



Zecchin de Fasano, Graciela Cristina

Mito, Epos, Ainós: las formas discursivas de Odisea y el género épico

Synthesis

1998, vol. 5, p. 45-57

Este documento está disponible para su consulta y descarga en [Memoria Académica](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar), el repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata**, que procura la reunión, el registro, la difusión y la preservación de la producción científico-académica editada e inédita de los miembros de su comunidad académica. Para más información, visite el sitio

www.memoria.fahce.unlp.edu.ar

Esta iniciativa está a cargo de BIBHUMA, la Biblioteca de la Facultad, que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados. Para más información, visite el sitio

www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar

Cita sugerida

Zecchin de Fasano, G. C. (1998) Mito, Epos, Ainós: las formas discursivas de Odisea y el género épico. [En línea] Synthesis, 5.

Disponible en:

http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2711/pr.2711.pdf

Licenciamiento

Esta obra está bajo una licencia Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5 Argentina de Creative Commons.

Para ver una copia breve de esta licencia, visite

[http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/.](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/)

Para ver la licencia completa en código legal, visite

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/legalcode.>

O envíe una carta a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.

ΜΥΘΟΣ, ΕΠΙΟΣ, ΑΙΝΟΣ: LAS FORMAS DISCURSIVAS DE ODISEA Y EL GÉNERO ÉPICO

GRACIELA C. ZECCHIN DE FASANO

El contacto entre mito y ritual en el canto épico es un dato que aparece contenido ya en la *Poética* de Aristóteles y que acentúan las comparaciones establecidas con los testimonios arqueológicos de otras culturas arcaicas en contacto con el mundo griego, tal el caso de ciertas comunidades hindúes.¹ De igual manera, en lo que respecta a la problemática genérica, el método comparativo evidencia también un origen de la épica a partir de una poesía de encomio en coincidencia con la *Poética* de Aristóteles (1448b 27, 32-34), que deriva la épica del mismo tipo de poesía. Según esta afirmación, la forma y contenido de la tradición poética llamada αἶνος, tal como está representada en los poemas de Píndaro, puede ser reconstruida como una de las bases para el desarrollo de la épica.² Incluso, el breve relato del juicio de Paris en *Iliada*, XXIV. 29-30 presenta la génesis de la épica con la oposición entre poesía de encomio y poesía de reprobación.

Sin embargo, la épica homérica, difiere de la antigua poesía griega de encomio, en que aquélla no realiza ninguna referencia específica a la ocasión de su *performance*, mientras esta última se refiere, de manera persistente, a la ocasión de su *performance* y a las expectativas de su audiencia.³ El hecho reviste especial significación para el drama que implicaba, también, una interacción de mito y ritual. La *performance* del mito que es el canto, ofrece una realización de *mimesis* del mismo tenor que hallamos en la explicación aristotélica en que *mimesis* es un proceso mental por el cual identificamos que

1 Según testimonios aportados por Nagy (1996b), cap. 2, el proceso de difusión de Homero parece haber pasado por etapas similares a las de la épica hindú, esto es el panhelenismo tuvo su correlato en un panindianismo. Desde perspectivas disímiles, Kullmann (1992), Parte I, y Morris (1997), p. 601, coinciden en un panorama de contacto muy amplio del mundo griego arcaico con los poemas narrativos de la Mesopotamia.

2 Chantraine (1968), p. 35, acepta la significación de αἶνος como "fable instructive". Este sentido corresponde exactamente a las biografías apócrifas que tienen evidentes propósitos didácticos y constituyen una forma de relato incorporada a la épica con una base de "elogio" o encomiástica esencial.

3 En este aspecto, la explicación que brinda Nagy (1996a) acerca de la génesis de la épica por una suerte de *big bang*, jerarquiza la tarea del rapsoda, que condujo la tradición poética hasta una fase más estática, a un incidente originante que puede presentarse como el redescubrimiento de un texto. Los *scholia* a la *Nemea* 2.1 y a la referencia hallada en la *Nemea* 1.1-3 de Píndaro, atestiguan la norma de ponderación

“eso” es “aquello” (οὗτος ἐκεῖνος, *Poética* 1448b 17 y *Retórica* Y. 1371a 21). Naturalmente, canto y poesía son miméticos en un grado variable y la virtualidad dramática -e incluso teatral- de la *performance* propone la “re-presentación” de un modelo inmediato como la representación del arquetipo ritual.⁴

El enfoque aristotélico sobre la narración resulta subsidiario de su teoría mimética de la creación artística. El sitio particular que otorga a la imitación narrativa en el capítulo 3 de su *Poética* insiste en que la narración imita a través de otra persona o bien a través de la dicción del propio autor (1448a 19-23). Esta afirmación que abre un primer punto de vista crítico sobre la figura del narrador en los textos homéricos, revela que Aristóteles -fiel a una perspectiva dramática- no gusta de las intervenciones del narrador.

Las peculiaridades del discurso narrativo son analizadas por Aristóteles en relación con los problemas de la temporalidad épica y de la imitación del carácter. El tiempo ceñido del texto dramático resulta opuesto al tiempo épico que le parece ilimitado. Aunque la capacidad de la épica para expandirse en lo temporal, resulta, sin embargo, criticada cuando puede resumirse el argumento de *Odisea* en las breves líneas en que la *Poética* lo condensa (1455b 17-24).

Otro tanto parece afirmar Aristóteles cuando presenta la imposibilidad dramática de colocar discurso en forma continua, un hecho que resulta privativo de la imitación narrativa, de manera similar con la retórica y la política. La relación entre discurso épico y discurso retórico y político pone de manifiesto que las observaciones de Aristóteles sobre textos de función estética entre los griegos están teñidas por la vinculación con otros textos que no poseen estricta función estética. La afirmación aristotélica de que habrá carácter solamente cuando en el discurso se produzca una toma de decisión nos permite comprender una de las funcionalidades básicas del discurso épico que es la composición del personaje.

Las reflexiones aristotélicas ratifican la importancia de los tres conceptos básicos de abordaje del género épico en el mundo griego arcaico, que son μῦθος, ἔπος y αἶνος. Los planteos genéticos insisten en la presencia de lo encomiástico y en la imitación de acciones bellas. La propia reflexión homérica induce a observar la presencia del μῦθος y especialmente de los conflictos entre los olímpicos como contenido temático. La información suministrada por *Odisea* es del mismo tenor y un análisis de los recitados de Demócoco propone un ordenamiento temático en concordancia, ya que sus recitados tra-

igualitaria de los episodios por los rapsodas y el verdadero comienzo de la *performance* homérica por los

tan de un episodio de *veĩkos*, una disputa entre dioses olímpicos y un episodio bélico troyano.

El segundo recitado del aedo Demódoco ha resultado particularmente conflictivo para la crítica. Su contenido, una escena de seducción contemplada espectacularmente por los olímpicos proporciona un repertorio más amplio al campo temático de los cantos del aedo.⁵ La estructura del recitado revela un interés particular. El inicio comprende un relato en tercera persona (8. 266-291) que cumple las veces de introducción temática con un verso *proemial* contenedor del tema (8. 267) y la narración de la trampa tendida por Hefesto. Aunque las referencias a la trama en sentido proléptico y analéptico son vastas, la escena, que resulta, efectivamente, hilarante, ofrece un aspecto interpretativo dificultoso. Si abastecemos con el canto de Demódoco un muestreo de temas convenientes al recitado aéutico, el relevamiento presenta una estructura de himno con personajes divinos en este canto particular, a diferencia de los encomios dirigidos a los humanos, que son, según Aristóteles, la matriz básica del canto épico heroico. Además de las circunstancias señaladas, el recitado de los amores de Ares y Afrodita, colisiona con la opinión, mayormente sostenida, acerca de que los dioses de *Odisea* presentan una visión más moralizada y moralizante, según se desprende de los discursos divinos en *asamblea* (*Odisea*, l. 32-95 y 5. 1-42).⁶

Homéridas.

4 Cfr. la misma posición en Nagy (1996b), p. 56.

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

πάντα θεοῖς ἀνέθηκον Ὀμηρος θ' Ἡσίοδος τε
 ὄσα παρ' ἀνθρώποισιν ὀνειδέα καὶ ψόγος ἐστίν.
 κλέπτειν μοιχεύειν τε καὶ ἀλλήλους ἀπατεύειν.

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

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

7 La formalidad de himno se relaciona con las condiciones de ejecución, ya que se trata de un recitado en un espacio abierto y enmarcado por escenas de juegos al inicio y de danza al final. La fórmula de inicio del canto, así como la enunciación del tema lo presentan como un himno dentro de los términos de la colección de himnos atribuidos a Homero. La extensión del recitado también colabora con esta posibilidad y, en tal sentido, la presencia de los dioses en discursos y gesto es coherente con la caracterización de estos persona-

El recitado de Demódoco responde a una estructura hímica más que épica. Si la presencia de los dioses deriva de esta circunstancia de la norma literaria, los discursos divinos adquieren una formalización particular.⁷ Los discursos expresan la vigencia de una norma. Los gestos, particularmente la risa, comunican que las transgresiones no revisten gravedad en el mundo divino. Esta contraposición con el mundo humano presenta mayor coherencia con la visión de los dioses en *Ilíada* que en *Odisea* y con la analepsis de la trama del poema expresada en *Ilíada*, XXIV. 29-30, en que la acción de Paris privilegiando a una de las diosas se manifiesta con el verbo ἤνησε. Los discursos de los dioses dentro del recitado adquieren el valor rotundo de discursos de los receptores de un espectáculo. La contemplación del espectáculo de la infidelidad produce un efecto emotivo entre los dioses, efecto que convierte al recitado en un espectáculo que incluye a otro en sí mismo. La finalidad expresa es, obviamente, proponer el destino de Odiseo ante los dioses como un espectáculo crítico y conflictivo.

Desde la apreciación aristotélica acerca del encomio y del narrador comprendemos que otro aspecto relevante del discurso épico está conformado por los discursos imitativos en boca de los personajes, aspecto que constituye el sector de intersección entre μῦθος, ἔπος y αἶνος. En tal dirección debemos interpretar los discursos biográficos, especialmente los apócrifos, que suelen ser recibidos por sus destinatarios como un αἶνος.

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

ἵσκε ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα:
(19. 203)

En esta evaluación del narrador está contenida la discusión básica de los relatos biográficos de Odiseo y de toda la narrativa en general, es decir, su virtualidad de producir ψεύδεα a partir de la palabra, cosas falsas con respecto de “verdaderas”. Esta definición de la ficcionalidad del relato biográfico de Odiseo se aplica a todas sus biografías apócrifas. Las biografías y los apólogos comparten una condición discursiva externa y es que se trata siempre de discursos producidos por un extranjero. La problemática de la identidad que reconocemos en Odiseo colisiona con la identidad superficial que el personaje adquiere y edifica, frente a los personajes con los cuales interactúa. El desarrollo de las biografías apócrifas puede entonces resolverse desde diversos puntos de

vista, ya sea desde la consideración de la adquisición de una voz discursiva diferente -y, en consecuencia, voz narrativa diferente-, ya sea desde la óptica performativa y teatral, en que el personaje de Odiseo representa actoralmente a otros seres. La biografía comparte la primera persona con el relato de aventuras, con el relato de viajes, incluso con el relato apocalíptico y dentro de esta utilización de la *Ich-Erzählung*, las biografías de Odiseo se imponen como mentiras para el narrador en tercera persona y para el auditorio externo.⁸

El diseño de Odiseo πολύβιτος, que podemos remontar a *Ilíada* IX. 673 y XI. 430, apela a la ponderación discursiva de Odiseo, esta ponderación es coherente con su papel en la mimesis del narrador en *Odisea*. Por otra parte, aunque la multiplicidad de αἴβοι referidos a Odiseo pueden remitirse a relatos de normas diversas o al efecto producido en el auditorio, existen al menos dos modalidades de αἴβοι de Odiseo fácilmente discernibles, que comprenden la narración fundada en el μῦθος como un opuesto del relato hallado en el *märchen*. Esta catalogación obedece exclusivamente a la ponderación teleológica de esos relatos.⁹ La finalidad específica de los mismos se halla fundada en la representación de la "otredad". El héroe de Troya se vuelve un ser ajeno a la tierra patria y un mendigo. Luego, debemos también considerar la cuestión de los paralelismos compositivos desarrollados por todos los relatos biográficos, que están, básicamente, fundados en la variación de las condiciones humanas, si se era rico, se es actualmente pobre, si en el pasado se era noble, actualmente mendigo, y así sucesivamente.

Las biografías apócrifas reúnen la doble condición de ξένος y de πτωχός, como una expresión de la multiplicidad de αἴβοι que el sujeto Odiseo puede expresar o aceptar. El sujeto dicente es Odiseo y debemos admitir que subyace bajo el sujeto narrante y actante en el relato. La diferencia entre la voz y la focalización resulta esencial para la comprensión de los relatos. El número de relatos de este tipo no es excesivo, pero ellos se producen en ocasiones relevantes para la trama y presentan ciertos componentes específicos y reiterados. Odiseo expresa una biografía apócrifa ante Atenea en 13. 256-286, en momentos previos a la *anagnórisis*, luego expresa dos relatos ante Eumeo, uno más completo en 14. 192-359 y otro, simplemente episódico en 14. 462-506. Odiseo repite ante Antínoo en 17. 415-

jes en todo el poema. Cfr. Miralles (1990) y su discusión sobre la verdadera acepción de la palabra βίβος, p. 13 y ss. En todo caso los discursos de los dioses presentan elementos recurrentes, porque todo espectáculo es reparable y el dolor humano produce ἔλεος.

⁸ Stanford (19683), p. 74, ha realizado una evaluación "moral" de estas biografías y de otros tantos engaños cometidos por Odiseo, hallando una justificación en que se cometieron "pro bono publico". Pen-

444 parte de lo dicho ante Eumeo, el mismo fragmento se reitera en 19. 77-88 ante Melanto y las dos últimas biografías se desarrollan ante sus seres más cercanos; ante Penélope en 19. 165-202 y ante Laertes en 24. 303-314.

Las biografías apócrifas de Odiseo presentan, en general, un patrón de identidad estable y verdadero en el personaje destinatario de la biografía y un juego de identidad falaz en Odiseo. Frente a Atenea, Eumeo y Penélope, Odiseo crea una ficticia identidad cretense, posiblemente en alusión a que Creta era el territorio más exótico para ser mencionado y el menos riesgoso, ya que nadie podría desmentir el relato.¹⁰ El único momento en que el juego de la ficción es completado por una identidad ficticia del destinatario se concreta en la escena del canto 13 frente a Atenea. La diosa y el héroe, identificados en su capacidad de dolo adquieren distintas personalidades. El paralelismo hombre-diosa, en cuanto a la capacidad para generar personalidades ficticias, resulta una herramienta compositiva que conduce a la escena de reconocimiento inmediata.

Los discursos biográficos de Odiseo participan también de una organización "agónica", ya que se oponen a otros discursos de personajes específicos, en un muestreo de los distintos niveles sociales en que debe recibirse al ξένοσ-mendigo, y de las problemáticas que Odiseo deberá resolver. La ecuación nos da Odiseo-mendigo frente al falso pastor-Atenea; frente al siervo fiel-Eumeo; frente al pretendiente-Antínoo; frente a la sierva insultante-Melanto; frente a la mujer asediada-Penélope; frente a su padre anciano-Laertes. La secuencia indica una herramienta narrativa ejercitada en distintos espacios y en una composición anular, los discursos biográficos se presentan en el mundo rural externo a la casa, luego dentro de la casa y, finalmente, fuera de la casa, nuevamente en un ámbito rural. La creación de los discursos biográficos apócrifos revela el carácter agónico del mismo Odiseo, que encierra la capacidad de suscitar la intercesión de Atenea, tanto como el odio de Poseidón. Este componente agonal de su personalidad, ya definido por el nombre del héroe, se presenta como un debate entre la tendencia hereditaria al engaño -sus características "autolicanas"- y el control o influencia divina sobre esta tendencia ejercido por Atenea.¹¹

Desde el punto de vista temático, las biografías apócrifas de Odiseo se hallan definidas por el término κήδεα (14. 197). El relato biográfico así determinado se compone de episodios reiterados y con un patrón común, ya que,

samos que las biografías deben verse, además, como un ejercicio oratorio que constituye el rasgo definidor del heroísmo: el uso de la palabra como arma y estrategia defensiva.

9 Cfr. Peradotto (1991), Cap. 2, pp. 51-52.

mayormente, se incluyen secuencias bélicas, episodios de raptos por Fenicios y abandono en las playas de Ítaca.

Los dos relatos que Odiseo narra ante Eumeo difieren entre sí en extensión y contenido. El primer relato (14. 192-359) clasificado como relato de κήδεα (14. 192-198) presenta un sumario de episodios coincidentes con las experiencias contenidas en los apólogos. Tras los versos introductorios podemos reconocer cuatro núcleos discursivos básicos: 1- identidad (14. 199-215), 2- belicismo (14. 216-245), 3- aventuras con geografía múltiple (14. 246-315), 4- noticias sobre Odiseo (14. 316-334) y 5- esclavitud y llegada a Ítaca (14. 336-359). El segundo relato (14. 461-506) recoge un episodio en el marco bélico troyano, a modo de focalización sobre un interés específico del sujeto narrante.

Las áreas del relato (14. 192-359) están ordenadas conforme a la definición de κήδεα. Los sufrimientos y penas de una existencia humana se hallan vinculados a las circunstancias del nacimiento: Odiseo se define como hijo bastardo de Castor Ilácida. Esta situación marginal le permite desarrollar el tema del cambio de situación económica. Algunos episodios constituyen claves para la credibilidad de su informe sobre Odiseo; por ejemplo, la referencia a Troya, y, por otro lado, la amplitud geográfica presentada al final que incluye espacios como Egipto, Fenicia, Tesprotia y Duliquio. La geografía propuesta constituye un recurrir a espacios reales, fácilmente ubicables en el mundo antiguo que obran como generadores de verosimilitud y como operadores de persuasión. El contraste entre la espacialidad propuesta por las aventuras -de difícil ubicación- y la espacialidad propuesta por las biografías apócrifas forma parte de la seducción del texto de *Odisea* sobre el auditorio externo, por un uso particular de la ironía ya que los indicios de verosimilitud -como el reconocer lugares existentes- se convierten en estrategias de ψεύδεα.

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

que Odiseo ha ido a Dodona a consultar si debe regresar de modo abierto u oculto (14. 330).

La ironía constituye la base de este discurso de Odiseo, el discurso mismo se vuelve "narrativa". La comprensión de la biografía como relato de κήδεα, define una óptica de la existencia humana, cuyos componentes vemos reiterados paralelamente en la biografía de Eumeo (14. 381-484), quien también ha experimentado los trucos de la fortuna y la experiencia de la esclavitud. La definición de la existencia con κήδεα, constituye un dato ideológico constante en las biografías, contar la vida humana desde los orígenes hasta la actualidad es un relato luctuoso. Evidentemente, los relatos biográficos otorgan una alternativa al relato que la vida heroica debe producir en el canto, definido por κλέος.

Aunque más breve, resulta más interesante el discurso de Odiseo-mendigo en 14. 461-506. En primer lugar, porque su esquema compositivo se funda en la selección de un episodio troyano; en segundo lugar, porque el episodio instala la visión de Odiseo como πολύμητις y, por último, porque el discurso presenta discursos directos absorbidos por el sujeto narrante Odiseo-mendigo. La escala de absorción de discursos sigue hasta incorporar al narrador básico, ya que, a su vez, el discurso de Odiseo-mendigo, aunque discurso directo, queda involucrado en la voz narrativa general del poema.

Con su segundo relato ante Eumeo, Odiseo-mendigo persigue un fin material inmediato: obtener una túnica, como ya la obtuvo dentro del relato mismo. El relato de dolo y ardid caracteriza al Odiseo de la guerra de Troya y al Odiseo-mendigo que se sirve de la herramienta discursiva arteramente. El personaje se oculta y revela a un mismo tiempo a través de la manipulación del lenguaje, una característica clave de su heroísmo y a través del fin pragmático idéntico en el presente y en el pasado. El disfraz verbal está anunciando a Eumeo lo que el oyente-lector conoce, que Odiseo y mendigo son la misma identidad, pero la trama detiene la revelación para un instante más propicio.¹²

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

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

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

12 Mumaghan (1987), pp. 108-110, considera que la reacción de Eumeo ante el segundo relato de Odiseo consiste en un gesto hospitalario, que el personaje puede realizar porque se halla fuera del palacio y de las restricciones de los pretendientes. Afirma, además, que se produce un "reconocimiento inconsciente". Creemos que sostener este tipo de posición exagera la relevancia del personaje de Eumeo. Las acciones de Odiseo en Ítaca, entre las cuales debemos incluir sus disfraces verbales, corresponden al protagonismo y

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

ὦ γέρον, αἴνος μὲν τοι ἀμύμων, ὃν κατέλεξας
οὐδέ τί πω παρὰ μοῖραν ἔπος νηκερδές ἔειπες
(14. 508-509)

La calificación del relato de Odiseo como αἴνος lo diferencia de las otras modalidades de discurso μῦθος/ἔπος y, aunque en el texto homérico el sentido de αἴνος es relato laudatorio, la apreciación perceptiva de Eumeo constituye un encomio del ardid de Odiseo e indirectamente un encomio del componedor del relato (ἀμύμων). Inmediatamente, el texto añade el verbo κατέλεξας como la acción necesaria para producir un αἴνος. La base narrativa y ponderativa del relato contenido en αἴνος se explicita con ἔπος νηκερδές en el verso siguiente. El simple ἔπος resulta un discurso no marcado o no distinguible, la conjunción de partículas negativas -doble negación οὐδέ τί πω y el prefijo νη- que construyen la figura retórica de la litotes, actúan como una definición por la negativa del tipo de discurso que es un αἴνος. No es un ἔπος improductivo. Eumeo reconoce de esta manera que αἴνος es un discurso con una finalidad práctica específica. En el caso del discurso de Odiseo, obtener un abrigo. La normalización de discurso no dicho παρὰ μοῖραν indica una regla de composición. Finalmente, en la recepción de Eumeo, αἴνος no llega a ser una composición encomiástica del tipo que la norma literaria posterior estableció, aunque brinda un indicio y, evidentemente, se reconoce que todo discurso de encomio debe ser observado “teleológicamente” para su interpretación.¹³

carácter del personaje. El diseño de la trama por Atenea, determina, no obstante, una elaboración conjunta e insiste en el ocultamiento, aunque sin especificar el modo de ocultamiento. Odiseo combina el aspecto exterior concedido por la diosa con el uso de su mejor herramienta: el lenguaje. Cfr. Zecchin de Fasano (1996), pp. 33-44.

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

Una finalidad diferente se advierte en el elemento biográfico repetido ante Antínoo en 17. 415-444, que tiene por objeto la construcción de una identidad frente a los pretendientes. Los mínimos datos que elige Odiseo constituyen un disfraz verbal y una advertencia. La referencia a la riqueza pasada y la pobreza actual encierra una explicación de la vestimenta y, al mismo tiempo, un riesgo que Odiseo corre con la depredación que los pretendientes llevan a cabo. La peripecia de la fortuna, que la breve biografía reporta, advierte a Antínoo, aunque no lo comprenda, que las condiciones vitales pueden ser inestables, no sólo para el adversario. Sintéticamente, el relato presenta la misma organización que la biografía apócrifa escuchada por Eumeo, es decir unos versos introductorios que encauzan el diálogo en que Odiseo-mendigo pide comida (14. 415-418); una referencia a la ruina actual (14. 419-424) cerrada con una sentencia; una secuencia de rapiña y destrucción en Egipto (conflicto con los ἑταῖροι, 14. 425-440) y una última referencia al trabajo forzado en Chipre. De igual manera debemos interpretar la reiteración de los versos ante Melanto en 19. 75-80.

La biografía desarrollada ante Penélope en 19. 165-202 presenta una estructura similar a la organización secuencial de los apólogos completos. La primera parte (14. 165-171), meramente introductoria, repite el aspecto ya señalado por el proemio, en que la vida de Odiseo se compone de ἄλγεα πάσχων. La segunda parte (14. 172-179), presenta una descripción geográfica de Creta y sus dialectos; la tercera (14. 180-184), establece la identidad por su filiación y la cuarta -y última parte (14. 185-202)- establece el episodio de hospitalidad con el cual intercambia la hospitalidad actual y su contacto con Odiseo-héroe que regresa.

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

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

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

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

En la épica homérica el ámbito del μῦθος designa tanto una utilización de relatos paradigmáticos cuanto una utilización de una forma de discurso heroico específico, la denominación genérica del ἔπος abre paso a la intromisión de relatos cuya materia narrativa se vincula con la biografía verdadera o apócrifa o con la catalógica presentación de episodios de *märchen*. La presencia del concepto αἶνος para identificar este tipo de discurso narrativo y la absorción de la palabra en el epíteto de Odiseo, πολύαινος, muestra no sólo la variedad del material que la épica homérica incorpora. El proceso mimético ofrecido por la biografía transita desde el “eso” constituido por la biografía como κήδεα al “aquello” de la vida humana que queda comprendida en su dolor y sufrimiento. La reiteración de la biografía genera una secuenciación de tipo ritual en el relato.

La evaluación de los relatos biográficos como αἶνος, evidencia el valor encomiástico del proceso mimético completado en la *performance*. La definición básica de épica insiste en el concepto de κλέα ἀνδρῶν, aunque la reiteración de κήδεα incorpora un aspecto lamentatorio a la celebración. Αἶνος articula ambos trayectos en un nuevo proceso mimético: desde el μῦθος paradigmático hasta la forma discursiva del ἔπος hexamétrico, la palabra αἶνος reúne ambos aspectos: celebración que lamenta ciertas condiciones de la vida.

BIBLIOGRAFÍA

1. EDICIONES: Textos, comentarios y léxicos.

Allen, T. W. (1917) *Odyssey*, Oxford.

Ameis, K. F. & Hentze, C. (1964) *Homers Odysee*, Amsterdam.

Ameis, K. F.-Hentze, C. & Cauer, P. (1940) *Homers Odysee*, Leipzig.

Autenrieth, G. (1991²) *Homeric Dictionary*, London.

Bérard, V. (1947) *L'Odysée*, Paris.

Dindorf, C. W. (1855) *Scholia Graeca in Homeri Odysseam*, Oxford.

Dunbar, H. (1880) *Concordance to the Odyssey and Hymns of Homer*, Oxford.

Ebeling, H. (1963) *Lexicon Homericum*, Hildesheim.

Frisk, H. (1906) *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg.

Heubeck, A. & Hoekstra, A. (1990) *A Commentary on Homer's Odyssey*, Vol. II, Oxford.

Heubeck, A., West, S. & Hainsworth, J.B. (1991) *A Commentary on Homer's Odyssey*, Vol. I, Oxford.

Heubeck, A., Fernández-Galiano, M. & Russo, J. (1992) *A Commentary on Homer's Odyssey*, Vol. III, Oxford.

Kassel, R. (Ed.)(1965) *Aristotelis. De Arte Poetica Liber*, Oxford.

Liddell & Scott (1968⁹) *A Greek- English Lexicon*, Oxford.

Lucas, D.W. (Ed.)(1978³) *Aristotle. Poetics*, Oxford.

Ludwig, A. (Ed.)(1966) *Scholia in Homeri Odysseae A 1-309 Auctiora et Emendatiora*, Hildesheim.

Stanford, W. B. (1967²) *The Odyssey of Homer*, New York.

Stephanus, E. (1954²), *TLG*, Graz.

2. BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alden, M. J. (1997) "The Resonances of the Song of Ares and Aphrodite", *Mnemosyne*, Vol. L, Fasc.5, pp. 513-529.

Hornblower, S. & Spawforth, A. (1996) *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford.

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

Miralles, C. (1992) *Come leggere Omero*, Milano.

Morris, S. (1997) "Homer and The Near East" en: Morris, I. & Powell, B. (Eds.) *A New Companion to Homer*, Leiden, pp. 599-623.

Murnaghan, S. (1987) *Disguise and Recognition in the Odyssey*, Princeton.

Nagy, G. (1996a) *Poetry as performance: Homer and beyond*, Cambridge.

Nagy, G. (1996b) *Homeric Questions*, Texas.

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

Stanford, W. B. (1968²) *The Ulysses Theme*, Oxford.

Zecchin de Fasano, G. C. (1996) "Odisea 13. 256-351: Paralelismo situacional, reconocimiento y biografía apócrifa", *Synthesis*, Vol. 3, pp. 33-44.