

EL ESPACIO METAPERFORMATIVO EN *ODISEA*, 11¹

MARÍA DEL PILAR FERNÁNDEZ DEAGUSTINI

Universidad Nacional de La Plata, CELC. AFG.

RESUMEN:

Este trabajo pretende lograr una interpretación de *Odisea* a partir del Canto 11, su centro arquitectónico y frontera formal, considerando especialmente la categoría «espacio». A través del análisis de la estructura que despliega el Canto, de relato dentro del relato, intentaremos demostrar que el Canto 11 resulta un espacio épico ineludible que reformula el código ético-heroico mediante una *performance* interactiva.

PALABRAS CLAVES: *Odisea* -Canto 11-Espacio-Ética heroica

ABSTRACT:

This paper aims to achieve an interpretation of *Odyssey* from the study of the Book 11, its architectural center and formal frontier, considering especially the category «space». By the analysis of the book's structure, that is a story inside the story, we will try to prove that Book 11 is an unavoidable epic space which re-formulates the heroic ethic code by means of an interactive performance.

KEY WORDS: *Odyssey*-Book 11-Space- Heroic ethic

El espacio tiene un valor esencial en las obras de naturaleza *performativa*. El hecho de una re-presentación «en vivo» implica pensar esta categoría no como un elemento compositivo con valor de mera circunstancia, sino como una compleja dimensión que, por su ductilidad y multiplicación, habilite un enfoque netamente espacial de las obras. La discusión específica acerca del estudio del espacio en la experiencia de la épica homérica

¹ Este trabajo es parte de la tesina “El espacio como frontera de la ética heroica en *Odisea*, 11”, presentada para la obtención del título de Licenciada en Letras (2007).

sugiere, por lo tanto, vías de acceso vinculadas con el carácter específicamente *performativo* del género. Rush Rehm (2002) propone ampliar el alcance de la categoría buscando escapar a los límites de la simple referencia topográfica. Retomamos y adaptamos esta propuesta, fundamentalmente ideada para el espacio teatral, y presentamos una definición y una taxonomía de la categoría espacial que enriquece el análisis del fenómeno épico:

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

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

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

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

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

Nuestra propuesta consiste en lograr, mediante la aplicación del método filológico-literario, una interpretación de *Odisea* a partir del análisis de la estructura espacial y la composición discursiva del Canto 11, centro arquitectónico y frontera formal de la obra, con el objetivo de demostrar que resulta un espacio épico ineludible que reformula el código ético heroico mediante una *performance* interactiva.

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 discu-

tidos 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 allí narrados. 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), 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, el *intermezzo* (11.330-384) permite analizar este Canto y su proyección hacia la obra 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

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

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

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 *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. La primera mitad de la obra constituye el viaje de auto-reconocimiento de Odiseo

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.

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.

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 los viajes de Odiseo. Desde allí puede recomenzar su doble regreso: el estrictamente espacial, a Ítaca,⁸ y el figurado, ético, que significa recuperar su identidad como héroe. 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.

Sostenemos que el Canto 11 reproduce esta organización de *Odisea*. Su estructura tripartita constituye 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 *kléos*, el único tipo de inmortalidad al que puede acceder el género humano. Odiseo, *performer* de su propia historia, establece en su relato un vínculo con estos dos espacios 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 geográficos evocados por Odiseo en su relato de la *Nékyia* bajo la

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).

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 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 *ptolypóρθios*– héroe *polýtropos* y, respectivamente, el canto de Demódoco y el canto de Odiseo.

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 *aidé* is».¹⁰ 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).¹¹

¹⁰ Cfr. Crotty (1994: 121). La misma opinión sostiene Segal (1996: 201).

¹¹ 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, en realidad, no canta (9.37-8). Cfr. De Jong (2001: 286).

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 del héroe.

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 auto-conferirse la gloria; por el otro, 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 de nuevos temas y materiales de la épica y de nuevas predilecciones de los espectadores.

Ford sostiene que es posible aproximarse a la idea homérica del canto aélico 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».¹² Según este itinerario de análisis, el punto de comienzo debe ser el preámbulo del relato, por lo tanto, es necesario vincular el *intermezzo* con los versos 9.2-36, inicio de los *apólogoi*.

Desde el comienzo, el relato de Odiseo se organiza expresamente como *performance*, porque el héroe despliega su identidad de narrador interno, secundario y abierto.¹³ El núcleo compositivo formado por los Cantos 9 a 12 es introducido por un breve discurso (9.2-36) donde el héroe se posiciona explícitamente frente a la materia a narrar. Este proemio interno se divide en tres partes:¹⁴ la primera, entre los versos 9.2-11, comprende la reacción de Odiseo frente al canto de Demódoco:

¹² Cfr. Ford (1992: 18).

¹³ 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.

¹⁴ Tomamos la estructura del proemio propuesta por Zecchin (2004: 107-110) y sumamos a ella otras apreciaciones.

*¡Poderoso Alcínoo, 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 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, vertiéndolo de la cratera
llena a las copas. Esto parece ser para mí lo más bello/noble (kálliston)
en el pensamiento.¹⁵*

La primera parte del proemio 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 apreciarlo en el efecto que el canto de Demódoco ha producido entre los feacios. El desarrollo de los conceptos *kalón* y *kálliston*, que abren y cierran esta porción 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».¹⁶ Si las palabras del aedo son bellas, ellas ennoblecen a quien las pronuncia; y si agradan a quienes las oyen, ennoblecen a la audiencia. La apreciación de Odiseo instala una ambigüedad,¹⁷ ya que para los feacios es meramente una disculpa a Demódoco por la interrupción del canto que él mismo ha solicitado. 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.

¹⁵ Hemos utilizado la edición de A. Heubeck, S. West, y J. B. Hainsworth. La traducción de los pasajes citados nos pertenece.

¹⁶ Cfr. Liddell & Scott (1996: 870).

Con esta opinión sobre la función social del aedo 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 y respeto, porque la Musa les enseñó los caminos de la canción y ella ama a los aedos.

¹⁷ Cfr. De Jong (2001: xi), "ambiguity". Hay ambigüedad cuando el discurso de un personaje tiene un sentido diferente para él que para sus destinatarios.

El segundo tramo, comprendido por 9.12-18, está 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 (d') a ti el corazón te inclina a preguntar acerca de mis gimiéntes penas (emà kédea stonoénta) para que lamentándome llore 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...

Emà 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,¹⁸ inaugura su *performance* sintetizándola 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 Odiseo 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 por el verbo *katalégo*. La traducción de este verbo por «contar» intenta reflejar sus dos acepciones: narrar y enumerar.¹⁹ 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,

¹⁸ Cfr. Liddell & Scott (1996: 207).

¹⁹ Cfr. *ut supra* (1996: 897).

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 (eim') Odiseo Laertiada, quien está en el pensamiento de los hombres por todas sus astucias (dóloisin), y mi gloria (kléos) llega hasta el cielo (9.19-20).

La inusual posición inicial en el verso del verbo *eim*²⁰ destaca la importancia de la circunstancia. A su nombre, Odiseo agrega la cláusula de relativo con la cual se auto-define: 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 decide contar sus aventuras *nósticas*, no su pasado en Troya, y destaca, entre los múltiples espacios que ha transitado, a su querida Ítaca:

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*:

²⁰ Este verbo aparece en la posición inicial del verso en *Odisea* 6.196 y 24.304.

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

El anuncio se adecua perfectamente a las convenciones del género épico: objeto en acusativo, adjetivo, verbo de decir, proposición de relativo, y punto de comienzo (1.1-10). El adjetivo *polykédea*, que retoma el anuncio expuesto en la segunda parte del discurso, 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 *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*.²¹ Considerada desde nuestra doble perspectiva de análisis, esta tipología 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 la recepción en el mundo antiguo y moderno de los relatos de aventuras como ejercicio defensivo ante hipotéticos enemigos. Entendido de esta manera, el relato de Odiseo consiste en una «autodefensa a partir de su autocaracterización».²² En su *performance*, Odiseo narrador construye al «personaje Odiseo», 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.

²¹ Cfr. Zecchin (2004: 106)

²² Cfr. *ut supra*: 107.

Los *apólogos* 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 cuenta 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, el propósito de la narración, además de constituir un ejercicio defensivo, es 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:²³ 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 último lugar de su narración la aventura de la *Nékyia*. Tras narrar los encuentros con Elpénor, Tiresias y Anticlea y complacer a Arete, interrumpe el relato.

La sugerencia de retirarse a dormir indica que la narración ha llegado a una conclusión natural y debe ser tratada como unidad. Odiseo abandona intencionalmente su relato después de explicar 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, y 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 satisfacer a Arete, ante quien se había presentado como suplicante (6.303-15), con el catálogo de heroínas.

Odiseo suspende su relato con un motivo de *recusatio*:

²³ Cfr. *ut supra* p. 4.

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 re-presentación: la imposibilidad de narrar fielmente su experiencia. Odiseo reflexiona acerca de la distancia real entre el ver y el decir aquello que vio y, al explicitar 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 (kaì) es hora de dormir, ya sea yendo hacia la veloz nave, hacia mis compañeros, o justamente aquí. Y los dioses y vosotros cuidarán del traslado (11.330-332).

Con la referencia al traslado prometido, Odiseo termina abruptamente el relato que había iniciado en 9.2. El objetivo de este cierre es recordar a sus huéspedes la escolta a Ítaca (11.332), que debía ser esa noche (8.26-45), aunque él mismo abre la posibilidad de posponerla hasta el otro día ofreciendo la opción de dormir en la nave (y partir) o en el palacio (y quedarse una noche más).²⁴ Además, 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, y estaban atrapados por el encanto (kelethmô) en la umbrosa sala (11.333-334).

²⁴ Esta sugerencia es retomada por los reyes más adelante: por Arete en 11.339-340 y por Alcinoos en 11.350-353.

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). La repetición ratifica, en el nivel de la narración primaria, la calificación de Alcino, 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.

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 acotación puede explicarse como un resumen apositivo,²⁵ ya que recapitula la acción de la escena precedente, el relato de Odiseo. El 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, sino que le 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: los dones 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).

²⁵ Cfr. De Jong (2001: xii), “apositive summary”.

Alcinoos autoriza la propuesta de la reina en 11.348-352,²⁶ 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 del héroe 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 manos 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 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 diseminados que cría la negra tierra, artífices de mentiras de las cuales nadie podría aprender eventualmente. Tienes la forma del relato (**morfé epéon**), tus pensamientos son nobles (**frénes esthlái**) y ordenaste el discurso expertamente (**epistaménos kataléxas**), como un aedo (**aoidòs**), en cuanto a las miserables penas (**kédea lygrá**) de todos los aqueos y de ti mismo (11.363-369).*

²⁶ La promesa del rey será llevada a cabo recién en 13.7-22

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 el relato no tienen que ver con su valor-verdad: elogia la forma, la disposición del relato (*morfé epéon*) y los nobles pensamientos (*frénes esthlaí*) del héroe. Alcinoos parece, en consecuencia, más preocupado por la estética y la ética del relato, que por la verdad.²⁷ En este sentido, apoyamos la propuesta de Crotty,²⁸ quien sostiene que la excelencia de las palabras de Odiseo consiste en la activa aceptación de sus penas. Alcinoos mismo afirma que el héroe 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 aficciones. Por lo tanto, el relato emerge como una apropiación de la condición mortal y de sus pesares. A través de este acto, las penas pueden ser compartidas. En la unión entre narrador y narratarios, «his narrative transforms what had been private sorrows into public excellences».²⁹

Alcinoos 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 en 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, Alcinoos aprecia a Odiseo como un aedo experto (*aoidòs epistaménos*, 11.368); por otra parte, adopta la caracterización negativa de los negociantes y la aplica al dominio de la poesía: Odiseo no se parece al tipo de poeta que hace trampa con sus historias y sus mentiras, se puede aprender de su relato. De este modo, el rey reúne ambos ámbitos en una relación simbólica.

²⁷ Justamente, el catálogo de heroínas, tal como es presentado por Odiseo, parece que se debe más a satisfacer el deseo de belleza de los feacios que a la búsqueda de la perfecta fidelidad.

²⁸ Cfr. Crotty (1994: 162-163).

²⁹ Cfr. *ut supra*: 166.

Las palabras de Alcinoos 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,³⁰ dentro del mundo de *Odisea*, Demódoco y Femio ocupan el rol del aedo incorporado dentro de una comunidad homogénea y aristocrática; su tarea 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 aedo en *Odisea*: su voz poética es indistinguible de la de Homero a lo largo de los *apólogos*. Sin embargo, el héroe no está unido a un espacio *performativo* específico, ni tiene una relación duradera con una única audiencia, ya que sigue contando historias una vez que llega a Ítaca. El héroe 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 experiences».³¹ En este sentido, las palabras de Alcinoos responden al discurso de Odiseo inmediatamente anterior (11.356-361, cfr. *kérdion*).

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 gran cantidad de dones en compensación de su relato. Llegará a Ítaca con bienes ganados durante sus aventuras que representan su *status* de huésped en Esqueria; no con botines de guerra, como un veterano.

³⁰ Cfr. Dougherty (2001: 51-52).

³¹ Cfr. Dougherty (2001: 59-60).

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.³² 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.

El aedo debe cantar acerca de las «gloriosas hazañas de los héroes», las *kléa andrôn*, 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 Alcinoos elogia 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» (1.352-352). 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, héroe y *performer* a la vez, está en la posición única de ser el narrador de su propio *kléos*. Como texto del personaje,³³ los *apólogoi* invitan a tomar un aspecto central en el análisis *narratológico*: la presentación de la historia.³⁴ Esta presentación comprende dos actividades: narración y focalización. Según estas categorías, los narradores de *Odisea*, primarios y secundarios, acceden a una visión filtrada de la fábula, a una

³² Cfr. Crotty (1994:126) y los pasajes de *Odisea* 5.245, 17.341, 21.44 y 17.381-385.

³³ Cfr. De Jong (1989: 37), "character text".

³⁴ Cfr. *ut supra*: x, "presentation of the story"; también De Jong, (2001: vxiii).

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*³⁵ 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. Además, tras contar los encuentros con Elpénor, Tiresias y Anticlea y agradecer a Arete con el catálogo de heroínas, interrumpe el relato deliberadamente.

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 Odiseo 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, ya que 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, 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 definir 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 y buen compañero, padre, hijo y esposo. Odiseo sabe que depende de su relato que los feacios lo consideren merecedor de la escolta prometida.³⁶ Por eso, se asegura de que la narración lo acredite como un hombre de muchos sufrimientos cuya famosa inteligencia le ha permitido sobrevivir para contarlos.

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

³⁶ Como indican los pasajes 7.317-328; 8.31-33 y 8.544-545.

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 *ptolyórthios*, sino el héroe *polýtropos* y *polýtilas*, según su retrospectiva 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 relato del propio héroe, que remite al comienzo de *Odisea* misma:

Háblame, Musa, de aquel hombre (ándra) de muchos giros (polýtropon) 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 «aquel 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. Y reconoce que 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 el *kléos áfthiton*, porque rechaza la posibilidad de trascendencia:³⁷ su anhelo de regresar a la patria junto a su familia está dentro de los límites del mundo mortal, como expresa desde el inicio de su relato (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 recomenzar el doble 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.

³⁷ El propio Odiseo destaca esto al señalar que ni siquiera las ofertas de inmortalidad de Circe y Calipso lo han persuadido de no regresar (9.27-33).

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 en el mégaron. Pero tú cuéntame las hazañas inspiradas por los dioses. Y yo me quedaría hasta la divinal aurora si tú te atrevieras 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), Alcinoos sugiere el tema siguiente, un relato acerca de los héroes de la guerra, un 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, tras diez años de viaje, recupera el espacio de Troya y lo resignifica:

*¡Poderoso Alcinoos! ¡Distinguido entre todos los habitantes! Por un lado, es hora de muchos relatos; por el otro, es también hora del sueño. Pero si aun 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' emôn etáron**), los que murieron después, los que escaparon al grito de guerra lleno de lamentos de los Troyanos pero murieron en el regreso (**en nosti**) 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 (*emôn etáron*, 11.382), pero elige hacerlo acerca de su trágico regreso (*en nóstí*, 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 una par-

te, el «discurso de la representación» de Demódoco, que repite una tradición fija inspirada por las Musas para conservar intacto el pasado; por otra, el «discurso de la producción» de Odiseo, que diseña su *performance* libremente para controlar su circunstancia presente y servir a su propósito de regresar.³⁸ Esqueria es la frontera entre el relato del pasado y la novedad literaria

Según el episodio de la *Nékyia*, Odiseo vuelve, por primera vez, del Hades, y se constituye como héroe del regreso, reformulando el código heroico de *Ilíada*. Gracias a su *performance*, obtiene no sólo los bienes materiales necesarios para retornar a su patria respetado, sino también la cristalización de su gloria mediante un poema compuesto por él mismo. De esta manera, en el relato del propio Odiseo opera la frontera de la ética heroica.

En el Canto 11 de *Odisea*, Odiseo supera la frontera ética del héroe *ptolypórthios* y se construye a sí mismo como un nuevo héroe, aquel que recibirá los epítetos de *polýmētis* y *polýtlas*, 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 que un héroe puede llevar a cabo, 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, permitiendo 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»³⁹, tanto en su sentido

³⁸ Cfr. Peradotto (1990: 170).

³⁹ Cfr. Liddell & Scott (1996: 1444). La primera acepción que da este diccionario para el epíteto de Odiseo es “much-turned”. También Peradotto (1990: 115).

literal, en relación con su trayectoria espacial, como en el figurado, vinculado con su versatilidad y con su recorrido heroico 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 CITADA

- 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. (2001) *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge.
- De Jong, I. J. F. (2004) «Narratological theory on narrators, narratees and narrative», en De Jong, I., Nünlist R. & Bowie A. (eds.) *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature, Studies in Ancient Greek Narrative, Volume One*, Leiden, Boston, pp. 1-24.
- 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.
- 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.
- Liddell & Scott (1996) *A Greek- English Lexicon*, Oxford.
- 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. (1996) *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.
- Rehm, R. (2002) *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton.
- Richardson, S. (1990) *The Homeric Narrator*, Nashville.
- Segal, Ch. (1996) «*Kléos* and its Ironies in the Odyssey», en Schein, S. L. (ed.) *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.
- Whitman, C. (1958) *Homer and the Heroic Tradition*, Massachusetts.
- Zecchin de Fasano, G. C. (2004) *Odisea: Discurso y Narrativa*, La Plata.