturaleza informativa: esta cualidad, íntimamente vinculada con la anterior, se constituye como el motivo fundante para narrar. El encuentro con las almas de sus seres queridos brinda a Odiseo la oportunidad de conocer qué sucede en Ítaca durante su ausencia. Desde el punto de vista *performativo*, el relato de estos encuentros a los feacios permite al héroe asignar el carácter de necesidad y urgencia al regreso que ansía obtener.

De todas estas características, la **apertura temporal** es la que distingue a este **espacio escénico**, ubicado en la frontera entre el pasado y el futuro. La naturaleza liminar del Hades puede analizarse desde múltiples puntos de vista que permiten dar cuenta de su complejidad. En primer lugar, desde una perspectiva geográfica, funciona como la frontera entre “lo visto” y “lo no visto”, entre lo conocido y lo desconocido, ya que se encuentra en el confín del río Océano, la frontera del mundo.⁷⁵ La región de los muertos es el medio del relato y a la vez el punto más alejado de Odiseo en su viaje. Desde allí puede reiniciar el regreso. El reconocimiento de este lugar como el punto en el que los viajes de Odiseo terminan y su regreso comienza es confirmado por la necesidad de Odiseo de retroceder sus pasos hacia Eea y Circe.⁷⁶ Respecto de los pasajes analizados, tanto las instrucciones de Circe del Canto 10 como los primeros 22 versos del Canto 11, indican cómo llegar al remoto Hades. El adverbio *éntha* que encabeza el verso 11.23 instaura, en cambio, el núcleo espacial de la acción, el

⁷⁴ Cfr. Rhem (2002: 3): “To lose the ‘seeing light’ of the sun meant to live no more, and Hades, by popular etymology, was the place for the ‘invisible’ or ‘unseen’ (a-ides)”.

⁷⁵ Cfr. Vernant (1996: 58): “In Book 11 of the *Odyssey*, Odysseus, having passed through the land of the Cimmerians, enveloped in night, crosses the waters of the River Ocean, the frontier of the world, and lands on the shore of Hades”.

⁷⁶ De este recorrido de vuelta, la última parada es Esqueria.

centro del **espacio escénico**, el hoyo, desde donde Odiseo focaliza su percepción del lugar. La ubicación del promontorio desde donde el héroe contempla el Érebo, a su vez, también se constituye como un espacio de frontera, ya que Odiseo no desciende al Hades, sino que permanece entre el mundo de los vivos y el de los muertos, entre sus compañeros y las almas.⁷⁷

Sin embargo, no es posible hablar de una geografía de la región de los muertos. Por lo tanto, el mapa del Hades no es lo que Odiseo busca destacar en su relato. La *Nékyia* es la más distante de las aventuras no sólo en un sentido geográfico: es, al mismo tiempo, la más extrema oportunidad para la experiencia humana y heroica. En este sentido, desde un punto de vista etnográfico, el Hades puede ser considerado como la máxima expresión de “lo otro”, la muerte. Como sostiene Reinhardt,⁷⁸ “to visit the dead means to survive the impossible”, por eso es la mayor de las hazañas de Odiseo. Por otra parte, frente a la muerte, el concepto de humanidad toma forma y se revela para los feacios y, especialmente, para Odiseo. Por ello es significativo que esta sea la única aventura en *Odisea* que toma las características de un trabajo: no hay manera de que el héroe regrese a su patria si, además de reconocerse como héroe, no se reconoce como hombre. La vida se mide frente a la muerte y la muerte frente a la vida.

En último lugar, el Hades, puede ser considerado como metáfora del renacer ético y poético de Odiseo. El propio héroe cuenta a los feacios su emotiva reacción ante la idea de este viaje (10.496-499): tanto él como sus hombres se comportan como si oyeran el anuncio de su propia muerte (10.566-568). En cierto sentido lo oyen, ya que Circe expresa, cuando los recibe de regreso, que ellos “murieron dos veces” (12.22). Considerado como renacer, el regreso del Hades permite a Odiseo, por un lado, auto-reconocerse como un héroe diferente de aquel que combatió en Troya; por el otro, validar ese heroísmo a través de un nuevo *épos*, cuyo episodio central es la *Nékyia*, la aventura donde su pasado y su futuro, Troya e Ítaca, se ligan y concilian en equilibrio.

⁷⁷ El diálogo con el alma de su joven compañero, Elpénor, muerto pero aún no sepultado, es una fehaciente prueba de la liminaridad de este espacio. Cfr. Capítulo II, “Encuentros: **espacios distantes**”: 32- 35.

⁷⁸ Cfr. Reinhardt (1996: 104).

ENCUENTROS: ESPACIOS DISTANTES

Troya e Ítaca son los espacios distantes más destacados entre los evocados por Odiseo en su *performance*. Ambos, aunque implican una distancia física del **espacio escénico** por su carácter de espacios siempre aludidos, se relacionan estrecha e inmediatamente con lo que sucede “en escena”. Su estadía en Esqueria, civilizada y respetuosa de las normas de la hospitalidad, obliga a Odiseo a explicar quién es. Motivado por ese contrato social, el héroe construye un relato autobiográfico para presentarse en el ámbito íntimo y privado conformado por los nobles y reyes feacios que ya conocen sus famosas hazañas bélicas. Sin embargo, en su *performance*, Odiseo no se define como héroe de Troya; elige, en cambio, relatar la porción de su vida que lo identifica como héroe del regreso aventurero y versátil, aquella que lo vincula con el espacio que ansía alcanzar: Ítaca.

En este contexto se instala el relato central de la *Nékyia*, cuyo dúctil **espacio escénico** aloja los **espacios distantes** de esta aventura que recuperan, en el diálogo con las almas, el mismo recorrido espacial de *Odisea*: Ítaca-Troya-Esqueria-Ítaca-nuevo viaje. La primera parte, anterior al *intermezzo*, reproduce, a través del diálogo con Tiresias y Anticlea, su regreso a Ítaca y la recuperación de su lugar como *basileús*; mientras que la parte especular, posterior al *intermezzo*, comprende a Odiseo entre Troya y Esqueria, representada por las almas de Aquiles y Áyax.

Elpénor

Espacio distante vincular (11.51-83)

El encuentro de Odiseo con Elpénor es el primero de una larga serie de encuentros con la muerte. La reunión con el joven, coherente con su posición al inicio de la aventura, funciona como vínculo con el episodio precedente de Circe (10.551-560),⁷⁹ pero también con su posterior nueva visita a la isla Eea. De esta manera, el **espacio vincular** evocado por el compañero de armas de Odiseo hace del Canto 11 un paréntesis en la estancia con Circe y se convierte en el lazo entre

⁷⁹ Cfr. Heubeck *et al.* (1991: 80).

el mundo de los muertos y el mundo de los vivos, que refiere tanto al pasado como al futuro inmediatos de Odiseo.

La posición del adjetivo *próte* al comienzo de la oración que introduce el diálogo es inusual, y marca el inesperado encuentro: Odiseo espera a Tiresias pero, en cambio, es Elpénor quien se acerca primero.⁸⁰ La traducción más adecuada para *próte* es “antes”. Por un lado, porque Elpénor aparece previamente a los otros espíritus nombrados (11.49); por el otro, porque está, de hecho, en un nivel diferente que ellos: en la entrada al Hades, en la frontera entre los vivos y los muertos. Como ha fallecido recientemente (10.522 y ss.), su cuerpo permanece sin sepultura (11.52-4) y su alma debe esperar en el vestíbulo. Sólo tras ser quemado su alma puede ingresar allí y perder su *nóos* y su *phrén*, como las otras almas, a excepción de Tiresias. Por eso es capaz de dirigirse a Odiseo directamente, sin beber la sangre.

Odiseo cuenta a los feacios cómo la premura de cumplir con la visita a Tiresias hizo que el cuerpo de Elpénor fuera abandonado en la mansión de Circe sin ser llorado ni enterrado (11.53-54). El pasaje conecta, a través del cuerpo del joven compañero, ambos espacios de los *apólogos*, Eea y el Hades. El diálogo entre ambos personajes inaugura los dos tópicos fundamentales de esta aventura: el tópico espacial o de acceso al Hades⁸¹ y el tópico de la muerte, estrechamente vinculados. Odiseo pregunta a su compañero cómo pudo llegar allí antes que él (11.57-58).⁸² La respuesta de Elpénor (11.61-65) constituye una historia-espejo:⁸³ cuenta el motivo y el momento de su fallecimiento, que ya habían sido narrados por Odiseo (10.554-560). Más allá de la repetición, con la cita de este discurso Odiseo acentúa y reinstaura, en el **espacio escénico** del Hades, el lazo evidente que ambos tópicos mantienen: se accede al Hades a través del

⁸⁰ Cfr. De Jong (2001: 275).

⁸¹ Los tópicos son tomados de De Jong (2001). Sin embargo, consideramos indispensable alterar la referencia de la autora al “tópico del descenso”, según expusimos que el viaje de Odiseo es horizontal, y no vertical. Cfr. Capítulo II, “El Hades: **espacio escénico**”: 26.

⁸² La pregunta de Odiseo de cómo Elpénor, a pie, ha alcanzado el Hades antes que ellos no implica que haya fallado en reconocer que su compañero ha muerto: es una expresión de sorpresa y un intento de obtener información.

⁸³ Cfr. De Jong (2001: xv). Una historia-espejo (“mirror-story”) es una historia incrustada que refleja a la historia primaria.

camino de la muerte (11.64-65).

Luego de dar información acerca de su deshonroso accidente, Elpénor introduce su súplica y demanda un funeral honorable (11.66-78). La apelación en nombre de aquellos que fueron dejados en casa (*hóipithen*) y que no están aún en el Hades (*ou pareónton*), entre los versos 11.66 y 11.68, está modelada en la fraseología del discurso previo a la batalla. Esta forma convencional del pedido de Elpénor en el nombre de los seres queridos de Odiseo tiene las siguientes funciones: en primer lugar, es esencialmente una semilla,⁸⁴ ya que en 11.174-179 Odiseo preguntará a Anticlea acerca de su esposa, padre e hijo. En segundo lugar, actúa como advertencia, como guiño, tanto para los narratarios primarios como para los secundarios, dado que Elpénor no incluye a la madre de Odiseo en su lista porque ella ya está en el Hades, detalle que prepara para el posterior encuentro. Por último, el lenguaje heroico, que retoma el de *Iliada*, resalta la incongruencia del reclamo de *status* de Elpénor: su nacimiento, sus logros, incluso su forma de morir, son profundamente antiheroicos. De este modo, el pedido agrega a la caracterización de Odiseo la de ser un héroe solícito: aunque Elpénor es uno de los compañeros menos valerosos (10.552-553), accede comedidamente a su petición de ser quemado junto con sus armaduras en la isla Eea (11.74)⁸⁵ y de que le sea erigido un túmulo con su remo (11.77).⁸⁶ De este modo, la promesa provee de un motivo para volver a la isla y obtener de Circe las directivas del camino de regreso.

Efectivamente, Odiseo vuelve luego a la isla de Circe para las exequias a Elpénor (12.8-15). En consecuencia, éste resulta un elemento central en la *Nékyia*,⁸⁷ porque, por un lado, acerca un espacio ritual,

⁸⁴ Cfr. De Jong (2001: xvii; 275), "seed". Se trata de la inserción de información cuya relevancia sólo cobra sentido más tarde en la historia.

⁸⁵ Los versos 11.69-70 dan la primera indicación concreta de que, después de visitar el Hades, Odiseo volverá a Eea.

⁸⁶ Un héroe homérico era quemado en una pira funeraria con toda su panoplia y sus más estimadas posesiones, en caso de que las quisiera en el Hades o para prevenir a su *psyché* de querer retornar para buscarlas. El pedido de Elpénor de que Odiseo clave el remo en su túmulo, como afirma De Jong (2001: 274), ilustra la extensión del concepto de *kléos* en *Odisea*.

⁸⁷ Cfr. Heubeck *et al.* (1991: 80), quien sostiene la importancia de este episodio.

el de las honras a los difuntos, que liga a los vivos con los muertos,⁸⁸ pero, fundamentalmente, porque proporciona una motivación narrativa: Odiseo y sus compañeros deben desandar su camino hacia Eea, para cumplir con los funerales. Tras ello, Circe, quien los había enviado al Hades para conocer el itinerario de regreso, cuenta a Odiseo los *hodòs kai métra keleúthou*, los pasos representados por las Sirenas, Scylla, Caribdis y las vacas del Sol, completando la profecía de Tiresias.⁸⁹ De este modo, el encuentro con el alma de Elpénor significa un vínculo estructural, en tanto liga los espacios fundamentales de tres Cantos sucesivos: 10-11, Eea-Hades, recordando el pasado reciente de Odiseo, y 11-12, Hades-Eea, anticipando su futuro inmediato, el comienzo de su regreso.

Tiresias

Espacio distante *proléptico*

Ítaca (11.90-151)

El verbo *élthe* del verso 11.90 introduce el mayor encuentro del Canto, aquel que constituye el propósito del viaje de Odiseo, quien debe ir al Hades, según Circe, para aprender del profeta *hodòn kai métra keleúthou nóston t'* (10.539-540). Pero éste le informa mínimamente acerca de su *nóstos* y la llegada a Ítaca⁹⁰ y, en cambio, se concentra en los eventos posteriores al regreso y el aplacamiento de la ira de Poseidón. De esta manera, el discurso de Tiresias, en el que la tierra paterna es el espacio dominante, construye el **espacio distante proléptico**, que acerca la potencialidad de la trama narrativa anticipando el efectivo regreso y la muerte tardía del héroe.

La pregunta con la que Tiresias abre el diálogo es retórica (11.93-96), ya que el profeta conoce bien la razón de la visita de Odiseo, buscar el “dulce regreso” (*nóstos meliedéa*, 11.100). Esta pregunta, sin embargo, retoma uno de los tópicos propios del Canto, ya inaugura-

⁸⁸ El encuentro con el alma de Elpénor es fructífero para el análisis del **espacio reflexivo**, cuyo estudio, que demanda el conocimiento de nociones históricas y antropológicas, proponemos para otro trabajo.

⁸⁹ Comparar 12.137 con 11.110-114.

⁹⁰ Cfr. 11.100-137. Tiresias completa parcialmente la consigna enunciada en 10.539-540; el remanente es completado por Circe (12.37-141). Le toca revelar el *background* de los eventos: de aquí sus alusiones a la ira de Poseidón, los eventos decisivos de Trinacia, y la necesidad de un sacrificio posterior.

do en el diálogo con Elpénor, el tópico espacial o de acceso al Hades.

La profecía (11.100-137) concierne los siguientes puntos: la cólera de Poseidón (11.100-103); el episodio de las vacas del Sol (11.104-115); la presencia de los pretendientes en Ítaca (11.115-120); el viaje de Odiseo para el sacrificio a Poseidón (11.121-134) y, finalmente, la muerte de Odiseo (11.134-137).

Tras una fundamental analepsis actoral y externa⁹¹ que hace referencia a la cólera de Poseidón, el dios que le dificulta el regreso, Odiseo cita las palabras del adivino que anticipan su eventual retorno: “pero aún llegarías, después de sufrir males, si...” (11.104). El relato de Odiseo organiza el discurso de Tiresias alrededor de Ítaca, que se constituye como espacio central. Los narratarios secundarios no deben perder de vista que su objetivo es el regreso, y que depende de ellos el poder alcanzarlo. A continuación, la profecía referida por el héroe presenta la forma hipotética, que insiste sobre la posibilidad de elegir y agrega una dimensión moral a su destino y al de sus compañeros.⁹² Esta forma de construcción del discurso cobra una fuerza extraordinaria a oídos de los feacios, ante quienes Odiseo está solo. Este hombre, que ha llegado desnudo y sin compañía a su tierra, cobra aquí dimensiones heroicas, más allá de sus hazañas en Troya: mientras que sus compañeros han muerto a causa de su *athastalía*, Odiseo vive porque ha podido contener su *thymós* (11.105).

El discurso proléptico actoral⁹³ de Tiresias se organiza en dos grandes partes. La primera es una prolepsis interna, es decir, el presagio de una serie de eventos que forman parte de la historia narrada en *Odisea*, y está constituida por dos anuncios: la visita a Trinacia y la venganza de los pretendientes en Ítaca. La segunda es una prolepsis externa, o sea, la predicción de hechos que ocurren fuera de los límites de la historia, subrayando el destino del héroe más allá del período de tiempo cubierto por el poema, al modo de *Ilíada*.⁹⁴ Componen esta parte otros dos anuncios: el nuevo viaje de Odiseo y su muerte en la vejez.

⁹¹ Cfr. De Jong (2001: xi), “actorial and external analepsis”.

⁹² Cfr. la relación con la palabras de Zeus en 1.31 y ss.

⁹³ Cfr. De Jong (2001: xvi), “actorial prolepsis”.

⁹⁴ Cfr. con la profecía de Héctor, *Il.* XXII.356-560.

Primer anuncio: el episodio de las vacas del Sol (11.104-115).

Si se comparan las palabras del augur con el discurso de Circe en 10.538-540, “Tiresias te dirá tu camino, las estaciones de tu viaje, y tu *nóstos*”, puede comprobarse que el profeta, en cierta medida, alude tanto al trayecto como al regreso. Sin embargo, la única estación del *nóstos* que menciona es Trinacia, y agrega información acerca del resto de su vida y de su muerte. La brecha, las estaciones entre Eea y Trinacia, será completada por Circe en 12.37-141. Por lo tanto, hay una división de tarea entre el adivino, quien trata con el destino del héroe a largo plazo, y Circe, quien, como nieta de Océano, le da información geográfica y náutica exacta, como hija del Sol, una descripción detallada de las vacas y, como hechicera, un consejo para superar a las Sirenas. La profecía refiere por segunda vez en *Odisea* la aventura de las vacas del Sol (1.6-9). Tiresias menciona sólo esta coyuntura porque es la crucial:⁹⁵ aquí Odiseo, que, efectivamente, puede contener su ánimo, perderá su última nave y a sus compañeros (11.112-113 y 12.260-425). Ni Tiresias ni Circe mencionan a Calipso ni a los feacios, pero el adivino alude a ellos indirecta y brevemente: si supera las dificultades en Trinacia, Odiseo llegará “tarde” (11.114) y “en una nave extranjera” (11.115). La formulación se asemeja a la de Polifemo en 9.534-535. Sólo en estos dos pasajes, ambos en los *apólogos* narrados a los feacios, encontramos la referencia al regreso en “una nave extranjera”, lo que constituye una ironía,⁹⁶ dado que Odiseo busca que las palabras reportadas del adivino (tanto como las de Polifemo) sean comprendidas por su auditorio en un sentido especial: se trata de una de sus naves.

Segundo anuncio: la presencia de los pretendientes en Ítaca (11.115-120). Polifemo también hace referencia a los pretendientes al implorar a su padre que, al llegar, Odiseo encuentre nuevas miserias en su morada. Pero, mientras el Cíclope sólo insinúa vagamente estas desdichas, Tiresias las especifica: cuando llegue, Odiseo encontrará en el palacio a “unos hombres soberbios” que devoran sus bienes y pretenden a su esposa (11.115-117). En ese momento, los feacios conocen la necesidad imperiosa del regreso: Odiseo debe volver, por un lado, por Penélope; por el otro, para resguardar sus bienes, y depende de su predisposición que pueda hacerlo, tal como

⁹⁵ Dada su importancia, Circe repetirá las instrucciones de Tiresias en 12.137-141.

⁹⁶ Cfr. De Jong (2001: xv), “irony”.

ha sido sutilmente mencionado en 11.115. No es casual que Odiseo refiera la situación en Ítaca justamente después de hacer referencia al traslado prometido.

La venganza de Odiseo sobre los pretendientes es anunciada como certeza (11.118-120), pero su manera exacta (*dólo è oxêi chalkô*, 11.120) permanece incierta. Además de crear suspenso acerca de qué forma de revancha tomará eventualmente el héroe, con dolo o con el agudo bronce, esta formulación dirige la atención una vez más hacia uno de los temas fundamentales de *Odisea*, “astucia *versus* fuerza”, introducido por el propio Odiseo en el prólogo interno que inauguró su *performance*. El pasaje concluye con el tema *hýbris/týsis*, anticipando el final de *Odisea*.

Tercer anuncio: nuevo viaje (11.121-134). La última parte de la profecía es una prolepsis externa.⁹⁷ Tiresias habla de un viaje de Odiseo a una isla, un viaje hacia gente que no come su comida sazónada con sal, ignorante del mar, de las naves y de los remos (11.122-123). El punto significativo de estas líneas en el contexto del poema, como afirma Heubeck,⁹⁸ reside en la necesidad de retomar y concluir el tema de la cólera de Poseidón. Sin la voluntad del dios, la paz en Ítaca, el *télos* de la acción del poema, no puede ser establecido sobre una base firme, por eso las ceremonias de expiación fuera del dominio marítimo del dios. El gesto de plantar el remo en la tierra (11.129), deliberado eco del verso 11.77, representa el final de las aventuras de Odiseo, pues, tal como sostiene Peradotto,⁹⁹ clavarlo en la tierra es inmovilizar el instrumento de propulsión, la metáfora perfecta para el cese de la trayectoria espacial, ética y poética del héroe. Tiresias profetiza la transformación de las experiencias náuticas de Odiseo en experiencias terrestres y ofrece, según propone Dougherty,¹⁰⁰ un emblema de la experiencia colonial anunciando, con su movimiento desde el mar hacia la tierra, el paso de las herramientas de navegación a aquellas de la agricultura.

Cuarto anuncio: la muerte del héroe (11.134-137). El tópico

⁹⁷ Odiseo la repetirá a Penélope en 23.268-284.

⁹⁸ Cfr. Heubeck *et al.* (1991: 85).

⁹⁹ Cfr. Peradotto (1990: 167).

¹⁰⁰ Cfr. Dougherty (2001: 173-174).

de la muerte, uno de los dos más recurrentes de la *Nékyia*, cobra un carácter muy particular en este discurso, dado que, en este caso, se trata de la muerte del propio Odiseo, cierre natural de la profecía. El adivino le presagia “una suave muerte lejos del mar (*éx halòs*), que te matará abrumado por la placentera vejez” (11.134-135). El vaticinio remata la transición espacial destacada en el tercer anuncio: tras aplacar la cólera de Poseidón, luego de sus largos padecimientos en el mar, lo espera una plácida muerte en tierra firme. Esta referencia espacial, acompañada por la indicación temporal, es una de las fundamentales del poema, en tanto se asocia con una nueva ética heroica. Su trascendencia será remarcada en las reflexiones alrededor del tópico de la muerte que constituyen el diálogo entre Odiseo y Aquiles.

En la profecía de Tiresias, la consumación del trayecto (espacial, ético y poético), la historia íntegra de Odiseo, está sometida a cuatro condiciones consecutivas, sin ninguna predicción de su completitud. Sin embargo, sobre la base de las primeras veinte líneas del poema, de la afirmación de Zeus de que el héroe volvería a su casa (1.76-79) y, evidentemente, del hecho de que es el mismo Odiseo quien está relatando estos eventos tiempo después de la concreción de algunos de ellos, los narrarios primarios están en condiciones de inferir la realización de todo, excepto de las dos últimas condiciones: allí la audiencia pierde su ventaja sobre Tiresias y debe compartir su ceguera y su incertidumbre. Por otra parte, los feacios, narrarios secundarios, pueden comprobar la resistencia de Odiseo, que ha sobrevivido a muchas condiciones adversas. Necesariamente, dado que está solo frente a ellos, el héroe ha superado la prueba de las vacas del Sol. Tiresias había advertido a Odiseo que volver a Ítaca dependía de su capacidad para contener su propio *thymós* al llegar a Trinacia (11.104-111). Esa advertencia, intencionalmente transmitida a los feacios, se vuelve un examen explícito de su auto-restricción, de su aptitud para soportar el sufrimiento. Odiseo ha sobrevivido y regresará porque ha demostrado ser capaz de controlar su *thymós*, de ser un héroe. De allí uno de sus epítetos: *polýtlas*.

En este punto del relato, algunos de los eventos de la profecía han sido concretados mientras que otros forman parte del futuro. Depende de los narrarios secundarios llevarla a su siguiente paso, transportando a Odiseo a su casa. Es necesario señalar que, en la sintaxis

de esta profecía, el regreso en una nave extranjera, el único requisito que depende de una decisión ya tomada por los feacios (aunque bajo el riesgo de su propia destrucción, profetizada por Nausitoo) es relatado por Odiseo, tácticamente, en el modo indicativo (*neíai*, 11.114). Su elección constituye una llamativa salida de los cuidadosos optativos que han sido usados hasta este punto, en un contexto general dominado por la incertidumbre y la condicionalidad. Es imposible establecer con certeza cuánto de esto es una desviación retórica y cuánto una cita de las palabras reales de Tiresias, pero lo cierto es que la relación entre los feacios y el relato de Odiseo es interesante, pues toca sus vidas en un profundo sentido, que trasciende la circunstancia de entretenimiento. El relato de Demódoco acerca de Odiseo, distanciado de sus vidas, era, para ellos, diversión.¹⁰¹ Pero la historia de la cólera de Poseidón pone bajo una nueva luz la disposición de los feacios de escoltar al héroe a su casa: su propio futuro está implicado en esa decisión.¹⁰²

La última parte del discurso de Tiresias (11.139-151) responde a una pregunta de Odiseo, que quiere averiguar cómo puede ser reconocido por su madre, quien ha estado junto a ambos durante el diálogo completo, tal como ha sido mencionado en 11.84-90. A partir de ese momento, Odiseo sabe que podrá hablar con toda alma que beba de la sangre, y ese dato, recibido justamente después de cumplir con su deber de interrogar al adivino, modifica los sucesos inmediatos: el héroe, naturalmente curioso, conmovido por la presencia de su madre,¹⁰³ tiene motivos suficientes para permanecer en el HADES un tiempo más, antes de regresar a Eea para conceder a Elpénor los funerales prometidos.

¹⁰¹ El llanto de Odiseo es un signo de que el canto de Demódoco, si bien es fuente de entretenimiento para los feacios, cobra un sentido diferente al ser escuchado por el héroe. Cfr. Capítulo I: 13-14.

¹⁰² Esta relación tensa, más comprometida, entre el relato y la audiencia dispara algunas preguntas interesantes, entre las cuales está la actitud de los feacios acerca de la veracidad de Odiseo, y el tipo de persona que él mismo representa en comparación con lo que el nombre Odiseo refiere en las canciones de Demódoco. Analizamos esto en el Capítulo III.

¹⁰³ Del deíctico *ténde* en 11.141 se puede inferir que, durante la conversación con el adivino, Anticlea ha permanecido cerca del hoyo, atraída por la sangre (11.88-89).

Anticlea

Espacio distante *analéptico* Ítaca (11.152-224)

El encuentro con Anticlea es cuidadosamente preparado por los versos 11.84-90 y 11.140-149, de modo de subrayar su importancia. Los pasajes citados muestran el desarrollo de la técnica de interrupción:¹⁰⁴ la acción comienza en 11.84-87 cuando Odiseo ve a su madre por primera vez y se interrumpe a lo largo de 11.88-151, posponiéndose la conversación. El uso de este recurso es oportuno. Por un lado, porque para Odiseo, incluso después de completar su misión, ver a su madre implica prolongar la estadía en el Hades (también el relato), desde que Tiresias le dice que ella será capaz de hablar con él (11.140-149).¹⁰⁵ Por otro lado, tanto los narratarios primarios como los secundarios retienen la triste acotación de Odiseo, anterior al encuentro con el adivino, cuando ve a Anticlea, “a quien había dejado viva cuando partí para la sagrada Ilión” (11.86), vinculada además con la súplica de Elpénor (11.66-68). En ese momento, Odiseo toma conocimiento de que ella ha muerto, y la audiencia, conmovida por la aparición, espera el cierre del encuentro. En definitiva, el retardo,¹⁰⁶ usado para subrayar la reunión entre madre e hijo y crear tensión, es efectivo porque puede analizarse a la vez desde la motivación actoral,¹⁰⁷ es decir, en términos de los propósitos e intenciones del personaje, y desde la motivación narrativa,¹⁰⁸ o sea, según los propósitos e intenciones del narrador, en este caso, Odiseo.

Anticlea evoca el **espacio distante analéptico**, ya que es quien informa a su hijo de la situación de su familia anterior a su propia muerte, completando la información que Odiseo ha recibido del adivino. En consecuencia, Ítaca es el espacio dominante en este encuentro, que consiste en un intercambio inicial en el que ambos personajes conversan acerca de los tópicos de la muerte, la familia y el acceso al Hades (11.155-203), junto con un dramático intento de

¹⁰⁴ Cfr. De Jong (2001: xv), “interruption technique”.

¹⁰⁵ Los encuentros consecutivos con Elpénor y Anticlea antes de la reunión con Tiresias relacionan a Odiseo con las dos principales unidades sociales, la familia y el ejército.

¹⁰⁶ Cfr. De Jong (2001: xvi), “retardation”.

¹⁰⁷ Cfr. De Jong (2001: xi). “An actorial motivation is usually explicit”.

¹⁰⁸ Cfr. De Jong (2001: xvi): “In Homer the narratorial motivation always remains implicit”.

abrazo entre madre e hijo (11.204-209), y un segundo intercambio en el cual se discute la condición de las almas (11.210-224).

Las primeras palabras de Anticlea retoman el tópico espacial o de acceso al Hades, pero, esta vez, reforzando el carácter de la hazaña que constituye para Odiseo haber llegado, vivo (11.156), a las oscuridades de la región de los muertos:

Es difícil (*chalepòn*) para los vivos ver estas cosas, pues en el medio hay grandes ríos y terribles corrientes, pero principalmente el Océano, al que es imposible atravesar a pie si alguien no tiene una nave bien construida. (11.155-159)

El comienzo del discurso recuerda las instrucciones de Circe y los primeros cincuenta versos del Canto 11: Odiseo, que ya ha relatado a los feacios su encuentro con Tiresias, objetivo de su viaje (11.164-165), vuelve al punto inicial del relato y recupera el valor heroico del viaje, de modo de insistir en aquello que había establecido en el plan de su *performance*, presentarse como héroe glorioso, famoso por todas sus astucias (9.2-36).

A continuación, su madre pregunta:

¿Acaso llegas aquí desde Troya después de vagar mucho tiempo con tu nave y tus compañeros? ¿Pero aún no llegaste a Ítaca ni viste a tu mujer en el palacio? (11.160-163)

La interrogación propone a Odiseo dos espacios, Troya e Ítaca. Odiseo, ante la referencia a su casa y a su mujer, deja su pasado de lado e interpela a su madre sobre Ítaca. El coordinante *allá* (11.170), de valor fuertemente adversativo, demuestra que el héroe vuelve a elegir:

Pues aún no llegué cerca de la Acaya ni caminé por mi tierra, sino que siempre me lamento con llantos desde que, en primerísimo lugar, seguí al divino Agamenón hasta Ilión, la de buenos caballos, para combatir con los troyanos. Pero (*allá*), ¡vamos!, dime esto... (11.164-170)

Odiseo pregunta a Anticlea cómo murió y también acerca de su padre, Laertes, su hijo, Telémaco, y, finalmente, acerca de su esposa,

Penélope (11.171-179). La pregunta más importante, como señala Heubeck,¹⁰⁹ está al final: si Penélope le es aún fiel o se ha casado con otro. Conocer información de Ítaca a partir de Tiresias incita a Odiseo a querer saber más. Por otra parte, la reunión con su madre se convierte en la situación ideal para transmitir a los feacios su preocupación por su casa y por el regreso.

Anticlea responde en el orden exactamente inverso:¹¹⁰ esposa, hijo, padre y, por último, el motivo de su muerte, de este modo enfatizado. La respuesta (11.181-303) altera sustancialmente la escala temporal, permitiendo al héroe reportar conversaciones cuyo contenido sólo se ajusta al período inmediatamente anterior al naufragio en Esqueria. Este uso del mecanismo de transferencia¹¹¹ prepara a los narratarios primarios para los eventos de los Cantos 23 y 24. Por otro lado, los feacios, narratarios secundarios, han sido recientemente informados de la situación en Ítaca por la cita de la profecía de Tiresias.

Anticlea informa acerca de Penélope.¹¹² La reconfortante revelación de 11.181-187 respecto de la lealtad de su esposa (11.181-183) y la conservación de sus bienes (11.184) sigue a la ominosa profecía de Tiresias (11.115-117) y da a Odiseo una seguridad que deberá durarle los siguientes siete años. Los narratarios primarios saben, en el momento en que el héroe cuenta la historia a los feacios, que la situación ha cambiado dramáticamente: la profecía se ha vuelto realidad.¹¹³

El tono patético continúa con el recuerdo de las figuras de su hijo

¹⁰⁹ Cfr. Heubeck *et al.* (1991: 88).

¹¹⁰ Tracy (1997: 361) señala que la composición en anillo, que tiene la forma a b c, c b a, ocurre frecuentemente y parece derivar del habla ordinaria. Responde a la tendencia general de contestar a una serie de preguntas retomándolas en el orden inverso. Como ejemplo destaca el pasaje de 11.171-203.

¹¹¹ Cfr. De Jong (2001: xviii), "transference". Es el mecanismo a través del cual un personaje despliega su conocimiento acerca de algo que, estrictamente hablando, no puede conocer, pero que los narratarios sí conocen; el conocimiento de los narratarios es transferido al personaje. Es una forma de *paralepsis*. Cfr. Capítulo I: 11.

¹¹² Estas noticias serán más tarde balanceadas por el negativismo y las advertencias de Agamenón. De este modo, se comparan las dos casas y las dos mujeres.

¹¹³ Estos son eventos acerca de los cuales Odiseo será informado por Atenea más tarde (13.376-381 y 13.412-415).

(11.184-187) y de su padre (11.187-196). Anticlea cuenta que Telémaco disfruta de sus privilegios como príncipe (aunque sólo tiene entre diez y trece años) y que la nostalgia de su hijo ha llevado al anciano Laertes a recluirse en el campo. Finalmente, Anticlea revela el motivo de su propia muerte. Su respuesta construye y enfatiza el sufrimiento que la ausencia de Odiseo ha causado, particularmente para sus padres, y más especialmente para ella, que ha muerto añorando su regreso (11.202-203). El tópico de la muerte cobra un sentido diferente en este discurso: Anticlea dice a su hijo que se puede morir de tristeza, que se puede morir esperando. La muerte se convierte en símbolo del amor familiar. El cierre, dramático y sentimental, que insiste en la presente ausencia de Odiseo a través de la emotiva triple anáfora del posesivo (*sós, sá, sé*, en 11.202-203), parece diseñado para acentuar nuevamente la importancia de su regreso, tan esperado en Ítaca, y la necesidad del traslado prometido.

El relato del conmovedor diálogo con Anticlea destaca el espacio de Ítaca a través del sentimiento de nostalgia mutua, ya que Odiseo sufre deseando regresar a Ítaca e Ítaca pena ansiando el regreso de Odiseo. A continuación, el relato de las acciones refuerza las palabras dichas: el héroe apela una vez más a la piedad de sus narratarios refiriendo el fallido intento de abrazo con su madre (11.204-209).¹¹⁴ La imposibilidad de estrechar sus brazos desencadena un segundo par de discursos en el que Anticlea explica a Odiseo en qué consiste la muerte y cuál es la condición de aquellos que habitan en el Hades (11.218-222).¹¹⁵ Finalmente, los últimos versos del diálogo (11.223-224) preparan a los narratarios primarios para 23.310-341; por otro lado, la palabra-gozne que cierra el discurso, *gynaikí*,¹¹⁶ introduce a los narratarios secundarios en el suceso que sigue, el catálogo de heroínas.

¹¹⁴ El *páthos* del gesto es incrementado por el motivo "three times X; three times Y". Cfr. De Jong (2001: 281).

¹¹⁵ Cfr. 11.140-149, en donde Tiresias también habla de asuntos vinculados con el estado mismo de la muerte. Ambos pasajes constituyen el *corpus* de análisis del **espacio reflexivo**.

¹¹⁶ *Gynaikí* (11.224) cierra el discurso de Anticlea, mientras que, en el otro verso, *gynaikes* (11.225) introduce el siguiente pasaje, el catálogo de heroínas.

Catálogo de heroínas	Espacio distante mítico (11.225-330)
----------------------	---

Los versos comprendidos entre 11.225 y 11.230 forman la introducción al catálogo de heroínas, que relata el linaje y el destino de catorce mujeres de la mitología. La escena, preparada por la mención de las *nýmfi* en 11.36-43, ha sido vista por muchos críticos como una interpolación,¹¹⁷ fundamentalmente porque Odiseo, como narrador, cambia su rol: de relator de su propia experiencia se convierte en poeta genealógico.¹¹⁸ Sin embargo, tal como afirma Heubeck,¹¹⁹ el catálogo es una parte esencial de la estructura formal del Canto: está estrechamente conectado en pensamiento y composición con el *intermezzo*. Además, el encuentro con Anticlea, ella misma una heroína (hija de Autólico, esposa de Laertes y madre de Odiseo) prepara para el catálogo. Justo antes de que se aproximen las heroínas, Anticlea pide a Odiseo que recuerde todo (*taûta de pánta*) para que pueda contárselo a su mujer más tarde (11.223-224). *Taûta de pánta* parece ser una introducción al pasaje subsiguiente más que una referencia a lo precedente, ya que el catálogo es de particular interés no sólo para la esposa de Odiseo, sino también para las esposas en general y para Arete en particular.¹²⁰ De esta manera, el catálogo prepara a los narratarios para el *intermezzo*.¹²¹

El pasaje ilustra la curiosidad intelectual de Odiseo y es una prueba más de su astucia y de su manejo del discurso, por lo tanto, la falta de una conexión directa entre las historias relatadas en este episodio y el destino de Odiseo no desmerece la función del episodio

¹¹⁷ Para un recorrido de la opinión crítica sobre la autenticidad del catálogo, cfr. Heubeck *et al.* (1991: 75-76; 90-91). Consideramos irrelevante tratar este tema aquí. Nuestra preocupación es interpretar lo que conservamos como parte de *Odisea*.

¹¹⁸ Las heroínas son definidas como las esposas e hijas de nobles hombres (11.227; 11.239), de aquí que las entradas sean genealogías, que contienen uno o más de los siguientes elementos: nombre del padre de la heroína, nombre del esposo, nombre del amante divino, nombres de los hijos.

¹¹⁹ Cfr. Heubeck *et al.* (1991: 91).

¹²⁰ De hecho, Odiseo no menciona a las mujeres cuando cuenta a Penélope acerca de su visita al Hades.

¹²¹ También para el encuentro con los tres héroes de la guerra de Troya (11.385-565).

dentro de la historia como totalidad.¹²² El catálogo de las mujeres y el *intermezzo* son dos eventos únicos que ocurren en el Canto 11. Ambos muestran la interacción entre Odiseo y los feacios, y, por lo tanto, también la interacción entre el poeta épico y su audiencia.

En la corte de Alcino, Odiseo cuenta sus aventuras después pasar un día junto a los feacios participando de los banquetes y de las competiciones atléticas. A lo largo de ese día, conoce a sus huéspedes. Incluso 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 del rey, de quien debe obtener la ayuda (6.303-315). Durante el agasajo de su huésped, Alcino manifiesta los gustos y placeres de su pueblo:

No somos virtuosos púgiles ni luchadores, sino muy rápidos en el correr y excelentes en gobernar las naves, y siempre gozamos de los banquetes, la cítara, los bailes, las vestiduras limpias, los baños calientes y los lechos (*eunai*). (8.246-249)

Entre lo mencionado, el amor ocupa un lugar especial, no sólo como algo que los feacios gozan por sí mismo, sino también como tema favorito de la narración de historias. Poco después de que Alcino revela las preferencias de su pueblo, Demódoco canta la canción acerca del amor ilícito entre Ares y Afrodita (8.266-366). De esta manera, Odiseo conoce en qué enfocarse en su subsiguiente narración. Esto no significa que necesite cambiar los hechos para complacerlos, sino que enfatiza algunos detalles adaptando su historia para sus narradores. Cuando cuenta su encuentro con las heroínas del pasado, Odiseo cambia el relato autobiográfico por el catastrófico- genealógico de modo de agradar a sus huéspedes, fundamentalmente, a la mujer, Arete.¹²³ De esta manera, el catálogo de mujeres toma las palabras de Alcino y trata acerca del amor: describe los *ouk apófoloi eunai* de los dioses (11.229).

El catálogo consiste en una introducción (11.225-234), una serie de nueve entradas (11.235-327) y una fórmula de interrupción (11.328-30). Está marcado por una composición anular (11.227 y 11.329). Las entradas están conectadas a través de una composición

¹²² Cfr. De Jong (2001: 282), quien sostiene el mismo punto de vista.

¹²³ Heubeck *et al.* (1991: 91) y De Jong (2001: 282) sostienen la misma lectura del pasaje.

por refranes, introducidas por verbos de percepción visual.¹²⁴ Según 11.233-234 y las entradas iniciales, encabezadas por verbos de decir (11.236, 237, 261), Odiseo conversa con cada heroína. Sobre el final, Odiseo se apresura. La creciente brevedad de los encuentros (11.328-384) prepara para el cese del relato: Meara, Clímene y Erifile son ubicadas intencionalmente al término del catálogo (11.326-327), en parte porque hacen eco de Tiro, Epicasta y Cloris, pero también como anticipación del encuentro con Agamenón. Hay una asombrosa simetría a ambos lados del *intermezzo*. El catálogo de mujeres es balanceado por el encuentro de Odiseo con los héroes griegos. Historias de esposas y esposos son narradas por heroínas y héroes para el placer de Arete y Alcinoos, respectivamente. Odiseo finaliza su catálogo con Erifile y retoma el relato con Agamenón contando acerca de Clitemnestra: en cada lado del *intermezzo* queda una mala esposa que ha asesinado a su marido.¹²⁵

Luego de describir catorce encuentros, Odiseo concluye su relato en 11.328-332. El catálogo conforma una totalidad en sí mismo: mantiene una progresión, tanto cronológica como ética. Cuando acaba, el héroe ha dicho todo lo que quería decir acerca de las mujeres.

La interrupción del relato permite ver la influencia que el **espacio performativo**, Esqueria, ejerce sobre el contenido y el modo de la narración de Odiseo, quien, antes del *intermezzo*, discrimina la información y elige, a partir del relato del encuentro con su madre y con Tiresias, contar acerca de Ítaca, espacio protagonista de su relato de regreso, y suprimir la parte de su historia que lo vincula al espacio de Troya. Esta operación narrativa es expresa, ya que es introducida por el proemio interno (9.2-36). La interrupción deliberada del relato en este punto indica una primera unidad narrativa,¹²⁶ después de la explicación acerca de la situación en Ítaca, de la alusión a su regreso “en una nave extranjera” (11.115) y de agradecer a la reina con el catálogo de heroínas.

¹²⁴ Cfr. 11.235, 260, 266, 305, 271, 281, 298, 321, 326.

¹²⁵ Desde el punto de vista del análisis del **espacio metaperformativo**, este fenómeno puede considerarse como el surgimiento de nuevos temas épicos.

¹²⁶ Los versos 11.385-386 constituyen una prueba más de que esta primera parte del acto *performativo* puede considerarse como un todo, pues resumen el relato interrumpido en 11.327. Las almas de las heroínas originalmente enviadas por Perséfone (11.225-227) son dispersadas por la diosa. El sumario, que retoma el último pasaje narrado, cierra la primera parte del Canto.

Sin embargo, Alcinoos solicita a Odiseo que continúe y relate el encuentro con sus compañeros de Troya. El héroe, obligado por las reglas de la hospitalidad, acomoda su historia según el pedido del rey: narra sobre Troya, pero resignifica ese espacio según su necesidad inminente y los sucesos recientemente pasados. De esta manera, el *intermezzo* divide la *Nékyia* en dos partes. El pedido del rey inaugura la segunda unidad narrativa. El anuncio de Odiseo, que anticipa la continuación del relato, sostiene esta interpretación, ya que puede ser considerado, según su estructura, como un segundo proemio interno: sustantivo en acusativo (*kédea*, 11.382) seguido de una cláusula de relativo que da indicaciones generales del contenido de la historia que sigue:

... las penas (*kédea*) de mis compañeros, los que murieron después, los que escaparon al grito de guerra lleno de lamentos de los troyanos, pero murieron en el regreso (*en nósto*, 11.384) por voluntad de una mujer perversa. (11.382-384)

A pesar del plural “mis compañeros” con que el héroe retoma el pedido de Alcinoos (11.371), Odiseo anticipa la historia de Agamenón, un relato *nóstico*, apartándose, desde el comienzo de la *performance*, del tema bélico propuesto por el rey (11.370-372).

Agamenón	Espacio distante vincular (11.385-466)
----------	---

El relato del encuentro con el alma de Agamenón, como aquel con Elpénor en la primera parte, incorpora un **espacio distante vincular** que conecta el regreso del Atrida a Micenas con el de Odiseo a Ítaca. A través de este pasaje, Odiseo liga lo que quiere obtener, el regreso, con el pedido de Alcinoos, que había solicitado un relato sobre Troya. El héroe cumple con el rey narrando sobre el famoso Atrida, pero altera el tema y construye un relato *nóstico*.

Coherente con su posición inicial en la segunda parte del relato, el encuentro funciona como vínculo con el episodio precedente, el *intermezzo*, pero también como lazo entre el espacio del pasado, Troya, y el del futuro, Ítaca. De esta manera, el **espacio distante vincular** evocado por Agamenón, jefe del ejército griego, constituye un nexo

entre la guerra y el regreso, el viejo y el nuevo tema de la épica.

La reunión con Agamenón se divide en dos partes: la primera, comprendida entre 11.409 y 11.456, gira fundamentalmente alrededor del tópico de la muerte, en este caso la de Agamenón, expandido por la importancia del destino del Atrida como paradigma yuxtapuesto¹²⁷ del de Odiseo. La segunda, breve y trunca, que abarca 11.457-466, consiste en el intento de Agamenón de averiguar acerca de su hijo Orestes, que funciona como semilla¹²⁸ de uno de los temas del diálogo con Aquiles.

La posición inicial en el verso del participio atributivo *achnyméne* (“angustiada”, 11.388), que caracteriza el aspecto del alma del Atrida, y la referencia a la aglomeración de almas que lo acompañan (11.388) marcan el tono del relato que se inicia y preparan para una nueva versión del mito de la *Orestíada*. Con esta referencia, Odiseo orienta a sus narratarios, desde el comienzo, hacia un tema distanciado de las hazañas heroicas.

En el diálogo se destaca el tópico de la muerte. Las sugerencias de Odiseo acerca de la muerte de Agamenón (11.399-403) son repetidas por el Atrida en forma negativa (11.406-411) antes de revelar, dramáticamente, la verdadera causa: no ha muerto en el mar buscando el regreso ni ha sido asesinado por un pueblo extraño, sino que, engañado por su esposa y el amante, murió, “con lamentable muerte” (*oiktísto thanáto*, 11.412), en su propio hogar. A lo largo de 11.409-456, Agamenón presenta a Clitemnestra como la responsable del homicidio, que mantenía un “bajo perfil” en las versiones anteriores del mito de *Orestíada*.¹²⁹ Egisto es mencionado por única vez al comienzo del discurso (11.409); en el resto, Clitemnestra es la única culpable (11.422, 424, 429-430). Esto se debe al hecho de que, en esta ocasión, la historia es contada a Odiseo. Su función argumenta-

¹²⁷ Cfr. De Jong (2001: xv), “juxtaposition”. Es la posición de dos acciones, escenas o historias similares, una al lado de la otra, a partir de la cual los narratarios son invitados a notar y apreciar las diferencias entre ambas.

¹²⁸ Cfr. De Jong (2001: xvii), “seed”.

¹²⁹ El relato de Agamenón de su asesinato (11.405-434) complementa la historia ya presentada en 3.254-312, 4.512-537 y luego en 24.192-202.

tiva¹³⁰ es advertirlo respecto del comportamiento de Penélope.

La escasa información de Anticlea acerca de la fidelidad de Penélope funciona como doble anticipatorio¹³¹ del discurso de Agamenón, en el cual el relato de su muerte deshonrosa en manos de Clitemnestra se combina con reflexiones acerca de la conducta de la esposa de Odiseo. A lo largo del discurso, la lealtad de Penélope es, por un lado, contrastada enfáticamente con la desvergüenza de Clitemnestra. Sin embargo, por otro lado, esta bondad individual está enmarcada por generalizaciones acerca de la maldad de las mujeres.

El primer discurso de Agamenón desplaza la vergonzosa conducta de Clitemnestra, recientemente narrada, hacia el comportamiento de las mujeres en general:

Ciertamente, entonces, yo suponía al menos que regresaría a casa bienvenido por mis hijos y esclavos. Pero ésta, excelente experta en hechos miserables, se cubrió de vergüenza a sí misma y a las mujeres que existirán de ahora en más, inclusive la que sea virtuosa. (11.430-434)

De este modo, la misma Penélope, mujer “virtuosa” (11.445-446), aparece sospechada y condenada.

La respuesta de Odiseo en 11.436-439, como afirma Heubeck,¹³² altera la línea argumental concentrándose en el rol de dos mujeres de la casa de Atreo y ubicando sus hazañas en el contexto de la ira de Zeus hacia esa casa, encauzando la responsabilidad dentro de los límites del *oikos* atrida. Sin embargo, es necesario destacar que, a lo largo de *Odisea*, Penélope es comparada alternativamente tanto con Clitemnestra¹³³ como con Helena.¹³⁴ Estas comparaciones, anteriores a la reunión de marido y mujer, agregan suspenso acerca de si Pe-

¹³⁰ Cfr. De Jong (2001: xii), “argument function”. Es el significado que una historia incrustada tiene para los personajes. Algunas de las más comunes son aquellas que funcionan como paradigma exhortatorio, disuasivo o apologético.

¹³¹ Cfr. De Jong (2001: xi), “anticipatory doublet”.

¹³² Cfr. Heubeck *et al.* (1991: 103).

¹³³ Esto sucede, explícitamente, en este discurso y en 24.191-202; implícitamente, en el mito de la *Orestíada* narrada aquí. Cfr. De Jong (2001: 289).

¹³⁴ Implícitamente en 4.234-489 y explícitamente en 23.209-230. Cfr. De Jong (2001: 289).

nélope se convertirá en una Clitemnestra, casándose con otro hombre durante la ausencia de su esposo y asesinándolo a su regreso, o en una Helena, quien, enamorada de un extranjero, pone en peligro a su marido. Pero, fundamentalmente, la comparación reviste de gloria a Penélope tras el reencuentro entre esposos, por no haberse comportado como ninguna de ellas.

El segundo discurso de Agamenón reinstaura la comparación para enunciar un consejo que tendrá un gran impacto en Odiseo. Primero le dice:

Por lo tanto, ahora tú jamás seas benévolo con tu mujer ni le cuentes todo lo que sabes, lo que eventualmente conozcas bien, sino que, por un lado, dile unas cosas y, por el otro, otras permanezcan ocultas (*kekrymménon*). (11.441-443)

En el cierre del discurso, Agamenón insiste en que Odiseo sea cauto y prudente. El énfasis se advierte en la repetición de la raíz *-krypt*:

Y te diré otra cosa, y tú arrójala en tu corazón: secretamente (*krybden*, 11.455), y no ante los ojos de todos, debes arrimar la nave hacia la tierra patria, pues no debe existir la confianza en las mujeres. (11.454-456)

Ambos pasajes anticipan eventos futuros, ya que Odiseo llegará a casa secretamente, ignoto, y desconfiando de su mujer.

La segunda parte del diálogo, breve y trunca, centrada en la curiosidad de Agamenón por saber acerca de Orestes, tiene la apariencia de un monólogo, dada la falta de respuesta a 11.441-456,¹³⁵ que realza el *páthos* de la escena.

A diferencia del encuentro con el alma de Elpénor, que funciona como vínculo estructural, el encuentro con Agamenón significa un vínculo temático, pues liga los temas fundamentales de la épica y reconcilia el pedido de Alcinoos con el propósito de Odiseo, a través de un tema-nexo: el de las esposas, relacionado además con el catálogo de heroínas. El encuentro remite al pasado mediato de Odiseo,

¹³⁵ Los narratarios primarios tienen más información que Odiseo (11.463-464): saben a partir de 1.298-300 y de 3.306-308 que Orestes vive y que ha vengado a su padre.

la guerra de Troya, pero el recuerdo es desplazado radicalmente y es orientado hacia el futuro: hacia su regreso y su reencuentro con Penélope.

Aquiles

Espacio distante *analéptico*

Troya (11.467-540)

Tal como Agamenón se acerca a Odiseo rodeado de quienes fueron asesinados junto a él, Aquiles es acompañado por otros héroes, mencionados en un breve catálogo.¹³⁶ Está rodeado de su amado amigo Patroclo, su compañero más cercano luego de la muerte de éste, Antíloco, y el mejor guerrero que lo secundó, Áyax (11.467-470). El Pelida evoca el **espacio distante analéptico** de la guerra, donde Troya es el espacio dominante.

Odiseo refiere este encuentro para cumplir con el pedido de Alcino, pero también para acreditarse como héroe famoso por sus astucias, dado que en este diálogo el propio Aquiles reconoce preferir el regreso antes que la muerte gloriosa en el campo de batalla. El propósito de la reproducción de esta entrevista ante el auditorio de los feacios no es acercar el pasado, sino apartarse de él, como un acto de liberación o purgación.

Aquiles abre el diálogo introduciendo el tópico espacial o de acceso al Hades:

¿Qué hazaña (*érgon*, 11.474) aún mayor guardas en tu pensamiento?
¿Cómo osas bajar a lo de Hades, donde residen los muertos privados de sentido, imágenes de los mortales que han sufrido? (11.474-476)

La pregunta tiene dos funciones. En primer lugar, destaca que llegar vivo al Hades es una hazaña heroica. La afirmación cobra una fuerza incalculable ante los feacios en boca del mismísimo Aquiles, el gran héroe de la guerra de Troya. En segundo lugar, instala el tema de la infelicidad de las almas, que Odiseo retoma en el discurso posterior.

En 11.482-486 Odiseo reacciona ante las palabras de Aquiles de

¹³⁶ Cfr. la repetición en 24.15-18

11.475-476 y le dice que no se atormente por estar muerto (11.486), ya que él es el más afortunado (*makárteros*, 11.483) de los hombres. Tal como quiere expresar Odiseo, *mákar*¹³⁷ es aquel que disfruta completamente de la fortuna divina que hace a un hombre dichoso y lo acerca a los dioses. Esta fortuna continúa aun después de la muerte, por eso, el honor debido a Aquiles durante su tiempo de vida, igual al de los dioses (*ísa theoísín*, 11.484), es parangonado con su posición entre los muertos: a los ojos de Odiseo, el alma del Pelida, rodeada de una multitud de compañeros, gobierna sobre el resto (11.485-486). La reflexión acerca de la vida y la muerte que instauran estas palabras (*prin mèn*, 11.484; *nùn aùte*, 11.485) es el asunto central del diálogo entre ambos héroes.

La respuesta inmediata de Aquiles anula aquello que Odiseo propone como identidad: no es lo mismo estar vivo que estar muerto. Sus palabras marcan dramáticamente este contraste vida/muerte:

Hubiera preferido, siendo labrador, servir a otro (*theteuémén*, 11.489), a un hombre sin su lote para el cual no fuera muy provechoso, a gobernar (*annásein*, 11.491) sobre todos los muertos absolutamente consumidos. (11.489-491)

El deseo apasionado de Aquiles por la vida, aun sin honor, contrasta con la elección que realiza en *Ilíada* 9.410-416: una vida breve pero heroica en lugar de una larga pero insignificante, *kléos* en lugar de *nóstos*. En el Hades, Aquiles percibe el alto precio que ha pagado por su escogimiento.

El héroe narra el encuentro con Aquiles ante los feacios, ansiosos de escuchar acerca de Troya. Un encuentro en el que, una vez más, Odiseo resulta el mejor. En la primera canción de Demódoco (8.73.82) los feacios habían oído acerca de la querrela entre ambos¹³⁸ que, tal como había dilucidado luego la canción del caballo de Troya pedida por el mismo Odiseo, fue ganada por el Laertiada. El relato de su encuentro en el Hades muestra que el propio Aquiles, que había elegido renunciar al *nóstos* para ganar *kléos*, dice a Odiseo, aferrado a

¹³⁷ Cfr. Liddell & Scott (1996: 1073).

¹³⁸ Presumiblemente, la discusión habría sido acerca de cómo tomar Troya, por la fuerza o con astucia.

su *nóstos* contra todas las adversidades, que es mejor vivir.¹³⁹ De esta manera, la primera parte del diálogo desarrolla, además del tópico espacial, una variante del tópico de la muerte: en lugar de la descripción de la muerte de Aquiles, los dos héroes reflexionan acerca del hecho de morir.

La transición hacia la segunda parte del discurso (11.492), en la que Aquiles es quien pregunta, es similar a la de los discursos de Odiseo (11.170) y Agamenón (11.457). La similitud de forma marca un paralelismo respecto del contenido con las preguntas hechas en 11.170-179, 11.457-461 y 11.492-497 acerca de la casa y la familia, ya que en esta oportunidad Aquiles solicita a Odiseo información sobre Peleo y Neoptólemo. Aunque en este caso el hijo de Aquiles es el foco de la historia, Odiseo aprovecha la oportunidad para destacar su rol en el episodio del caballo (11.423-427).¹⁴⁰ Refiriendo la respuesta a Aquiles, Odiseo cumple con el pedido de Alcinoos de una historia vinculada con Troya, una historia que, además, ya había comprobado que agradaba a los feacios.

Áyax	Espacio distante <i>analéptico</i>	Troya (541-565)
------	------------------------------------	-----------------

El encuentro con Áyax consiste, significativamente, en un monólogo, ya que Áyax, personaje silencioso,¹⁴¹ no responde al intento de reconciliación de Odiseo. El discurso retoma el tópico de la muerte de una manera especial, ya que se ignora la trágica forma de la muerte de Áyax, el suicidio. En cambio, el discurso focaliza, primero, en la causa de la tragedia (la lucha por las armas de Aquiles); luego, en su efecto (el lamento de los griegos). La primera parte tiene dos funciones: por un lado, constituye otra historia de Troya que, aunque breve, satisface la petición de Alcinoos; por otro lado, Odiseo repite

¹³⁹ Finalmente, en 24.1-204, Agamenón se dirige a Aquiles y al ausente Odiseo llamando a ambos afortunados, el primero por la gloria de su muerte heroica en el campo de batalla, el último por la gloria de su leal esposa. Aunque en esta oportunidad Aquiles no responde, los narratarios primarios pueden concluir, teniendo en cuenta estas palabras del Canto 11, que Odiseo es el más afortunado de ambos, pues aún está vivo.

¹⁴⁰ 11.523-532 constituye la tercera vez que se narra en *Odisea* la historia del caballo de Troya.

¹⁴¹ Cfr. De Jong (2001: xviii), "silent character". Se trata de aquellos personajes que están presentes pero no hablan.

la operación de la historia de Neoptólemo destacándose como héroe bélico, pues el episodio de las armas muestra su superioridad sobre Áyax por disposición divina (11.544-547). Una vez más, Odiseo concede a los feacios escuchar sobre su reputación como héroe de Troya porque le conviene simpatizar a sus huéspedes para asegurar su traslado.

En la segunda parte del discurso, Odiseo se exculpa enfatizando las dimensiones divinas de la disputa y del juicio, mostrando su arrepentimiento y elogiando profusamente a su antiguo rival.

Catálogo de héroes	Espacio distante mítico (566-635)
--------------------	--

En 11.563-667 Odiseo cuenta que sigue a Áyax hasta la entrada del Hades. El pasaje crea la transición espacial hacia la descripción de las escenas en el interior: las almas no se acercan a él, sino que Odiseo, desde su posición en el vestíbulo, mira hacia adentro y es capaz de ver a los héroes *in situ*.¹⁴²

El catálogo de héroes está conformado por una serie de seis descripciones destacadas por la composición por refranes,¹⁴³ cuya marca son los verbos de percepción visual.¹⁴⁴ La última, de Heracles¹⁴⁵ (11.601-626), deliberadamente narrada al final, presenta una estructura híbrida:¹⁴⁶ comienza como un catálogo regular, seguido por una descripción de la actividad de Heracles, pero desde el verso 11.615 ambos héroes dialogan.

El encuentro con Heracles consiste en un único discurso, en el que las palabras del antiguo héroe son un comentario más que una

¹⁴² La mayor diferencia con el catálogo de mujeres es la omisión de la prueba de la sangre. Esto se debe a que Odiseo está mirando a las figuras en lo profundo del Érebo, y no a almas próximas al escenario del sacrificio.

¹⁴³ Cfr. De Jong (2001: xvi), "refrain composition".

¹⁴⁴ Cfr. 11.568, 572, 575, 582, 593 y 601.

¹⁴⁵ Cfr. De Jong (2001: 593).

¹⁴⁶ En esta primera parte se destaca el cinturón de Heracles (11.609-614), cuya descripción es comparable a la de la égida de Agamenón (*Il.*, V.738-42) y a la del escudo de Aquiles (*Il.*, XVIII).

conversación, cuyo asunto gira, como pionero en el viaje al mundo de los muertos, alrededor del tópico espacial o de acceso al Hades. En lugar de preguntar a Odiseo por qué ha llegado allí, él mismo hace una sugerencia:

¡Miserable! Sin duda también (*kai*, 11.618) tú lideras algún destino funesto (*kakòn móron*, 11.618), que yo sufría continuamente bajo los rayos del sol. (11.618-619)

Kai, que en este pasaje debe ser considerado como adverbio, destaca la similitud entre ambas hazañas. La observación “autorizada” de Heracles, de este modo, identifica a Odiseo con este famoso héroe y acentúa eficazmente el mérito del Laertíada.

En *Odisea*, Heracles funciona dos veces como paradigma yuxtapuesto de Odiseo: en 8.223-228 Odiseo se distancia de él respecto de su brutalidad y su soledad como héroe del pasado; en 21.13-38 se contrasta la conducta de este héroe, que no respeta el código de la hospitalidad, con el buen comportamiento de Odiseo. En esta ocasión, sin embargo, los dos héroes son puestos a la par: ambos sufren un destino adverso (11.618) y tienen que soportar una “miseria sin límite” (11.620-1). El saber que no es el único héroe que sufre, que comparte su destino con un hijo de Zeus (11.620-621), funciona como un consuelo para Odiseo. En este sentido, el encuentro con Heracles es una conclusión adecuada para este relato.¹⁴⁷

Tras analizar cada uno de los **espacios distantes** evocados por las almas y narrados por Odiseo ante los feacios, es posible concluir que la primera parte, producto de la elección narrativa de Odiseo, está dominada por la evocación de Ítaca a través del relato de las palabras de Tiresias y Anticlea, quienes informan al héroe (y a los feacios) de la situación pasada, presente y futura de la tierra patria y de la familia de Odiseo, prueba de la necesidad de su urgente arribo. El objetivo de esta parte es lograr el traslado prometido. La segunda parte, fruto de la elección de Alcinoos y consecuencia de su pedido de más historias, vinculada con el canto de Demódoco, está dominada por la memoria de Troya. Odiseo recupera este espacio pero lo resignifica al

¹⁴⁷ La mención de Teseo y Pirítoos tras el encuentro con Heracles (11.631), que según la tradición antigua es un agregado de Pisístrato, tiene la intención de concluir el *clímax* del episodio y de completar la inserción de Odiseo en una tradición heroica.

focalizarlo desde su situación presente y su pasado reciente, los diez años de viaje. De este modo, cumple con el propósito de complacer a su audiencia pero narra según la conveniencia de su exposición. La visión de Troya que ofrece el relato del encuentro con las almas de Agamenón y Aquiles está diseñada para asegurar su gloria. En el diálogo con Agamenón, Odiseo cuenta acerca del peligro de regresar y morir, sin gloria, en manos de la propia mujer. En el diálogo con Aquiles, revisa el concepto de heroísmo anterior: morir y no regresar no es glorioso.

El análisis de los **espacios distantes** también permite percibir la omnipresencia tanto del tópico espacial o de acceso al Hades como del tópico de la muerte. Ambos se relacionan indisolublemente con la ética heroica en proceso de construcción. Las dos últimas entrevistas, como el cierre de un priamel, profundizan estos dos tópicos fundamentales del Canto. Aquiles, quien había elegido renunciar al *nóstos* para ganar *kléos*, le señala a Odiseo que vivir es bueno y anula la pareja tradicional muerte/*kléos*. Heracles, pionero del viaje al mundo de los muertos, inserta a Odiseo en una tradición heroica vinculada a las aventuras. Después de relatar ambos encuentros, el concepto de *kléos* se modifica notablemente tanto para el héroe como para los narratarios, primarios y secundarios. 🐾

CAPÍTULO III

Espacio *metaperformativo*: el lugar de la épica y el aedo

El Canto 11 es paradigmático para el estudio del espacio en *Odisea* porque en él ocurre un evento único, el *intermezzo* (11.330-384), donde esta categoría adquiere una complejidad que supera el orden de lo físico, ya que permite analizar el espacio *metaperformativo*. Como sostiene Crotty, “one of the distinctive features of the *Odyssey* is that poets are actually characters in it and performances of epic poetry form part of the narrative. Thus, the very story of the *Odyssey* provides the occasion for statements about the kind of thing the *aoidé* is”.¹⁴⁸ En consecuencia, la breve interrupción de la voz narrativa asumida por Odiseo para narrar sus aventuras (Cantos 9-12) ilumina la comprensión de la relación poeta / audiencia/ *épos*, según lo señala la equiparación del personaje con el narrador primario, cuando Odiseo es calificado como aedo (11.367-369).¹⁴⁹

El diálogo que se desenvuelve en este pasaje alrededor del relato en primera persona de Odiseo conforma un espacio coyuntural de observación, reflexión y decisión en torno a la representación épica, el rol del aedo, los destinatarios y la manipulación del material narrativo. El análisis del *intermezzo* como sede del **espacio *metaperformativo***, de “crítica literaria” de una *performance*, demuestra que el Canto 11 resulta un espacio épico fundamental, ya que la interacción entre narrador y narratarios ocasiona la reformulación del código ético heroico del héroe.

¹⁴⁸ Cfr. Crotty (1994: 121). La misma opinión sostiene Segal (1996: 201).

¹⁴⁹ La comparación de Odiseo con un aedo es un motivo recurrente en *Odisea* (17.518-21; 21.406-9). Es un cumplido al héroe como buen narrador, no como cantor, porque no canta (9.37-8). Cfr. De Jong (2001: 286).

La compleja 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 Odiseo mismo puede ser considerado como un aedo que tiene el poder de autoconferirse la gloria; 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.

Ford¹⁵⁰ sostiene que es posible aproximarse a la idea homérica del canto *aédico* de tres maneras: “the first is to consider how the texts presents themselves to us, specially how in their openings they announce what they are and indicate their structure and aims; the second way is through the poet’s terms for poetry and related concepts (...); the third way is by considering the depictions of poets within the poems”. Según este itinerario de análisis, el punto de comienzo debe ser el preámbulo del relato,¹⁵¹ por lo tanto es necesario poner en relación el *intermezzo* con los versos 9.2-36, inicio del núcleo de los *apólogos*.

Como adelantamos en el primer capítulo, desde el inicio de los *apólogos* el relato de Odiseo se constituye formalmente como *performance*, al ser introducido por un breve discurso (9.2-36) en el que el héroe examina y determina el modo y contenido de su narración. Este proemio interno se divide en tres áreas:¹⁵² la primera, entre los versos 9.2-11, comprende la reacción de Odiseo frente al canto de Demódoco:

¡Poderoso Alcinoo, el más renombrado de todos en este pueblo! Ciertamente es bello/noble (*kalón*) oír esto de semejante aedo, tal como este es, semejante a los dioses en cuanto a su voz. Pues no creo que haya un fin más grato (*chariésteron*) que cuando la alegría (*eufrosýne*) se extiende a lo largo de todo el pueblo y los comensales sentados en

¹⁵⁰ Cfr. Ford (1992: 18).

¹⁵¹ 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.

¹⁵² Tomamos la estructura del proemio propuesta por Zecchin (2004: 107-110) y sumamos a ella otras apreciaciones. Cfr. Capítulo I: 13.

orden oyen en el palacio al aedo, y a su lado las mesas están rebosantes de carne y pan, y el escanciador lleva de un lado a otro el vino, y vertiéndolo de la cratera llena a las copas. Esto parece ser para mí lo más bello/noble (*kálliston*) en el pensamiento.

Esta parte constituye una reflexión de Odiseo sobre la función social del aedo, que consiste en proporcionar placer al auditorio con su espectáculo, según él mismo ha podido apreciar el efecto que el canto ha producido entre los feacios. El desarrollo de los conceptos *tóde kalón* y *kálliston*, que abren y cierran esta primera parte del discurso en una composición anular, indican no sólo una evaluación del canto en un sentido estético, sino también una evaluación según un criterio ético, como lo atestigua la traducción del adjetivo como “noble”.¹⁵³ Cualquiera sea la traducción del término, “en la consideración de Odiseo importan tanto las condiciones del auditorio receptor como las condiciones del narrador”.¹⁵⁴ Si las palabras del aedo son bellas, ellas ennoblecen a quien las pronuncia, pero también, si agradan a quienes las oyen, ennoblecen a la audiencia. La apreciación de Odiseo, que para los feacios es meramente una disculpa a Demódoco por la interrupción del canto que él mismo ha solicitado, instala una ambigüedad.¹⁵⁵ Los adjetivos *kalón* y *kálliston* no sólo se adjudican a Demódoco y a los aedos en general, sino también a Odiseo: recientemente receptor de un canto del cual él mismo es personaje, cuyo llanto es el signo de la bella/ noble experiencia de haberlo oído y de haberse oído nombrado, será a continuación componedor de un relato, del cual también será el personaje principal.

El segundo tramo, comprendido por 9.12-18, es introducido por un *dé* con fuerte valor adversativo que opone el placer (*chariésteron*) y la alegría (*eufrosýne*) producidas en el auditorio por el canto de Demódoco, a la desdicha del relato que comenzará a pedido del rey:

Pero (*dé*) a ti el corazón te inclina a preguntar acerca de mis gimien-

¹⁵³ Cfr. Liddell & Scott (1996: 870). Con esta opinión sobre la función social del aedo justo antes de iniciar el relato, Odiseo retoma su declaración de 8.479-481: “Entre todos los hombres de la tierra, los aedos tienen su porción de honor (*timé*) y respeto (*aidós*), porque la Musa les enseñó los caminos de la canción y ella ama a los aedos”.

¹⁵⁴ Cfr. Zecchin (2004: 108).

¹⁵⁵ Cfr. De Jong (2001: xi), “ambiguity”. Hay ambigüedad cuando el discurso de un personaje tiene un sentido diferente para él que para sus destinatarios.

tes penas (*ema kédea stonóenta*) para que lamentándome lllore más aún. ¿Qué contaré (*kataléxo*) en primer lugar? ¿Qué será lo último? Porque muchas me han dado los dioses del cielo. Pero ahora, en primer lugar, diré mi nombre, para que vosotros lo sepáis...

Emá kédea anuncia por primera vez el tema del relato, definido por oposición al canto de Demódoco: por un lado, según el contraste alegría/ pena que define tanto su contenido como su modo de recepción; por el otro, porque se presenta, como lo indica el adjetivo posesivo, como un relato en primera persona. Ambas historias tienen como protagonista a Odiseo, pero los *apólogoi*, por no ser hazañas épicas, deben ser narrados de manera diferente, efectivamente, en primera persona: Odiseo mismo tiene que construir un nuevo código heroico y hacer de sus aventuras un relato digno de ser contado. Sin embargo, el héroe no introduce directamente sus *apólogoi* auto-confiriéndose gloria, sino que, coherente con el primer objetivo, componer un discurso de defensa, inaugura su *performance* sinteti-zándola en una palabra, *kédea*, que adquiere a lo largo de su relato un sentido doble: en primera instancia, funciona como mecanismo de protección, ya que se presenta ante los feacios como un hombre sufriente que necesita de la gracia de sus huéspedes; en segunda instancia, sus penas constituirán también la razón de su gloria.

En esta parte del discurso, Odiseo manifiesta su preocupación acerca de cómo y qué contar, expresada en el verbo *katalégo*. La traducción de este verbo por “contar” intenta reflejar sus dos acepciones: narrar y enumerar.¹⁵⁶ La deliberación implica la conciencia de su necesidad de elegir el material narrativo (contenido) y de tomar otra decisión poética: cómo presentarlo (modo). Entre el catálogo de aventuras que Odiseo selecciona, hace hincapié en la *Nékyia*, a la que ubica en el centro del relato (o en el último lugar de la primera unidad de recitación), le dedica el mayor tiempo de exposición y a la que, además, pone a prueba con la interrupción.

El tercer tramo del discurso, entre los versos 9.19 y 9.36, abarca la identificación del personaje:

Soy Odiseo Laertíada, quien está en el pensamiento de los hombres

¹⁵⁶ Cfr. Liddell & Scott (1996: 897).

por todas sus astucias (*dóloisi*), y mi gloria (*kléos*) llega hasta el cielo. (9.19-20).

La inusual posición inicial en el verso del verbo *eimi*¹⁵⁷ destaca la importancia de la circunstancia. A su nombre, Odiseo agrega la cláusula de relativo con la cual se autodefine: gracias a su astucia puede presentarse como un héroe glorioso. Luego remata su identificación con la descripción de Ítaca (9.21-28) y acaba con una conmovedora declaración de amor por la patria y los padres (9.34-36), reforzada por el argumento de que ni siquiera las diosas, Circe y Calipso, pudieron persuadirlo de no regresar (9.29-33). Con esta emotiva declaración, no sólo anticipa a los feacios por qué la historia de su prolongado regreso es tan triste, sino que recuerda a sus huéspedes la importancia de su promesa de llevarlo a Ítaca y descarta indirectamente la sugerencia de Alcinoos de permanecer en Esqueria casándose con Nausícaa (7.331-333).

Para identificarse ante los feacios, Odiseo elige contar sus aventuras *nósticas*, no su pasado en Troya, y destaca, entre los múltiples espacios que ha transitado, a su querida tierra:

Porque nada llega a ser más dulce que la propia tierra patria y los padres, aunque uno habite un rico palacio, lejos, en una tierra extraña apartado de sus parientes. (9.34-36).

Finalmente, el héroe anuncia el relato que considera como prueba de su *kléos*:

Pero, ¡vamos!, te relataré mi regreso (*nóstos*) lleno de penas (*polykédea*), que Zeus me envió cuando volvía desde Troya (*Troíthen*). (9.37-38).

En este anuncio, que respeta las normas del género épico,¹⁵⁸ se destaca el adjetivo *polykédea*, que retoma la segunda área del discurso y especifica el contenido temático del relato: en este momento, tanto los narratarios secundarios como los primarios comprenden que lo penoso de su narración reside en la incapacidad de regresar: *kédea* y

¹⁵⁷ Las otras dos únicas instancias en que este verbo aparece en la posición inicial del verso en *Odisea* son 6.196 y 24.304.

¹⁵⁸ Cfr. capítulo I: 13.

nóstos son sinónimos para Odiseo.

Desde el proemio, el relato de Odiseo se presenta como una *performance* que se abastece de tres patrones discursivos de composición: el apologético, el *catalogico* y el *nóstico*. Considerada desde nuestra doble perspectiva de análisis, esta tipología, propuesta por Zecchin,¹⁵⁹ ilumina el estudio del **espacio metaperformativo**. Si bien los tres tipos discursivos están ligados tanto a las condiciones de producción como de recepción del relato, los dos primeros, el apologético y el *catalogico*, se vinculan con el modo de narrar épico, mientras que el último, el *nóstico*, está relacionado con el contenido de la narración. La calificación del discurso como apologético deriva de que el relato de Odiseo consiste en una “autodefensa a partir de su autocaracterización”.¹⁶⁰ Odiseo narrador construye a Odiseo personaje, que padece innumerables penas a causa de su interminable regreso, pero cuya gloria, gracias a todas sus astucias, llega hasta el cielo. El valor *catalogico* de las aventuras reside en su habilidad para construir, conscientemente, un repertorio de aventuras representativas del héroe que regresa. En este sentido, el criterio de selección se vincula con el propósito de salvaguardarse, y ambos tipos discursivos se vuelven casi indiscernibles. Por último, Odiseo anticipa en el proemio el contenido de su relato: el regreso, tópico del discurso *nóstico*, se presenta como componente distintivo de su heroísmo.

Los *apólogoi* constituyen la única vez en *Odisea* que un héroe habla acerca de su propio *kléos*. Odiseo sanciona un nuevo código heroico, distinto de aquel cantado por Demódoco, e instaura mediante su *performance* una nueva tradición literaria, que dialoga con *Iliada* pero que comienza a definir, a partir de ella, un *éthos* y un *épos* más complejos.

El proemio interno muestra, en primer lugar, que el relato se propone como una *performance*, pues Odiseo dice su historia en completa armonía con el estilo narrativo de *Odisea*; en segundo lugar, que la estructura del relato está integrada por secuencias acumulativas pero cuidadosamente seleccionadas; finalmente, que el propósito de la narración, además de constituir un ejercicio defensivo, es

¹⁵⁹ Cfr. Zecchin (2004).

¹⁶⁰ Cfr. *ut supra*: 107.

instaurar la diferencia constitutiva del heroísmo de Odiseo: presentarse como héroe del regreso y elegir a Ítaca como sede de su heroicidad, en lugar de Troya, espacio de su pasado.

La consideración de Odiseo como narrador permite interpretar su *performance* a partir de la tesis de Tracy:¹⁶¹ el uso de criterios estructurales ayuda al poeta, en este caso a Odiseo, a dar forma y controlar su material narrativo y guía a la audiencia a aprehenderlo. Como resultado de la evaluación de sus aventuras, el héroe elige deliberadamente posicionar en el final de su narración la aventura de la *Nékyia*. Tras narrar los encuentros con Elpénor, Tiresias y Anticlea y complacer a Arete con el catálogo de heroínas, interrumpe el relato.

La sugerencia de retirarse a dormir indica que la narración ha llegado, en este punto, a una conclusión natural y debe ser tratada como unidad. Odiseo abandona intencionalmente su relato después de explicar, por un lado, que su patria y su familia añoran y necesitan su regreso, como lo ha expresado con el conmovedor relato del encuentro con su madre Anticlea; por otro lado, tras revelar que su ansiada vuelta está determinada, según la profecía de Tiresias, “en una nave extranjera” (11.115). Pero sobre todo, la *performance* acaba luego de complacer a Arete, ante quien se había presentado como suplicante (6.303-15), con el catálogo de heroínas. Odiseo interrumpe su relato con un motivo de *recusatio*:

Y yo no podría contar y nombrar a todas cuantas esposas e hijas de héroes vi, pues antes se consumiría la noche inmortal. (11.328-330).

Para justificar la interrupción el héroe esgrime un problema estético, de representación: la imposibilidad de narrar fielmente su experiencia. Odiseo reflexiona acerca de la distancia real entre el ver y el decir aquello que vio.¹⁶² Haciendo explícita esta dificultad, se revela como un narrador diferente a Demódoco, a quien las Musas inspiran para reproducir la verdad de los hechos. Luego, refuerza su excusa:

Pero también (*kaí*) es hora de dormir, ya sea yendo hacia la veloz nave, hacia mis compañeros, o justamente aquí. Y los dioses y voso-

¹⁶¹ Cfr. Introducción: 6-7

¹⁶² Cfr. Ford (1992: 76)

tros cuidarán el traslado. (11.330- 332)

Con la referencia al viaje prometido, termina el largo relato que había iniciado en 9.2.

Odiseo cesa su relato abruptamente, en el medio de la aventura del Hades y de los *apólogos*, en primer lugar, para recordar a sus huéspedes su escolta a casa (11.332), que debía ser esa noche (8.26-45). Sin embargo, él mismo abre la posibilidad de posponer el traslado hasta el otro día, ofreciendo la opción de dormir en la nave (y partir) o en el palacio (y quedarse una noche más).¹⁶³ En segundo lugar, el héroe imita la conducta del aedo Demódoco, quien repetidamente cesa su canto y es luego impelido a continuar (8.87-91). Para incentivar al aedo, los nobles de la corte ofrecen elogios y comida (8.474-98); Odiseo, en cambio, recibe elogios (11.336-8; 11.363-9) y regalos (11.339-40; 11.351-2) de sus huéspedes antes de reanudar su relato.

En el momento en que se suspende el discurso de Odiseo, el cambio de la primera a la tercera persona implica la incorporación de una focalización novedosa: el narrador primario interviene para transmitir los efectos del relato en la audiencia:

Así dijo, y entonces todos se quedaron suavemente en silencio (*sio-pé*), y estaban atrapados por el encanto (*kelethmô*) en la umbrosa sala. (11.333-334)

La breve participación del narrador homérico permite comprender la *performance* épica según los términos del poeta respecto de la poesía. En esta oportunidad, el narrador primario retoma las palabras de 1.339. El relato de Odiseo, como la canción de Femio a los pretendientes, deja a los feacios encantados (*kelethmô*, 11.334; cfr. *thelktéria*, 1.337). En el nivel de la narración primaria, la repetición ratifica la comparación que realiza Alcinoos, confiriendo carácter de veracidad y objetividad a las apreciaciones de los personajes: el relato de Odiseo es comparable, según sus efectos en el auditorio, con el canto de un aedo profesional.

¹⁶³ Esta sugerencia es retomada por los reyes más adelante: por Arete en 11.339-340 y por Alcinoos en 11.350-353.

La acotación del narrador primario en 11.333-334 es la única en todo el Canto 11 que atestigua carácter evaluativo; el resto de sus participaciones tienen la única función de organizar las intervenciones directas de los personajes. La intervención puede explicarse como un resumen apositivo,¹⁶⁴ ya que recapitula la acción de la escena precedente, el relato de Odiseo. Este resumen, propio de los cambios de escena, introduce en esta oportunidad el cambio de la modalidad de narración en primera persona a la circunstancia de diálogo, que confiere al relato del héroe la particularidad de convertirse en una *performance* interactiva. Después de esta sinopsis, es posible iniciar el tercer paso de aproximación a la *performance* épica: considerar las representaciones de los poetas dentro de los poemas.

Luego de la interrupción de la *performance*, Arete, que ha recibido con placer el catálogo de heroínas, celebra el aspecto y el pensamiento de Odiseo (11.336-337) y pide a los nobles feacios que le sean otorgados más regalos (11.339-341). Con su gesto, no sólo acepta la ofrenda del héroe, que retribuye con recompensas materiales, sino que consiente explícita y públicamente su admisión como huésped (7.139-347). Se trata de la segunda vez que los feacios ofrecen regalos a Odiseo (8.389-93). Los obsequios son un componente ordinario de la “escena-tipo” de la visita, según el código de la hospitalidad, pero en esta ocasión cobran una significación mayor: compensan a Odiseo por la pérdida del botín de guerra, convirtiéndose en un elemento fundamental para la recuperación de su identidad heroica, según lo establecido por el plan de Zeus (5.36-40).

Alcinoo autoriza la propuesta de la reina en 11.348-352,¹⁶⁵ y acompaña su promesa incitando a Odiseo a permanecer en Esqueria hasta la aurora (11.350-351) y confirmando el traslado (11.351-352). El entusiasmo de Odiseo por quedarse si eso le valiera por más regalos, sugiere la posibilidad de que su interrupción haya sido un movimiento calculado:

Si ordenaras que yo permaneciera aquí por un año, animaras el traslado y me dieras ilustres regalos, en verdad yo lo desearía y sería una gran ganancia (*kérdion*) llegar a mi patria con las ma-

¹⁶⁴ Cfr. De Jong (2001: xii), “apositive summary”.

¹⁶⁵ La promesa del rey será llevada a cabo en 13.7-22

nos llenas, y no sólo sería más respetado, sino también más querido para todos los hombres, tantos cuantos vieran que yo he regresado (*nostésanta*) a Ítaca. (11.356-361)

En este momento, justo antes de arribar a su patria, Odiseo reconoce explícitamente la restauración de su *status* perdido. Al aceptar la propuesta de Alcinoos, se resuelve la cuestión desarrollada en 11.328-332 acerca de quedarse en el palacio o descansar en la nave: el héroe permanece junto a los reyes un día más.

Tras la enfática y positiva respuesta de Odiseo, Alcinoos, tal como había hecho su esposa antes, inicia un discurso en el que desarrolla su elogio del relato:

¡Oh, Odiseo! Cuando conocemos esto no nos parece que seas tramposo (*eperopêá*) y embustero (*epíklopon*), como muchos hombres desparramados que cría la negra tierra, artífices de mentiras de las cuales, eventualmente, nadie podría aprender. Tienes la forma del relato (*morphè epéon*), tus pensamientos son nobles (*frénes esthlai*) y ordenaste el discurso expertamente (*epistaménos kataléxas*), como un aedo (*aidós*), en cuanto a las miserables penas (*kédea lugrá*) de todos los aqueos y de ti mismo. (11.363-369)

El pasaje es revelador respecto del gusto de Alcinoos, pero también acerca del resto de los narratarios secundarios y de los primarios. Los criterios con los cuales el rey juzga la *performance* no tienen que ver con su valor-verdad: elogia la forma, la disposición del relato (*morphè epéon*), y los nobles pensamientos (*phrénes esthlai*) del héroe. Alcinoos parece, en consecuencia, más preocupado por la estética y la ética del relato, que por la verdad.¹⁶⁶ En este sentido, como sostiene Crotty,¹⁶⁷ la excelencia de las palabras de Odiseo consiste en la activa aceptación de sus penas. Como dice Alcinoos, él es capaz de narrar diestramente las penas de todos los Argivos y las suyas propias (11.369). Su habilidad consiste en poder distanciarse de la experiencia personal y transmutarla en un relato público capaz de transmitir el sentido sus aflicciones. Por lo tanto, el relato emerge como una apropiación de la condición mortal y de sus pesares. A través de la

¹⁶⁶ Paralelamente, el catálogo de heroínas, tal como es presentado por Odiseo, parece deberse más a satisfacer el deseo de belleza de los feacios que a la sed de la perfecta fidelidad.

¹⁶⁷ Cfr. Crotty (1994: 162-163).

performance, las penas pueden ser compartidas. En la unión entre narrador y narratarios, “his narrative transforms what had been private sorrows into public excellences”.¹⁶⁸

Alcinoo aprecia el relato desde la noción aristocrática de la poesía, que requiere que sea placentera, adecuada e instructiva. Odiseo ha contado su historia como un poeta “profesional”. Cuando el rey caracteriza al mal poeta contrastándolo con Odiseo-narrador, alude al mundo de los comerciantes, aquellos que viajan mucho y cuentan mentiras. Esta “crítica literaria” caracteriza a la *performance*, enmarcada dentro de una relación aristocrática de intercambio de dones, a través de una imagen vinculada con el campo comercial. La observación muestra un conflicto entre dos sistemas, el poético y el económico. Por una parte, Alcinoo aprecia a Odiseo como un aedo experto (*aoidòs epistaménos*, 11.368); por otra, adopta la caracterización negativa de los negociantes y la aplica al dominio de la poesía: Odiseo no se parece al tipo de poeta que tima con sus historias y sus mentiras, se puede aprender de su relato. De este modo, el rey reúne ambos ámbitos en una relación simbólica.

Las palabras de Alcinoo permiten reflexionar acerca de un nuevo modo de narrar épico, en cuanto Odiseo mismo puede ser considerado como un aedo que tiene el poder de autoconferirse la gloria. Como señala Dougherty,¹⁶⁹ dentro del mundo de *Odisea*, Demódoco y Femio ocupan el rol del aedo incorporado dentro de una comunidad homogénea y aristocrática; su trabajo es cantar canciones que simbolizen los valores del grupo y que ayuden a definir y mantener su visión de mundo. El mecanismo para evaluar las canciones en este contexto es inmediato y sencillo: si sus canciones agradan y responden a las necesidades de la comunidad, el poeta es recompensado con comida y bebida y su *status* como poeta del grupo es confirmado. La audiencia, al mismo tiempo, gana una flexible tradición poética que celebra y valida su forma de vida.

Odiseo también es *performer* en *Odisea*: su voz poética es indistinguible de la de Homero a lo largo de los *apólogoi*. Sin embargo, el héroe no está unido a un **espacio performativo** específico, ni tiene

¹⁶⁸ Cfr. *ut supra*: 166.

¹⁶⁹ Cfr. Dougherty: 51-52.

una relación duradera con una única audiencia, ya que sigue contando historias una vez que llega a Ítaca. Odiseo constituye un modelo de poeta diferente, que viaja permanentemente recolectando bienes a cambio de sus relatos. Consecuentemente, la evaluación de su *performance* cambia: es negociada abiertamente. “The association of epic poetry with trade and commerce shifts its focus away from martial prowess – sacking cities and overseas conquest (i.e., the *Iliad* model) – toward the adventures of travel and the potential of *kérdos*, literally in the form of commercial profit and metaphorically in the form of knowledge and experience.”¹⁷⁰ En este sentido, las palabras de Alcinoos responden al discurso de Odiseo inmediatamente anterior (11.356-361, cfr. *kérdion*).¹⁷¹

La aceptación de los dones se debe a que Odiseo ha cumplido su cometido: no sólo será respetado y reconocido por haber logrado regresar, sino también por haber obtenido una recompensa por su relato. Llegará a Ítaca con bienes obtenidos durante sus aventuras que representan su *status* de huésped en Esqueria; no con botines de guerra, como un veterano.

La *performance* de Odiseo articula la noción de la narrativa con la potencialidad del viaje. Sus relatos no son inalterables, como las canciones de Demódoco, sino que siguen un trayecto similar al del héroe: giros inesperados, incluyendo detalles particulares para audiencias particulares. Demódoco representa un modelo estable y fijo, autorizado por las Musas. Odiseo, por el contrario, es un viajero y sus relatos son igualmente móviles.

Epistaménos (11.368) refiere en *Odisea* a la pericia técnica.¹⁷² Por lo tanto, Odiseo es caracterizado por Alcinoos como un técnico en narrativa. El uso del adverbio *es*, entonces, coherente con la comparación del héroe con un aedo. Ser un aedo significa tener el poder de conferir *kléos* a través de una *performance* épica, la única inmortalidad posible para los hombres. Por consiguiente, el hecho de que Odiseo sea el *performer* de su propio épos resulta una circunstancia extraordinaria que vale la pena analizar.

¹⁷⁰ Cfr. *ut supra* (2001: 59-60).

¹⁷¹ Cfr. Capítulo III: 62.

¹⁷² Cfr. Crotty (1994:126) y los pasajes 5.245, 17.341, 21.44 y 17.381-385.

El aedo debe cantar acerca de las “gloriosas hazañas de los héroes”, las *kléa andrón*, tal como Demódoco en 8.73. Sin embargo, el relato de Odiseo, diferente de las tradicionales, estables y ordenadas canciones de Demódoco, no repite el pasado iliádico. La diferencia constitutiva de su *éthos* y de su *épos* ya había sido presentada en el proemio de su relato (9.37-38).

Es posible conjeturar que Alcinoo elogia enérgicamente el relato de Odiseo porque no ha sido narrado antes, “pues los hombres alaban con preferencia el canto más nuevo que llega a quienes escuchan” (1.352-353). El canto *nóstico*, la novedad preferida, desplaza el tema de las *kléa* y define nuevas expectativas temáticas y predilecciones de los espectadores. De esta manera, el *intermezzo* permite reflexionar también acerca de un nuevo contenido de la narración épica.

Odiseo, simultáneamente narrador y personaje, está en la posición única de ser el *performer* de su propio *kléos*. Como texto del personaje¹⁷³ los *apólogoi* invitan a tomar un aspecto central en el análisis narratológico: la presentación de la historia,¹⁷⁴ que comprende dos actividades: narración y focalización. Según estas categorías, los narratarios de *Odisea*, primarios y secundarios, acceden a una visión filtrada de la fábula,¹⁷⁵ a una selección y evaluación de los eventos del focalizador, el que ve lo que se cuenta. Para que esta visión se vuelva accesible para los narratarios, debe ser puesta en palabras por un narrador.

La identidad y *status*¹⁷⁶ del focalizador y narrador de las aventuras cobra relevancia para el análisis del **espacio metaperformativo**, ya que Odiseo, a diferencia de Demódoco, es tanto quien ve y vive los espacios transitados durante su regreso, como quien los cuenta. Compartiendo ambas categorías, su elección de expandir el relato de la aventura de la *Nékyia* no es fortuita. Entre los feacios, Odiseo narra su primer *nóstos*, el regreso del Hades. Sin embargo, tras contar los encuentros con Elpénor, Tiresias y Anticlea y satisfacer a Arete con

¹⁷³ Cfr. De Jong, (1989: 37), “character text”.

¹⁷⁴ Cfr. *ut supra*: x, “presentation of the story”.

¹⁷⁵ Cfr. *ut supra*: 31

¹⁷⁶ Cfr. *ut supra*: 33-35, “identity”; “status”.

el catálogo de heroínas, elige deliberadamente interrumpir el relato.

En Esqueria, última estación de las aventuras, Odiseo se observa retrospectivamente: ya no es el mismo héroe de la guerra de Troya, su arduo *nóstos* lo ha modificado. El hecho de que seleccione específicamente el centro del episodio de la *Nékyia* para cesar de narrar indica una evaluación previa suya como narrador-focalizador, tal como lo demuestra en 9.12-18. El héroe presenta su información sintéticamente, prescinde de los detalles irrelevantes y enfatiza lo importante, y deja descubrir en su selección de los datos y de sus formas de decir la meta retórica que intenta alcanzar. Si la presentación de la historia resulta de un proceso de síntesis,¹⁷⁷ de una economía en el acto de focalizar y narrar, Odiseo interrumpe su relato en este preciso momento porque la pausa completa su manipulación del material narrativo.

A través del relato de los primeros tres encuentros en el Hades, Odiseo logra contar quién es: un hombre solo que, único sobreviviente del viaje de regreso desde Troya, puede narrar su *nóstos polykédea*, repleto de trabajos y de nostalgia de la patria y los padres (9.34). Antes de suspender la *performance*, se ha presentado como hombre, guerrero, buen compañero, padre, hijo y esposo. Odiseo sabe que depende de su relato que los feacios lo consideren merecedor de la escolta prometida.¹⁷⁸ Por eso, se asegura de que la narración lo acredite como un hombre de muchos sufrimientos cuya famosa inteligencia le ha permitido sobrevivir para contarlo.

A lo largo de la *performance*, Odiseo recupera su pasado inmediato y se reconoce por primera vez como diferente de aquél acerca del cual Demódoco ha cantado (8.499-520): ya no es el héroe *ptolypóρθιος*, sino el héroe *polytropos* y *polytlas*, según su retrospectión le permite comprender (9.2-36).

La pregunta de Alcinoos acerca de la identidad del huésped instala una pregunta más compleja: qué tipo de *épos* corresponde a Odiseo. Gracias a los narratarios secundarios, para quienes la respuesta era una cuestión de suspenso, no se oye el canto de un aedo, sino el

¹⁷⁷ De Jong, (2001: vxiii).

¹⁷⁸ Como indican los pasajes 7.317-328; 8.31-33 y 8.544-545.

relato del propio héroe, que remite al comienzo de *Odisea*:

Háblame, Musa, de aquel hombre de muchos giros¹⁷⁹ (*polýtropos*) que después de destruir la sacra ciudad de Troya anduvo peregrinando larguísimo tiempo. (1.1-3).

El narrador primario pide a la Musa que le cuente quién es ese hombre. Aunque se oculta su nombre, tal como lo hace Odiseo en Esqueria hasta 9.19, lo identifican su atributo, *polýtropos*, y la cláusula de relativo. Los tres primeros versos del poema instalan el problema de la identidad del héroe, el mismo problema que Odiseo empieza a resolver, conociéndose, en su relato a los feacios. Para él, revelar su identidad es contar acerca de la añoranza del regreso; acerca de Ítaca, no de Troya. Para ello, debe sancionar un modo diferente de *kléos*, como expresa al introducir su relato (9.19-20).

Por primera y única vez en *Odisea*, un héroe habla acerca de su propio *kléos*. Odiseo comprende que ya no puede ser conocido como objeto del canto de Demódoco: ya no es un guerrero iliádico, motivado por la *kléos áftithon*, porque rechaza la posibilidad de trascendencia:¹⁸⁰ su anhelo de regresar a la patria junto a su familia está dentro de los límites del mundo mortal, como expresa desde el proemio (9.34-36). A través del relato de la *Nékyia* Odiseo revela que sus deseos derivan, justamente, de la conciencia de sus limitaciones mortales. Desde el Hades, una vez que ha comprendido y aceptado su condición humana, puede retomar el regreso: el estrictamente espacial, a su patria y hogar, y el figurado, ético, que significa recuperar definitivamente su identidad como héroe al lograr arribar a Ítaca.

El *intermezzo* finaliza con el pedido de un nuevo relato, solicitado por Alcinoos:

Pero ¡vamos! Háblame de esto y cuéntame (*katálexon*) sinceramente si viste a algunos de tus deiformes compañeros que entonces, al mismo tiempo, se lanzaron junto a ti al mar hacia Ilión y enfrentaron su destino. Esta noche es muy larga, inefable, y aún no es hora de dormir

¹⁷⁹ Cfr. Liddell & Scott (1996: 1444). La primera acepción que da este diccionario para el epíteto de Odiseo es "much- turned". También cfr. Peradotto (1990: 115).

¹⁸⁰ Odiseo destaca esto al señalar que ni siquiera lo han persuadido de no regresar las ofertas de inmortalidad de Circe y Calipso (9.27-33).

en el *mégaron*. Pero tú cuéntame las hazañas inspiradas por los dioses. Y yo me quedaría hasta la divinal aurora cuando tú te atrevas a narrarme tus penas (*kédea*) en el *mégaron*. (11.370-374)

Así como Odiseo, antes narratario, había solicitado al aedo la canción del caballo de Troya (8.492-8), Alcinoo sugiere el tema siguiente, un relato acerca de los héroes de la guerra, asunto que los feacios conocen a partir de las canciones de Demódoco (8.73-82; 8.499-520).

El rey, que antes celebró el nuevo canto, solicita oír uno tradicional. El héroe, respetuoso del código de la hospitalidad, concede la demanda, pero adapta la segunda parte del relato de la *Nékyia* a su conveniencia. Odiseo, después de diez años de viaje, recupera el espacio de Troya y lo resignifica:

¡Poderoso Alcinoo! ¡Distinguido entre todos los habitantes! Por un lado es hora de muchos relatos; por el otro, es también hora del sueño. Pero si aún deseas escucharme, no te niego estas cosas, sino que hay que hablar en público de otras cosas más lamentables, las penas de mis compañeros (*kede' emón etáron*), los que murieron después, los que escaparon al grito de guerra lleno de lamentos de los troyanos pero murieron en el regreso (*en nósto*) por voluntad de una mujer perversa. (11.378-384)

La respuesta revela la tensión entre el poder del poeta sobre el material narrativo y las presiones de la tradición: Odiseo acepta relatar sobre los héroes de Troya (*emón etáron*, 11.382), pero elige relatar acerca de su trágico regreso (*en nósto*, 11.384). Esta relación aedo/audiencia descubre dos visiones coexistentes de la actividad poética, en un momento en que el modo y el contenido de la épica están en transformación: por un lado, el “discurso de la representación”¹⁸¹ de Demódoco, que repite con gracia una tradición fija inspirada por las Musas para conservar intacto el pasado; por el otro, el “discurso de la producción” de Odiseo, que diseña su *performance* libremente para controlar su circunstancia presente y servir a su propósito de regresar. Esqueria es la frontera entre el relato del pasado y la novedad literaria. 🍷

¹⁸¹ Como subraya Peradotto (1990: 170), *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.”

CONCLUSIÓN

Nuestra propuesta para el análisis del Canto 11 de *Odisea* se inscribe en una corriente crítica novedosa que reconoce y asume la utilidad del espacio como categoría interpretativa de los textos, especialmente los de naturaleza *performativa*. El análisis de lo mimético como “re-presentacional” nos permitió vincular nuestro estudio con uno de los textos críticos más específicos en cuanto al tema escogido, *The Play of Space* de Rehm (2002), que ofrece una aproximación original a los parámetros espaciales de la literatura griega como *performance*, sobre cuya base formulamos una clasificación de la categoría espacial productiva para el análisis del espacio épico en particular.

Propusimos una reinterpretación integral del Canto elegido, proyectando la lectura hacia la comprensión de *Odisea* en general. Analizamos la aventura de la *Nékyia* en relación constante con el resto de la obra, fundamentalmente con los Cantos correspondientes a los *apólogos*. De este modo, demostramos que el Canto 11 constituye el centro arquitectónico y frontera formal de *Odisea*.

Al inicio del estudio planteamos un enfoque estructural del Canto de la *Nékyia* para esclarecer la función y configuración de los espacios como vía de interpretación de la construcción de la figura heroica. A tal fin, presentamos un esquema que traza en líneas generales la vinculación espacio-frontera-ética heroica que guió nuestra investigación. Allí representamos no sólo la vinculación entre las distintas categorías en las que dividimos el estudio del espacio épico, sino también cómo el concepto de frontera resulta fructífero para el análisis del Canto 11 y de *Odisea*.

El Canto 11 presenta dos fronteras fundamentales: por un lado,

Esqueria, frontera geográfica y etnográfica, proveedora del marco óptimo para la narración; por el otro, el Hades, metáfora del renacer ético y poético de Odiseo. Ambos espacios se constituyen como fundacionales para el resto de los espacios del Canto.

El respeto por el contrato social de la hospitalidad constituye a Esqueria como **espacio *performativo***, el indicado para que Odiseo narre sus aventuras. La isla de los feacios es la única en la cual el héroe encuentra un código familiar, que la convierte en frontera por excelencia: por un lado, comparte con Ítaca las marcas típicas de la civilización, el espacio propio del héroe; por el otro, como espacio hipercivilizado y utópico, la isla también forma parte del mundo de los *apólogoi*. Desde el punto de vista de la geografía mítica y de la etnografía es el paraje de transición entre el confín, el Hades, y la morada de Odiseo. Esqueria es el espacio coyuntural donde se articulan los otros espacios porque determina no sólo un itinerario geográfico, sino también un trayecto heroico y poético. 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 narra sus aventuras. A través de su *performance*, el héroe regresa a su hogar y vuelve a reconocerse, renegociando un nuevo lugar para sí mismo en un mundo cambiante, un lugar más ligado al poder de la palabra que al de la fuerza. La hibridez que caracteriza a Esqueria, por otra parte, permite la unión de dos narrativas diferentes: la pre-terita épica en desuso y el nuevo discurso épico de la exploración.

El Hades, **espacio escénico**, es el lugar donde se desarrolla el episodio central de la *performance*, la *Nékyia*. Según un punto de vista geográfico, constituye la frontera entre lo conocido y lo desconocido, ya que se encuentra en el confín del río Océano, el contorno del mundo. Es el lugar más alejado del viaje de Odiseo, desde donde recommienza su regreso, retrocediendo sus pasos hacia Eea y Circe. Desde un enfoque etnográfico, el Hades es la extrema manifestación de “lo otro”, la muerte, y la coyuntura más intensa para la experiencia tanto humana como heroica. Tras sobrevivir lo imposible, Odiseo supera el mayor de los trabajos y regresa a su patria, después de medir la vida frente a la muerte, reconociéndose como héroe y como hombre. El Hades es también una metáfora del renacer ético y poético de Odiseo: su regreso desde allí le permite, por un lado, auto-reconocerse como un héroe diferente del guerrero de Troya; por el otro, sancionar

ese heroísmo a través de *épos* diferente y novedoso, cuyo episodio central es la *Nékyia*, la aventura donde su pasado y su futuro, Troya e Ítaca, se reúnen, se reconcilian y encuentran un equilibrio.

Troya e Ítaca son los **espacios distantes** más destacados de los evocados por Odiseo en su *performance*. En ella, Odiseo no se identifica como héroe de Troya, sino que elige relatar la porción de su vida que lo define como héroe del regreso, aquella que lo vincula con el espacio que ansía alcanzar: Ítaca. Tal como propusimos al inicio de este trabajo, los **espacios distantes** de esta aventura restablecen e integran el mismo recorrido de *Odisea*: Ítaca-Troya- Esqueria- Ítaca-nuevo viaje.

La primera parte del Canto, el relato de Odiseo anterior al *intermezzo*, es producto de su elección narrativa. Vinculado con sus experiencias de vida recientes y su propósito de regresar, el relato de Odiseo reproduce su regreso a Ítaca y la recuperación de su lugar como *basiléus*, tal como sucede en la segunda mitad de *Odisea*. El relato del encuentro con las almas de Tiresias y Anticlea informa acerca de la situación pasada, presente y futura de la tierra patria y la familia de Odiseo, prueba de la necesidad de su llegada. La meta de esta primera unidad narrativa es garantizarse el traslado.

La parte especular, posterior al *intermezzo*, es fruto de la elección de Alcinoos, vinculada con el canto de Demódoco. Comprende, al igual que la primera mitad de la obra, a Odiseo entre Troya y Esqueria, trayecto representado por las almas de Agamenón, Áyax y Aquiles. Odiseo recupera el espacio de Troya pero, tras diez años de viaje, le otorga un nuevo sentido según la ética heroica en proceso de construcción. La visión de Troya que ofrece el relato del encuentro con las almas de Agamenón y Aquiles está diseñada para consolidar su *kléos*. En el diálogo con el Atrida, Odiseo deja ver el riesgo de regresar y morir, sin gloria, en manos de la esposa. A través del diálogo con Aquiles, recoge y reformula el código ético heroico vigente, anulando la pareja tradicional muerte/*kléos*. Para Odiseo, después de este encuentro con el máximo héroe, morir y no regresar no es glorioso. La última entrevista, con Heracles, exponente del viaje al mundo de los muertos, incluye a Odiseo en una tradición heroica vinculada a las aventuras. Después de esta segunda unidad narrativa que narra los encuentros con los dos héroes tradicionales más famosos, Aquiles y

Heracles, Odiseo ensancha las fronteras del concepto de *kléos*.

Nuestro análisis del *intermezzo* como sede del **espacio meta-performativo** demuestra que el Canto 11 resulta un espacio épico necesario e ineludible, determinante de la ética heroica de *Odisea*, mediante una *performance* interactiva que reformula el código heroico. Enfocamos la compleja composición de este espacio desde una perspectiva doble. En cuanto al modo de narrar épico, la interrupción del relato de Odiseo constituye una estrategia retórica: Odiseo pone su *performance* en el mercado e invoca las reglas del intercambio mientras Alcínoo y Arete intentan observar las convenciones de la hospitalidad aristocrática para negociar un acuerdo acerca de la producción y consumo de la poesía. Narrando sus aventuras entre 9 y 11.332, Odiseo calibra su *performance* poética. A medida que los reyes le ofrecen más regalos, él narra más aventuras (11-12). De este modo, *Odisea* presenta un modelo de *performer* diferente al ciego Demódoco, vinculado permanentemente a la corte: Odiseo, constante viajero, recolecta bienes a cambio de sus relatos.

En cuanto al Canto como metarreflexión acerca del contenido de la narración épica, el relato de Odiseo, que emerge como una activa apropiación de la condición mortal y sus penas, funde, para los narratarios secundarios, primarios y el propio Odiseo, dos aspectos de conducta mutuamente exclusivos: *kléos* y *nóstos*. En su *performance*, Odiseo se autodefine como el héroe del *nóstos*: puesto que ha vuelto del Hades, el lugar paradigmático del que no hay retorno, construye, en segundo grado, al personaje que regresa. En consecuencia, el relato del regreso del mundo de los muertos puede ser considerado como una cifra, en el propio relato épico, de nuevos temas del género y de intereses que comenzaban a surgir entre los espectadores. La *Odisea* articula así una noción de relato que es movable y flexible, enraizada en el viaje. Diferente de las tradicionales canciones de Demódoco, esta noción “odiseica” de la narrativa no repite el pasado iliádico. *Odisea* es narración del itinerario y también itinerario de la narración.

En Esqueria, Odiseo se auto-confiere la gloria narrando las garantías de su supervivencia y el relato establece su identidad para los narratarios y, fundamentalmente, para sí mismo. La *performance* le ofrece, por un lado, la posibilidad de contar su deseo de regresar

a Ítaca; por el otro, convirtiéndose en objeto de su propia mirada, el relato le permite comprender su pasado y reformular y negociar su presente, acercando los mundos del intercambio económico y poético. Gracias a su *performance*, Odiseo obtiene, a la vez, los bienes materiales necesarios para regresar respetado a su patria y la cristalización de su gloria en un poema compuesto por él mismo. De esta manera, en sus palabras operan las fronteras de la ética heroica.

Odiseo no es el mismo luego de traspasar la frontera entre el mundo de los vivos y el de los muertos, de donde regresa por primera vez. A partir de este relato, instaura un heroísmo distinto, reformulando el código heroico de *Ilíada*. En este sentido, el paso por el Hades resulta una frontera ética: Odiseo no sólo es el héroe del regreso según el narrador primario, sino que lo es para sí y ante los feacios, que lo harán regresar a Ítaca.

En el Canto 11 de *Odisea*, Odiseo supera la frontera ética del héroe *ptolypórhios* (asolador de ciudades) y se construye a sí mismo como un nuevo héroe, aquel que recibirá los epítetos de *polýmētis* (de muchos recursos) y *polýtlas* (de muchos pesares), dos expresiones solidarias de su *éthos*, a través del cual resiste la hostilidad y regresa inteligentemente, primero, al mundo de los vivos y, luego, al mundo de los griegos. Si ha podido conquistar la muerte, el trabajo más arduo para un héroe, puede regresar a su tierra. El Hades en *Odisea* es el paradigma del lugar más distante y el único espacio que abre completamente el tiempo y permite que Odiseo enfrente su espacio pasado, Troya, y su espacio futuro, Ítaca. Allí, no sólo conoce las fuerzas que gobiernan la naturaleza, sino también su propio destino. La *Nékyia* se transforma en una matriz de comprensión y de reconocimiento de su mortalidad y de su capacidad de regresar, componentes diferenciales de su heroísmo.

Odiseo narra la aventura de la *Nékyia* asignándole estratégicamente una posición medular entre las otras porque este *épos* enseña un carácter modelar respecto del regreso que quiere lograr. El heroísmo de Odiseo es tan extraordinario, que se configura no sólo como el ganador, sino también como el constructor y “conmemorador” de su propio *kléos*. La habilidad que el héroe exhibe para narrar esta aventura convierte al relato en medular y modelar y confirma su epíteto de *polýtropos* (de muchos giros), tanto en su sentido literal, en rela-

ción con su trayectoria espacial, como en el figurado, vinculado con su versatilidad y con su recorrido ético y poético. Se trata, finalmente, del héroe de las dos aventuras que han perdurado en la memoria mítica: el regreso a Ítaca y el regreso desde el Hades. 🐣

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA INSTRUMENTAL

- Allen, T. W. (1917) *Odyssey*, Oxford.
- Heubeck, A. & Hoekstra, A. (1990) *A Commentary on Homer's Odyssey*, Vol. I, Oxford.
- Heubeck, A., West, S. & Hainsworth, J. B. (1991) *A Commentary on Homer's Odyssey*, Vol. II, Oxford.
- Heubeck, A., Fernández Galiano, M. & Russo, J. (1992) *A Commentary on Homer's Odyssey*, Vol. III, Oxford.
- Hornblower, S. & Spawforth, A. (1996) *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford.
- Liddell & Scott (1996) *A Greek- English Lexicon*, Oxford.
- Stanford, W. B. (1967) *The Odyssey of Homer*, New York.
- Stephanus, E. (1954), *TLG*, Graz.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA CITADA

- Bakker, E. (1997) "The Study of Homeric Discourse", en Morris, I. & Powell, B. (Eds.) *A New Companion to Homer*, Leiden, pp. 284-304.
- Bakker, E. (1997) *Poetry in Speech. Orality and Homeric Discourse*, Ithaca and London.
- Crotty, K. (1994) *The Poetics of Supplication*, Ithaca.
- De Jong, I. J. F. (1989) *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the Iliad*, Amsterdam,
- De Jong, I. J. F. (2001) *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge.
- De Jong, I. J. F. (2004) "Narratological theory on narrators, narratees and narrative", en Dougherty, C. (2001) *The Raft of Odysseus*, Oxford.
- Edwards, M. (1990) *Homer. Poet of the Iliad*, Baltimore and London.
- Ford, A. (1992) *Homer: The Poetry of the Past*, Ithaca.
- Most, G. (1989) "Structure and Function of Odysseus' *Apologoi*", *TAPHA* 119, pp. 15-30.

- Nagy, G. (1991). *The Best of Achaeans*. Baltimore and London.
- Nagy, G. (1996a) *Poetry as Performance: Homer and beyond*, Cambridge.
- Peradotto, J. (1990) *Man in the Middle Voice*, Princeton.
- Redfield, J. (1978) *Nature and Culture in the Iliad*, Chicago.
- Rhem, R. (2002) *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton.
- Reinhardt, K. (1996) "The Adventures in the Odyssey", en Schein, S. L. (Ed.) *Reading the Odyssey. Selected Interpretative Essays*, Princeton, pp. 64-132.
- Richardson, S. (1990) *The Homeric Narrator*, Nashville.
- Schein, S. L. (Ed.) (1996) *Reading the Odyssey. Selected Interpretative Essays*, Princeton.
- Schlessinger, E. (Ed.) (1947) *Aristóteles. Poética*, Buenos Aires.
- Segal, Ch. (1996) "Kléos and its Ironies in the Odyssey", en Schein, S. L. (Ed.) (1996) *Reading the Odyssey. Selected Interpretative Essays*, Princeton, pp. 201-221.
- Tracy (1997). "The Structures of the Odyssey", en Morris, I. and Powell, B. (Eds.), *A New Companion to Homer*, New York, pp. 360-378.
- Vernant, P. (1996) "Death with Two Faces", en Schein, S. L. (Ed.) *Reading the Odyssey. Selected Interpretative Essays*, Princeton, pp. 55-61.
- Vidal Naquet, P. (1996) "Land and Sacrifice", en Schein, S. L. (Ed.) *Reading the Odyssey. Selected Interpretative Essays*, Princeton, pp. 33-54.
- Whitman, C. (1958) *Homer and the Heroic Tradition*, Massachusetts.
- Zecchin de Fasano, G. C. (2004) *Odisea: Discurso y Narrativa*, La Plata.