



DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

Tesina de Licenciatura en Letras

De narrador a devastador:
el encantamiento fatal de Odiseo

Micaela Partal

BAHÍA BLANCA

2022

ARGENTINA

PREFACIO

Esta Tesina se presenta como trabajo final para obtener el título de Licenciada en Letras de la Universidad Nacional del Sur. Contiene el resultado de la investigación desarrollada por Micaela Partal, en la orientación Estudios Clásicos Greco-Latinos, bajo la dirección de la Dra. María Alejandra Rodoni.

AGRADECIMIENTOS

A mi directora, la Dra. Alejandra Rodoni, por la predisposición, el acompañamiento y el entusiasmo. El amor que siento por el mundo griego te lo debo a vos.

A mis padres, Teresa y Ángel, por nunca soltar mi mano y estimularme a perseguir mis sueños. Y a mis hermanos, sobrinas y abuelos porque su confianza en mí ha sido un motivo enorme para no bajar los brazos.

A mi esposo, Tano, por la infinita paciencia y el apoyo incondicional desde que comenzamos esta travesía que es la vida juntos. Has sido para mí el mayor sostén.

A mis amigas y amigos porque este camino se hizo más ameno y se llenó de alegrías con su presencia y compañía.

A mis suegros, Jorge y Nati, por ofrecerme su cariño y apoyo desde el inicio.

A los profesores y profesoras que con su vocación y paciencia han logrado hacer de estos años los más desafiantes y hermosos.

Todos ustedes han sido las Musas que me inspiraron día a día para estar hoy aquí. Gracias.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. Presentación de la problemática	1
1.2. Antecedentes	3
1.3. Precisiones metodológicas y estructurales finales	5
2. LA POESÍA ÉPICA ORAL: CONTEXTUALIZACIÓN SOCIO-CULTURAL	7
2.1. Poesía oral: “la cultura de la canción”	7
2.2. Performance: el poeta y su audiencia	8
2.3. Los efectos encantadores de la poesía	10
3. HOMERO Y <i>ODISEA</i> : PARTICULARIDADES DE LA OBRA	12
3.1. <i>Ilíada</i> y <i>Odisea</i> : modelos de la poesía épica oral	12
3.2. <i>Odisea</i> : de historias y cantos	13
4. EL AEDO Y SU POESÍA	15
4.1. El papel del aedo	15
4.2. ¿ <i>Alétheia</i> o puros cuentos?	17
4.3. Musas vs. <i>Gastér</i>	20
4.4. Los efectos <i>térpein</i> y <i>thélgein</i> en la obra	22
4.5. Femio y Demódoco: <i>térpein</i>	27
5. LOS RELATOS DE ODISEO	30
5.1. Odiseo héroe: astucia y engaño	30
5.2. Odiseo narrador: <i>thélgein</i> y <i>kēlēthmós</i>	32
5.3. Calipso y Odiseo: encanto y olvido	38
5.4. Hermes y Odiseo: el poder del linaje	38
5.5. Circe y Odiseo: encanto, droga e ingenio	40
5.6. Las Sirenas y Odiseo: de cantos y encantos	42
6. ENCANTAR PARA DESTRUIR	45
6.1. Odiseo- <i>Aíthōn</i> : <i>thélgein</i> fatal	45
7. CONCLUSIONES	48
8. BIBLIOGRAFÍA <i>ET ALIA</i>	51

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Presentación de la problemática

En la cultura griega antigua la poesía era considerada pilar indiscutible y verdadero en la transmisión de conocimientos. Esa consideración se extendía por supuesto a su ejecutor: el aedo, figura central en la poesía oral desde muy antiguo y valorado como portavoz inspirado por los dioses. Ausente casi por completo en *Ilíada*, está muy presente sin embargo en *Odisea*, donde los banquetes y la hospitalidad juegan un rol preponderante. Es en ese marco que resulta interesante abordar el tema del efecto que la poesía produce en sus oyentes, con un componente, en el caso de *Odisea*, que resulta innovador: el héroe protagonista de la historia se convierte en narrador de sus propias aventuras y cuando la ocasión lo requiere, en inventor de relatos. Esto ofrece una veta prácticamente inexplorada: la del efecto que los relatos de Odiseo producen en sus oyentes.

Esta obra que nos proponemos analizar destaca el papel y el funcionamiento del lenguaje mismo, tanto en su enfoque en las manipulaciones mentirosas del héroe como en su marcado interés en el poder cautivador de la interpretación poética (Goldhill, 1991: 1). Además, presenta una sociedad en tiempos de paz, tranquilidad y productividad: la guerra ha pasado, por lo que es momento de preocuparse por los bienes, el hogar y el trabajo (Ureña, 1938: 7; Kirk, 1990: 64). *Odisea* acerca a los oídos de los receptores historias que tienen como protagonistas a los héroes de Troya, así como también relatos acerca de los dioses y sus acciones sobre los hombres. Todas estas serán enunciadas dentro de contextos típicos de hospitalidad y banquete (*sumpósion*), en los que los aedos ocuparán un lugar central para su transmisión. La primera de estas escenas se producirá en el canto I de la mano de Femio, quien entretiene a los insolentes Pretendientes que devoran los bienes de Odiseo en su ausencia. Más tarde, en el canto VIII, se hará presente Demódoco, el aedo ciego de Feacia, ante un público alejado de los problemas y de las divisiones sociales como son los feacios (Svenbro, 1976: 21; Halliwell, 2011: 44) y ante el mismísimo Odiseo, a quienes deleitará con sus variadas historias.¹ Es dentro de este contexto que el héroe, ante los interrogantes sobre su identidad, se transforma

¹ Godhill (1991: 58) afirma, apoyado en una investigación de Walsh (1984), que las lágrimas de Odiseo ante el canto sobre la guerra de Troya representan un público comprometido, mientras que el encantamiento de los feacios indica una reacción menos implicada.

en el contador de sus propias aventuras, casi asemejándose, por su labor y el efecto de sus relatos, a un aedo.

Esta obra ofrece así un campo particularmente interesante y relevante para el estudio de los efectos de la poesía, por lo que el presente trabajo focaliza el tema del encantamiento (*thélgein*) y el deleite (*térpein*) que suscitan las historias de los aedos profesionales de la obra, así como también y, sobre todo, aquellos que producen los relatos de Odiseo. Nuestra investigación parte de la estrecha relación entre el tema de los efectos placenteros de la poesía y el género objeto de estudio, conexión que ha sido señalada como algo particularmente negativo (Platón, *República X*, 595a-602c). Teniendo en cuenta el lugar central de los aedos en la épica arcaica y, especialmente, en *Odisea* (Detienne, 1983; Svenbro, 1976; Upegui, 2018), asumimos la complejidad y la ambigüedad del efecto de “encantamiento” que provoca la poesía como un aspecto que deriva del contexto de ejecución, del ejecutante y de su objetivo, todos factores que serán tomados en cuenta para el desarrollo del trabajo.

Para ello, centramos nuestra atención en la interacción de los aedos con su público y, particularmente, en la de Odiseo con los suyos para detectar semejanzas y diferencias entre los aedos y el héroe que sean pertinentes a fin de dilucidar el objetivo último de sus narraciones. Será relevante, en consecuencia, la relación que puede establecerse a través del poder de *thélgein*, con ciertos personajes conspicuos de la obra, a saber: Calipso, Hermes, Circe y las Sirenas. De esta forma, develamos la naturaleza destructiva de dicho efecto, capaz de atrapar a sus oyentes con el poder de las palabras dulces o sabias, con una droga o con la belleza misma para luego arrastrarlos hacia los abismos del olvido, de un sueño profundo y sin fin, o hacia la propia muerte. Por ello sostenemos en nuestra hipótesis que el *thélgein* que producen las historias de Odiseo se asemeja al *thélgein* fatal que las acciones de Calipso, las Sirenas, Circe y Hermes provocan en sus enemigos. Esta semejanza se origina en la medida en que el personaje, que durante su estancia como mendigo en Ítaca se hace llamar Etón (*Aíthōn*),² busca vengarse de los Pretendientes a causa del aprovechamiento que han hecho de sus bienes. Por esto mismo, sostenemos en esta hipótesis que el encantamiento que Odiseo infunde en sus oyentes dista mucho de ser semejante al producido por los aedos (más allá de la evidente comparación existente entre el uno y el otro), quienes solo buscan entretener y deleitar el corazón de los hombres. En este sentido, consideramos que estos dos roles de Odiseo, a saber,

² *Aíthōn* es el nombre de una criatura devoradora cuyas naturaleza y características se tratarán en más detalle en la sección 6.1.

“narrador” y “devastador”, son palabras clave para este trabajo, por lo que los hemos incluido en el título de la tesina haciendo hincapié en la significación fatal de *thélgein*.

Entonces, en función de los objetivos y del corpus delimitado, desarrollaremos la investigación y para ello consideraremos previamente el estado de la cuestión, lo cual nos permitirá sistematizar los estudios existentes sobre el tema.

1.2. Antecedentes

Las investigaciones acerca de la condición de Odiseo-narrador *per se* y sus singularidades no han sido trabajadas en profundidad. No obstante, se han destacado el potencial narrativo y la habilidad oratoria que posee el héroe (Ford, 1999: 4; Kelly, 2008: 181-182), siempre asociados a los epítetos *polúainos*, *polúmētis* o *polútropos* con los que se suele conocer a Odiseo, e incluso se suele ligar esta habilidad a la búsqueda de algún beneficio material para el héroe (Pucci, 1998: 133). Asimismo, ante la pregunta “por qué Homero quería que Odiseo relate su propia historia”, la crítica ha ofrecido variadas respuestas, entre las cuales sobresale la idea de que, al narrar y revivir su experiencia, el héroe se “recupera” a sí mismo luego de un período de olvido extenso en la isla de Calipso (Segal, 1994: 65-66), o como sostiene Pucci:

as the unveiling of an identity impossible to grasp (...) For the return is neither a return to the same nor a journey to discover an identity, but rather a voyage in which the recuperation of the self is constantly promised and compromised (Pucci, 1998: 140).

De hecho, el interrogante sobre la identidad de Odiseo será un tema implícito en nuestro trabajo.

Por otra parte, los estudios antiguos y recientes acerca del *thélgein* o encantamiento producido por la poesía han sido relevantes en nuestra investigación para determinar el peso del concepto. El primer antecedente literario sobre el tema es ofrecido por Hesíodo (*Teogonía*, vv. 98-103) que describe la acción de las Musas entre los hombres: al escuchar los cantos inspirados por ellas, todos son capaces de olvidar sus pesares. Ahora bien, es este efecto cautivador de la poesía, capaz de provocar el olvido —estudiado en reiteradas ocasiones (Schadewaldt; 1965; Walsh, 1984) —el que ha preocupado desde la Antigüedad (Platón, *República X*, 595a-602c). En los últimos años el término *thélgein* aquí trabajado ha sido rescatado y revalorizado por la crítica reciente (Carastro, 2006; Backe, 2009; Halliwell, 2011;

Giordano, 2011) de entre los caminos de las consideraciones mágicas o de las prácticas hechizantes. Esto se puede evidenciar a partir de la investigación realizada por Marsh Teri (1979), quien estudia el desarrollo histórico del término *thélgein* y explora las similitudes entre los tres tipos de sentidos que se le ha atribuido: mágico, poético y erótico (Doherti, 1995), así como también la asociación del término con *dólos*. Asimismo, debemos recuperar la corriente de críticos (Havelock, 1963; Segal, 1974) que considera a *thélgein* vinculado a los rituales (de seducción, por ejemplo) a causa de la dicción formular de Homero, semejante al canto ritual por la asonancia, la aliteración y el ritmo de los hexámetros dactílicos. La *performance* poética, entonces, no es solo un espacio donde un poeta repite lo que las Musas le inspiraron, sino un espacio psicológico donde el aedo canta, valiéndose de la memoria, su voz, sus movimientos y palabras para poder hechizar o hipnotizar al público, y así ofrecer un tipo específico de placer, semejante al sexual, que alivia la ansiedad y la pena. Segal (1974: 61), tomando como base para sus afirmaciones los trabajos realizados sobre épica oral por Milman Parry y Albert Lord, confirma la afinidad entre la repetición de fórmulas en Homero y el ritual, a partir de la cual el efecto hechizante que se produciría es considerado “magia poética”, una magia que obra en el cuerpo y el alma del oyente, ya sea para curación o para placer.

Cabe aclarar que la idea de la epopeya como forma de verdad, glorificación y placer se expresa y matiza, efectivamente, en la poesía homérica, y se pueden emplear como hilos conductores de una poética posible, pero no implican una respuesta definitiva para comprender el valor poético, y esto a causa de que existen tensiones que frustran cualquier búsqueda:

the pleasure of song is counterbalanced by the (sometimes unbearably) painful feelings it can cause; its bewitching power is associated both with intense emotional satisfaction and yet also with the risk of deception or illusion (or even, at the extreme symbolized by the Sirens, with a form of psychic paralysis); its claims and/or aspirations to a more-than-human capacity for truth are never vouched for by voices that are not themselves human; its beauty stands at times in a disturbing dialectic with representations of horror (Halliwell, 2011: 42).

Estas tensiones serán tomadas en consideración en nuestra investigación como un elemento dinámico para comprender la ambigüedad que posee el concepto mismo de *thélgein* (Pucci, 1987), así como la existente entre este término y otros referidos a “encantamiento”, a saber, *térpein* y *kēlēthmós*.

Con la intención de determinar la función que cumple el encantamiento en la poesía y comprender su complejidad, hemos puesto en foco de atención los diversos pasajes donde se hace presente el término *thélgein* con la intención de dilucidar la naturaleza final con la que

está actuando en ese momento: quién lo dice y cuál es su fin. De esta manera, hemos podido evidenciar una serie de similitudes entre los poderes de algunos seres divinos y/o monstruosos como Hermes, Circe, las Sirenas y Calipso, y Odiseo, que se hace llamar Etón (Robertson, 1984; Nagy, 1990; Levaniouk, 2000; Faraone, 2012), un nombre peculiar puesto que su homónimo refiere a un monstruo devorador.

1.3. Precisiones metodológicas y estructurales finales

Dejando de lado de los aspectos introductorios incluidos previamente (§ 1), en el segundo capítulo contextualizaremos la poesía épica oral del siglo VIII a.C., y repasaremos brevemente sus particularidades (§ 2.1), la interacción del poeta y su público (§ 2.2), los efectos de la poesía (2.3) y, por último, en el tercer capítulo, mencionaremos en breves líneas algunos aspectos clave de las obras homéricas (§ 3). En el cuarto, nos ocuparemos específicamente de la figura del aedo y su trabajo con la transmisión de la poesía (§ 4.1), y analizaremos brevemente la problemática acerca de la veracidad (*Alétheia*), donde los conceptos de *Moûsa* y *Mnémē* (§ 4.2), así como la contraparte *gastér* (§ 4.3) serán relevantes a este efecto. Y concluiremos el capítulo realizando una primera mirada general sobre la terminología del efecto producido por la poesía de los aedos (§ 4.4), puntualizando en el término *térpein* como efecto propio de los aedos profesionales, Femio y Demódoco (§ 4.5). En el quinto capítulo, focalizaremos, en particular, en los relatos de Odiseo-narrador y los efectos que este produce en sus receptores (§ 5.2), efectos aludidos por Homero como *thélgein* y *kēlēthmós*, términos ausentes cuando se refiere a los relatos de los aedos profesionales. En cambio, una de esas palabras (*thélgein*) será recurrente en otros personajes: Calipso (§ 5.3), Hermes (§ 5.4), Circe (§ 5.5) y las Sirenas (§ 5.6). A partir de esto podremos entablar una relación entre estas figuras y la de Odiseo, y avanzar aún más allá, en el sexto y último capítulo, con el fin de poner de relieve uno de los nombres con el que Odiseo se presenta ante Penélope: *Aíthōn*, homónimo del monstruo devorador y destructor, con el cual comparte la necesidad imperiosa e insaciable de la venganza (§ 6.1). Finalmente, sobre la base de lo analizado y de la hipótesis planteada desarrollaremos las conclusiones a las que hemos arribado (§ 7).

Por último, en esta introducción resta realizar algunas precisiones metodológicas. En primer lugar, el método de investigación seguido es el filológico, entendido como el estudio de la fuente en su lengua original. Para el texto de *Odisea*, utilizamos la edición de Peter von der Mühl (1962), aunque también se consultaron otras ediciones críticas y comentarios de la obra mencionados en la bibliografía, las cuales se irán referenciando a lo largo del trabajo; y se

tuvieron en cuenta, para la interpretación de los pasajes, los aportes de la crítica actual. Además, los títulos y referencias bibliográficas de las obras consultadas son citados a lo largo del trabajo de forma abreviada y consignamos las referencias completas en la bibliografía final.

Finalmente, y en cuanto al uso de la terminología específica, en la presente investigación recurrimos con frecuencia a la transliteración de términos griegos, en especial cuando se trata de simples palabras y/o conceptos que se repiten a lo largo del trabajo. Reservamos el uso de la tipografía griega solo para las citas más extensas o para la referencia explícita a un término, verso o pasaje. Las traducciones y el destacado, a menos que se indique lo contrario, nos pertenecen.

2. LA POESÍA ÉPICA ORAL: CONTEXTUALIZACIÓN SOCIO-CULTURAL

2.1. Poesía oral: “la cultura de la canción”

Cuando hablamos de “cultura de la canción”³ o de “poesía oral” de la Antigüedad no debemos olvidar que, como lectores contemporáneos, existe una amplia distancia temporal y espacial que separa aquella cultura de la nuestra. De no tener en cuenta este detalle, correríamos el riesgo de traspasar nuestras categorías y criterios, intervenidos por factores sociales y culturales propios de la actualidad, a una cultura de la cual poco sabemos, pero que podemos conocer a través de las obras que han llegado hasta nuestras manos gracias a la escritura. Cabe destacar, en este punto, que Grecia adquirió un sistema de escritura pleno tardíamente dentro de su desarrollo cultural. Este retraso en la escritura tuvo algunos aspectos que podríamos considerar positivos en lo que refiere a la poesía: la tradición oral continuó viva ante la alfabetización (hecho que no suele ocurrir) y se difundió mucho más allá de un simple entretenimiento de aldea (Kirk, 1990: 60). Esto hace aún más necesario ser cautelosos al ingresar en el mundo de la poesía oral. Al respecto, Ford (1992) pone en tela de juicio el empleo del término “poesía” cuando se trata de la cultura griega arcaica, puesto que cuando aparecieron los sofistas y junto a ellos una corriente de pensamiento crítico, fue entonces que se comenzó a llamar a la labor de Homero y sus coetáneos como una *poiēsis* (“creación”) y a sus ejecutantes como *poietai* (“hacedores”) (Ford, 1992: 13). Hasta entonces, no tenemos certeza de cómo se nombraban en el siglo VIII a.C.⁴ Del mismo modo, y como han dejado en claro los críticos (Ford, 1992; Riu, 2003; Upegui, 2018), es necesario ser precavidos al hablar de “géneros” de la época arcaica, puesto que “‘genres’ will be defined not by rules of art but by the protocols of socially constructed occasions. Such occasions may indeed prescribe aspects of the performance that we would assign to the ‘literary’” (Ford, 1992: 14). Probablemente esta ocasión era fijada previamente y para cada momento específico se compusiera una poesía igualmente específica. Por lo tanto, sostiene Ford, podemos pensar en tipos de cantos distintos definidos y nombrados en esta cultura de la canción, pero debemos tener en consideración que tales tipos no se construyeron a partir de un arte poético autónomo, sino que pertenecían a toda

³ Herington, Cecil John (1985), “Poetry into Drama. Early tragedy and the Greek poetic tradition” en *Sather Classical Lectures*, n° 49, University of California Press, citado por Segal (1994: 114); Ford (1992:14); Segal (1994: 114).

⁴ “Such terms (*poiesis* y *poietes*) imply a quite different activity from that in the word ‘singer’ (*aoidos*), which Homer would seem to have used for himself” (Ford, 1992: 13).

la organización de la vida social. Entonces, cuando leemos las obras de esta cultura, debemos recordar que

[los cantos] reclaman un tiempo, un espacio, un modo, una razón, un equipo fijo que facilita la actividad y, por supuesto, unos concurrentes. No es el canto el que determina la circunstancia; más bien es esta la que fija las condiciones de aquél. En esa medida el canto presta, si se nos permite el giro, un mérito funcional, pues satisface un requerimiento social, o, más simple aún, sirve “para algo” (Upegui, 2018: 47).

El poeta, como profesional y como parte de esa sociedad de la canción, debía manejar no solo una dicción formular, sino también un lenguaje artificial/poético capaces de contribuir en su labor:

Sus versos eran cantados, con alguna ayuda de la lira, y como *aoidós* o cantor había de poder crearlos con fluidez, no exactamente con espontaneidad, sino por medio de una especie de liberación instintiva, aunque controlada, de frases, versos e ideas que había captado en otros cantores y había hecho parte de su propia personalidad artística (Kirk, 1990: 57).

De hecho, esta cuestión de la dicción formular fue un factor importante no solo para la transmisión y conservación de las obras de Homero, sino también para determinar su calidad, porque tal como señala Kirk (1990: 57) es necesario entender que *Ilíada* y *Odisea* fueron compuestas sin la ayuda de la escritura⁵ por un poeta (o poetas) analfabeto(s) que debían estar provistos de dos cosas: del conocimiento de leyendas de su pueblo y del aparato de fórmulas (Lesky, 1989: 35-36); de esta manera, podrían realizar su labor dentro de una sociedad que no sabía leer. Del mismo modo, el poeta debía seguir una norma de extensión basada en lo que el público toleraría escuchar y lo que un cantor podía ejecutar.

2.2. Performance: el poeta y su audiencia

Los estudios acerca de la poesía oral han aumentado en profundidad, alcance y variedad. A la línea de investigación iniciada por Milman Parry y Albert Lord conocida como “teoría oral-formular”, se añaden nuevos enfoques que enriquecen y redimensionan el estudio de la

⁵ Kirk (1990: 59-60) alude a una corriente de eruditos que consideran que Homero debió de saber leer y escribir basándose en que unos poemas tan extensos y sutiles no pueden componerse solo con la ayuda de la memoria y el oído. El autor desaprueba la incredulidad de estos porque, dice, subestiman las técnicas de dicción oral y la construcción temática por analogías. Y agrega que suelen pasar por alto el hecho de que “Grecia adquirió un sistema de escritura plenamente utilizable en una fecha extrañamente tardía dentro del desarrollo cultural” (Kirk, 1990: 60). Es necesario aclarar que en el presente trabajo seguimos el lineamiento de Kirk y no nos detenemos en la cuestión del posible rol de la escritura en la elaboración de los poemas homéricos ya que la extensión de este trabajo y lo acotado de su tema no lo permiten.

poesía oral. En particular, la crítica actual ha centrado sus investigaciones en lo que significa que el arte verbal —o llamémoslo aquí, *performance*,— sea “tradicional”. De hecho, se ha considerado que es en la *performance* donde la tradición encuentra su expresión: “In performance-based thinking, "tradition" is not so much a use of language that is inherently 'traditional,' as a performer's intention to recreate a meaningful past within the context shared between him and an audience” (Bakker, 1993: 2). Considerando este punto de vista, la tradición es estimada como dinámica, y se renegocia constantemente entre el público y el ejecutante. Se hace presente aquí, entonces, una relación que será clave, a los fines del presente estudio, para la comprensión de la poesía oral: la interacción “narrador-público” que se da cara a cara en tiempo real y en el mundo real (Bakker, 2009: 122); en esta relación el ejecutante no cumple el papel de un mero receptor pasivo del mensaje o historia, sino que contribuye activamente a él, “not only in the context in which a discourse is uttered, but also in what it represents, or invokes” (Bakker, 1993: 2-3). De modo que la comprensión en y del discurso se convierte en una actitud participativa entre el público, la historia, el contexto y el narrador.

Lo que ocurre, en particular, con la narración épica es que el ejecutante describe los acontecimientos como si hubiese sido testigo, ocupándose de la recreación en el presente de sucesos del pasado con el que tanto el poeta como sus oyentes están de acuerdo, estado este que Bakker ha llamado “presence” (1993: 5; 2009: 128). A partir de ciertas partículas deícticas (*ára, oú-toi*) el autor afirma que se puede vislumbrar la creación de la “presencia” y de una realidad compartida entre el poeta y sus receptores dentro del contexto de la *performance*: “The "presencing" of the past, therefore, is not limited to the poet's private consciousness, but due to the dynamics of the epic performance is no less an experience of the audience” (Bakker, 1993: 18-19). En esta representación épica, además, los oyentes y el narrador se vinculan por dos medios: a) a través de la métrica tradicional (hexámetro), puesto que crea una sensación de expectación y anticipación al formar parte del ritmo, “and it is precisely this constrained regularity that keeps the poet going without hesitation in the production of special speech and the audience involved in its perception” (Bakker, 1993: 10); y b) mediante la tradicionalidad de los hechos narrados. Scodel (2002: 66-67) sostiene que la presencia de los famosos epítetos de los héroes y los patronímicos contribuyen a la tradicionalidad, en particular, de los personajes. En el caso de los epítetos, aunque la audiencia nunca haya escuchado el nombre del héroe que se menciona, traerán a la vida algún aspecto de la personalidad tradicional y de un pasado heredado. Por su parte, los patronímicos implican que la narración tiene profundidad temporal: cada uno supone la existencia de historias que se remontan más atrás en el tiempo que la acción principal. Asimismo, “the syntax itself implies that these subjects, like the gods

and their deeds, exist before the act of narration. The performer calls on the Muse to narrate an already available story” (Scodel, 2002: 67). Sin embargo, al mismo tiempo que la épica homérica evidencia rasgos de la tradicionalidad y le recuerda al público que audiencias anteriores escucharon las mismas historias, al invocar a la Musa, afirma Scodel (2002: 65), el canto épico depende no de la tradición sino del poder de la Musa. De esta forma, las narraciones de los aedos, instruidos por estas diosas, se distancian de lo cotidiano y así garantizan su condición de verdad.

2.3. Los efectos encantadores de la poesía

Antes de dedicarnos al encantamiento de los relatos de Odiseo, debemos realizar una breve introducción acerca de los posibles efectos que la poesía de los aedos podía provocar en su auditorio. Primero, debemos tomar conciencia de que este tipo de efectos hechizantes distan mucho de ser semejantes a los que la poesía de la actualidad podría producir. Hoy el sentido de oralidad plena se ha perdido, habiendo ganado terreno la escritura; por lo tanto, lo que hoy se entiende por *performance*, se aleja completamente de la idea que los griegos del siglo VIII a.C tenían. Dentro de esta cultura oral, el encargado de transmitir el saber contenido en la poesía era capaz de desenvolverse cara a cara frente a un público que tenía ciertas exigencias respecto a la historia. Dar placer a su audiencia es la principal preocupación de los aedos. La respuesta emocional a la interpretación del canto debía ser, en lo posible, de carácter positivo. Tal como sostenía Hesíodo (*Teogonía*, vv. 53-55, 98-103): basta que un cantor celebre las proezas de los hombres del pasado o de los dioses para que aquel que tenga preocupaciones y pesares los olvide al momento. Las Musas, como hijas de *Mnēmosínē*, eran capaces de traer a la memoria la lejanía de los tiempos, ya sea pasado o futuro, y al hacerlo infundían en sus oyentes el olvido de las miserias del presente. Así, utilizando al poeta como un medio, traían al presente angustioso los tiempos gloriosos. De la misma forma, el efecto del canto, tal y como se produce en las epopeyas homéricas, es que deleita (*térpei*) y encanta (*thélgei*), siendo estos dos de los efectos más esperados y necesarios para un público lleno de problemas. Debido a este encanto, los oyentes establecen una conexión automática con el placer que sienten y la verdad de lo que se les relata (De Jong, 1986: 419).

No obstante, este tipo de efectos no siempre fueron bien vistos. Cuando apareció la crítica filosófica de Platón condenó este tipo de provocación de la poesía, porque implicaba la perdición del espíritu de quienes la escuchaban (*República* X, 595a-602c), y consideró a la poesía y su representación como un mecanismo de control social. Planteémoslo de la siguiente

manera: ¿qué es lo que una mente dormida, hechizada frente a la banalidad de la bella poesía, podía aportar a los intrincados problemas de una sociedad en desarrollo constante? Quizá este haya sido el interrogante que preocupaba al propio Platón.

Si pensamos en las escenas homéricas de la poesía, ya sea las escasas presentes en *Iliada* y las variadas de *Odisea*, vemos que lo que tienen común es

an impression of the intense absorption belonging to the experience of words, music, and sometimes dance as well. In all its varieties, song produces states of rapt concentration and engagement; even where total immersion is modified by other psychological impulses (...) song is seen to exercise a compelling grip on the mind (Halliwell, 2011: 45).

Tratar de comprender el porqué de esta intensidad nos lleva a señalar la manera en que ciertos elementos del léxico homérico dotan al impacto de la poesía de una experiencia especial e intensa, tanto en los hombres como en los dioses. Es en este contexto que se evidencian dos conceptos clave para el desarrollo de la presente investigación: *térpein*, considerado el nivel más básico de la experiencia poética en Homero, definido como “gratificación o deleite pleno”, y *thélgein* (junto con el sustantivo *kēlēthmós*), como un efecto llevado más al extremo de la intensidad, ligado al lenguaje del embrujo: “characterizes at its highest, most intense pitch the condition of rapt absorption and (in the etymological sense) fascination which is a recurrent feature of Homeric images of song” (Halliwell, 2011: 47). En *Odisea* este término es recurrente y, como ya veremos, funciona como un arma de control y manipulación de las intenciones en favor de quien lo emplee. Cabe destacar, sin embargo, como bien señala Halliwell (2011: 47), que este término se aplica a la experiencia poética solo en *Odisea*.

3. HOMERO Y *ODISEA*: PARTICULARIDADES DE LA OBRA

3.1. *Ilíada* y *Odisea*: modelos de la poesía épica oral

Más allá de la autoría de los poemas llamados "homéricos" –un tema demasiado extenso y que se ha discutido por siglos, que no es posible abordar aquí– podemos apreciar en *Ilíada* y *Odisea* elementos en común (dialecto épico, metro, personajes, vinculación temática). Ambas obras se alimentan de una tradición oral anterior que podemos ver reflejada particularmente desde los elementos culturales que se mencionan: palacios, armas, vestimenta, así como también otros aspectos de la organización social y política (el ejército, la educación, los rituales fúnebres, las leyes de hospitalidad, el rol de la mujer, etc.); y, además, desde los siguientes rasgos característicos: a) es poesía cantada, por lo que el poeta suele acompañarse de un instrumento; b) el tema es la narración de gestas heroicas y de dioses; c) el cantor conoce y maneja a la perfección un repertorio de argumentos y motivos, así como d) manipula fórmulas que lo ayudan a improvisar, por ello las repeticiones son propias de este tipo de poesía, aunque a veces el poeta se permite innovaciones ocasionales. Sin embargo, esta manera de componer e) puede dar lugar a incoherencias en la estructura que pasan desapercibidas en la oralidad. Se cree que todos estos elementos han pertenecido a la época micénica, y que debían ser conocidos por el público que los oía, puesto que Homero da por supuestos muchos acontecimientos dentro de sus relatos, por ejemplo, las identidades de los protagonistas (Varias García, 2005: 5-6).

No obstante, también podemos apreciar diferencias importantes. Teniendo en cuenta que la poesía oral resultó un pilar primordial para la educación de una sociedad que no sabía leer, las técnicas para narrar junto con el tema a tratar eran de vital importancia para la efectiva transmisión y comprensión por parte de los oyentes. El poeta debía poseer un bagaje de herramientas que le permitiera conectar su historia, su voz y toda su *performance* a los oídos del auditorio. Por eso, los epítetos, las repeticiones, la fraseología y todo tipo de técnica de la memoria presentes en estas narraciones no solo se adaptaron al ritmo del hexámetro, sino que también ofrecieron al público una manera de aprehender (y aprender) aquello que han escuchado. Obras como *Ilíada* y *Odisea* enseñan a la sociedad un código de comportamiento y de valores propios de una civilización. La transmisión de conocimiento venía de la mano de la poesía oral, y junto con ella, una tradición oral previa, cargada de elementos por perpetuar. De esta forma, *Ilíada* enseña acerca de los valores guerreros, el deshonor, las malas conductas y las consecuencias de los actos: *kléos* ("gloria, fama"), *timé* ("respeto", "honor"), *húbris* ("desmesura") son solo algunos de los temas presentes. En cuanto a la estructura formal, *Ilíada*

presenta una cronología lineal en la que los acontecimientos se suceden y el poeta los narra desde fuera. En cambio, la estructura de *Odisea* es más compleja, pues el poeta cede la narración, durante cuatro cantos, a uno de sus personajes, Odiseo, utilizándose un relato retrospectivo de los hechos.⁶ El poeta Homero, omnisciente como portavoz de la Musa, presenta sus personajes en tercera persona, esto constituye la acción central, que se va intercalando con relatos de hombres y de algún dios, que se expresan en primera persona. Por otro lado, *Ilíada* es un poema épico de ambiente guerrero y aristocrático, con un trasfondo histórico, y refleja una sociedad micénica, de estructura piramidal, donde se reconoce el poder del “rey de reyes”. Mientras que en *Odisea* el personaje aparece inmerso en un relato de aventuras fabulosas donde la existencia de sirenas, monstruos y magos no incomoda,⁷ y refleja el cambio que se estaba produciendo en el siglo VIII, luego de un período extenso de guerra.

3.2. *Odisea*: de historias y cantos

Sin pretensiones de detenernos en la trama de la obra, queremos mencionar algunos ítems fundamentales que guiarán la presente investigación.

En primer lugar, cabe subrayar que *Odisea* e *Ilíada* son poemas que imponen sus propias cualidades especiales. En cuanto al tema, *Ilíada* es inevitablemente bélica y nos muestra, a partir de las peculiaridades de su lenguaje, la era de héroes y de los valores heroicos. *Odisea*, en cambio, trata sobre el período posterior a la guerra: el viaje de regreso a casa. La historia gira en torno a las vicisitudes que se le presentan al protagonista en ese retorno y más tarde, al pisar la tierra patria. La obra que nos convoca recupera una variedad de temas dignos de destacar: cuestiones de respeto y amor entre hombres y mujeres, la devoción filial y conyugal, la lealtad de los sirvientes, el ritual de hospitalidad, el castigo adecuado al crimen, la venganza y, por qué no, la alianza entre dioses y mortales.

Segundo, dentro de este contexto posbélico abundan los banquetes como espacio de festejo, de paz luego de tanto derramamiento de sangre, por lo tanto, se hace presente un grupo que ha tenido poco protagonismo: los aedos. Este es un aspecto importante porque, a diferencia

⁶ Cook (2014) considera que la épica homérica posee una arquitectura narrativa altamente simétrica y equilibrada. Asimismo, sostiene que la composición de *Odisea* es en anillos –lo cual imprime en la obra algunos efectos sofisticados que ayudan a guiar la recepción– y que debe considerarse juntamente con la trama: “Odyssean ring-compositions not only reflect the balanced aesthetic that defines archaic Greek art generally, but are also distinguished by marked variation that, together with their complexity, suggests a high degree of self-consciousness in their production” (Cook, 2014: 82).

⁷ Cabe aclarar que esto es así porque estos seres forman parte del relato de Odiseo, no del poeta mismo. De lo contrario, chocaría con el estilo “realista” y ajeno a lo fantástico de la épica homérica.

de *Ilíada*, los aedos cumplen una función activa dentro de la obra. En primer lugar, porque son los encargados de perpetuar las hazañas de los héroes; sin ellos la gloria de los guerreros no llegaría hasta los cielos. En segundo lugar, porque Homero dedica una serie considerable de versos a las canciones del aedo de Feacia (vv. 266-366/487-520). Y finalmente, porque veremos que nuestro protagonista héroe en un momento particular de la obra se convierte en el narrador de sus aventuras, y más tarde, en inventor de historias, de manera que la crítica lo ha asociado a la figura del aedo (Pucci, 1987: 98; 1998: 131,135; Ford, 1999: 4; Kelly, 2008: 178, 182): si bien Odiseo no canta, el efecto que despierta en su auditorio es semejante, aunque no igual, al producido por los poetas.

Además, debemos añadir, se hace evidente la ambigüedad del propio ser del personaje: lo veremos como un héroe astuto, feroz y valiente enfrentando a sus enemigos (monstruos y Pretendientes), liderando a sus compañeros y sirvientes, pero también se dilucida un aspecto del héroe, lejano al presentado en *Ilíada* o en sus aventuras, más terrenal y mortal: un hombre que llora ante el recuerdo, ante la frustración del no regreso, que se condena a sí mismo por vanagloriarse. Veremos, entonces, no a un héroe de Troya, sino a un hombre ingenioso, amado por los dioses, enfrentando los problemas de un retorno casi imposible, admirado, ya no por su vigor de guerrero, sino por su prudencia al hablar.

4. EL AEDO Y SU POESÍA

4.1. El papel del aedo

Dentro de la cultura de la canción el ejecutante de la poesía tenía una función determinada en ocasiones construidas y fijadas socialmente, las cuales imprimieron aspectos en la performance. Para tratar de comprender estos aspectos y la función del ejecutante, deberíamos centrar nuestra atención en el momento de la composición, la cual es, para el poeta oral de la Antigüedad, la representación, pues no existe la brecha entre composición y lectura, presente desde la invención de la escritura, dado que composición y ejecución son dos aspectos de un mismo momento. La poesía se concibe como parte de esa representación que puede ser secular o ritual, pública o privada, pero siempre perteneciente a una ocasión social. El aedo (*aoidós*), como ejecutante de cantos (*aoidé* u *odé*),

realiza una labor especializada, pues él hace lo que otros no hacen y no hace lo que otros hacen. Lo que hace es menos cantar lo nuevo (lo inventado) que cantar lo viejo (lo conocido). Solo que al traer al presente del canto lo viejo conocido, el material se remoja, se actualiza como si se interpretara por vez primera (Upegui, 2018: 34).

De esta manera, se apropia del material del pasado convirtiéndose en un *médium*, un vocero de la tradición previa, y al cantarlo (*aéidein*) actualiza el material como si lo estuviera interpretando por primera vez.⁸

En cuanto a la posición social del aedo, se sostiene que estaba fuera del estrato social: podía realizar sus funciones en un contexto en el que el rey (*basileús*) organizaba la vida palaciega, o lo podía hacer dentro de ambientes populares:

A caballo entre el combatiente notable y el hombre corriente, el uno empeñado en probar su virtud incluso durante los períodos de tregua o paz, y el otro oprimido por los grilletes de la necesidad, el aedo interactúa con cualquiera de ellos, anulando, momentáneamente, la brecha de “clase” que los separa (Upegui, 2018: 33).

De esta manera, el canto del aedo reafirma la identidad común: congrega a los hombres para hacerlos partícipes de una vivencia integradora, que trasciende a todas las clases.

⁸ Ocurre algo paradójico aquí. Telémaco en I, v.353 habla del retorno de los aqueos como un canto nuevo (*νεωτάτη ἀμφιπέληται*, v. 353) para los personajes de la obra, por supuesto. En cambio, el *nóstoi* de los héroes es un tema tradicional para el auditorio de *Odisea* en sí.

Los poemas homéricos, en particular *Odisea*, representan repetidamente audiencias variadas escuchando a aedos. El palacio de Alcínoo en el canto VIII es el escenario más completo de la labor del cantor. Cuando ingresa Demódoco al banquete se le prepara un taburete adornado de plata en medio de los comensales y se le ofrece pan, carne y vino, lo que nos permite ver el papel prestigioso que cumple cotidianamente en el palacio y, también, el respeto que allí se le ofrece por su actividad. El propio Odiseo reafirma la condición honrada del aedo:

πᾶσι γὰρ ἀνθρώποισιν ἐπιχθονίοισιν ἀοιδοὶ
 τιμῆς ἔμμοροί εἰσι καὶ αἰδοῦς, οὐνεκ' ἄρα σφέας
 οἴμας Μοῦσ' ἐδίδαξε, φίλησε δὲ φύλον ἀοιδῶν. (VIII, vv.479-481)

Los aedos son dignos de honor y de respeto entre todos los hombres en la tierra, porque la Musa, que ama a la raza de los aedos, los instruyó en el canto.

Podemos dividir los cantos de los aedos en dos grandes grupos: los cantos de fiesta (festividades religiosas) y los cantos de banquete: “both are social occasions which create and reinforce social groups and underscore class distinctions by distinctive ceremonies of commensality and the display of luxury goods in leisure.” (Ford; 1999:6); de esta manera, ambas ocasiones regulaban el discurso del grupo y garantizaban que cada miembro cumpliera su función. En el contexto de los banquetes nobiliarios, por ejemplo, el aedo cumple una doble función: celebra a los dioses inmortales y conmemora las hazañas de los héroes. Así, en *Odisea* podemos encontrar ambos casos: las historias narradas por Demódoco acerca de “los amores de Ares y Afrodita” (VIII, vv. 266-366), “la disputa entre Aquiles y Odiseo” (VIII, vv. 75-83) y “el caballo de Troya” (VIII, vv. 487-520). Más allá del contexto de la ejecución, el aedo canta inspirado por los dioses; esta intervención divina es mencionada explícitamente por Odiseo: “Demódoco, o la Musa, hija de Zeus, te instruyó, o fue el dios Apolo; lo cierto es que realmente te alabo porque sobrasales por encima de todos los hombres” (Δημόδοκ', ἔξοχα δὴ σε βροτῶν αἰνίζομ' ἀπάντων / ἢ σέ γε Μοῦσ' ἐδίδαξε, Διὸς πάϊς, ἢ σέ γ' Ἀπόλλων', VIII, vv. 487-8); y unos versos más adelante se describe al aedo como un instrumento de la divinidad: “movido por el dios” (ὀρμηθεὶς θεοῦ, VIII, v. 499). Su función es “sacar a la luz el canto” (φαῖνε δ' ἀοιδήν, VIII, v. 499) que se ha gestado dentro de la divinidad, por eso se le califica con el término *théios*:⁹ “divino” (I, v. 336; IV, v. 17; VIII, vv. 43, 47, 87, 539; XVI, v. 252; XVII, v. 359; XXII, vv. 133, 143; XXIV, v. 439).

⁹ Adjetivo derivado del sustantivo θεός “dios”. Sus formas nominales, verbales y adjetivas que derivan de la raíz θεο-, θειο- refieren a una cuestión puramente divina. Una de estas formas es el adjetivo en genitivo θείοιο “divino”, empleado en reiteradas ocasiones para aludir a Odiseo (Ὀδυσσεύς θείοιο, II, II, v. 335; IX, v. 218; X, v. 243; XI,

Un *aoidós*, entonces, no es un cantor sin más, es un profesional que no solo es instruido por sus deidades patronas, las Musas, sino que también es capaz de emplear todos sus recursos formales y lingüísticos para evocar, por un lado, una historia trascendental, que sostenga la grandiosidad de los dioses para respetarlos y adorarlos, amarlos y temerles, y por el otro, perpetuar las heroicas hazañas de los valientes guerreros.

4.2. *¿Alétheia o puros cuentos?*

La concepción occidental de una verdad objetiva y racional surgió del pensamiento griego. Parménides, Platón, Aristóteles son solo algunos de los filósofos que invocamos para confrontarlos y/o cuestionarlos cuando se trata de este concepto. Sin embargo, es a partir del siglo VI a. C que se construye una imagen de “verdad” que, naturalmente, posee ya una larga historia iniciada por Homero, y que será importante para toda la civilización griega en adelante: *Alétheia*, término que “nos conduce hacia el sistema de pensamiento del adivino, del poeta y del rey de justicia” (Detienne, 1983: 18). Se entiende, entonces, que durante el período que nos compete, la expresión *Alétheia* se encontraba orientada, principalmente, hacia el pensamiento religioso, donde figuras como las del poeta eran capaces de poseer la “verdad” sin ningún tipo de cuestionamiento por parte de la sociedad “for the simple reason that his poetry became and remained the only authorised version of important utterance. (...) It was a fact of life accepted by his community and by himself without reflection or analysis” (Havelock, 1963: 145).

¿Qué es lo que le otorga esta legitimidad al aedo? Principalmente, la inspiración de la Musa (*Moῦσα*): “Se trata de una infusión, de una comunicación de fuerza: los inspirados son los llenos de Musa, los llenos de divinidad, los entusiastas (*én-theos*). La Musa invade, llena, inspira, posee al poeta” (Del Valle, 2003: 84), pero debemos entender esta posesión en un sentido provisional, momentáneo. Invocada por el poeta en el comienzo de un canto, la Musa, conocedora de todas las cosas, era capaz de instruir al ejecutante para llevar a cabo su *performance*: “Háblame, Musa, acerca del hombre de multiforme ingenio (...) Diosa, hija de

v. 806; *Od.* II, v. 233, v. 394; IV, v. 682, v. 799; V, v. 11, v. 198; XV, v. 63; XXI, v. 74, v. 189, etc.) y, más específicamente, a aquello que pertenece a Odiseo (morada, hijo, porquerizo, arco, recuerdo, etc.) Si bien, probablemente, el empleo de este término en lugar del genitivo de δῖος (clasificado por Chantraine [1968: 286] como puramente formular) se deba a una cuestión métrica (véase Heubeck *et al.*, 1988: 255), resulta llamativa su aparición en cuanto se utilizó la expresión “divino aedo” (θεῖος ἀοιδός) para apuntar a la condición divina del poeta inspirado por el poder de las Musas. Teniendo en consideración las reiteradas oportunidades donde Odiseo es comparado a un aedo y a su labor (XI, vv. 368; XIV, v. 387; XVII, vv. 518; XIX, v. 203; XXI, vv. 404-13) no parece ser un dato menor que se emplee un vocablo semejante. De hecho, en *Ilíada* (XV, v. 25; XIX, v. 279, v. 296; XX, v. 145) es utilizado para aludir a Aquiles y Heracles, ambos semidioses y, por tanto, beneficiados con la gracia de los dioses. Odiseo no es un semidiós, pero continuamente es ayudado por dioses o figuras divinas como Atenea, Calipso, Hermes y Circe.

Zeus, cuéntanos esta historia desde donde quieras comenzar” (Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, / (...) / τῶν ἀμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἰπὲ καὶ ἡμῖν., *Od.* I, v. 1, v. 10); “Canta, diosa, la odiosa cólera del Pélida Aquiles”, (Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος / οὐλομένην, *Il.* I, vv. 1-2). La invocación a la Musa constituye la marca característica de la poesía épica oral. En ella el aedo nos presenta el problema principal sobre el cual girará su relato. Una vez que la invocación concluye, los oyentes no esperan oír la voz del poeta como tal, sino su voz como ser omnisciente que todo lo sabe, lo que Ford ha llamado (1992: 23) “objetividad épica”. Del Valle (2003: 93) afirma que podemos entender esta invocación de dos maneras: a) pragmática, según su significación para los oyentes, y b) personal, como un pedido real de asistencia divina por parte del poeta:

significa, ciertamente, en el primer sentido, que el poeta las usa para establecer su autoridad frente a un auditorio, para garantizar con ellas la autoridad de sus palabras y la propia competencia suya para convocar a las Musas; significa, en el segundo sentido, la creencia por parte del poeta en la asistencia divina (Del Valle, 2003: 93).

Efectivamente, como vemos en *Odisea*, el poeta pide ayuda a la Musa, pero en esta asistencia no pierde la conciencia. Las diosas enseñan al poeta la verdad sobre el pasado, el presente y también el futuro. En este sentido, la relación entre relato y realidad se entiende de forma religiosa: es solo gracias al “don de la palabra” ofrecido por la Musa que el aedo sabe cantar las cosas que nadie conoce personalmente.

El problema de la veracidad de los poetas es una cuestión ya presente en *Odisea*. El mismo Odiseo relata historias como un poeta que ajusta su relato a las exigencias de sus variados oyentes (los feacios, Circe, Penélope, Eumeo, etc.) y en estos contextos el héroe es comparado con un poeta (XI, v. 368; XVII, v. 518). Así, al finalizar su relato cretense a Penélope, Odiseo es descrito de la siguiente forma: “Fingía diciendo muchas mentiras semejantes a verdades” (ἵσκει ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα, XIX, v. 203). Previamente, Eumeo (XVI, vv. 124-125) se refiere a aquellos vagabundos que llegan hasta Penélope y le cuentan falsedades para complacerla y complacer a sus vientres (*gastér*), tema que será desarrollado en el próximo apartado; este tipo de vagabundos, similares por su accionar a los que Nagy (1990: 45) llama “poetas itinerantes”, serán los culpables de comprometer la verdad poética.

Más tarde, en *Teogonía* (vv. 26-28), el tema de la veracidad continúa aún latente, pues son las mismas Musas quienes afirman que pueden decir falsedades con apariencia de verdad y, cuando quieren, pueden decir verdades:

ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον,
ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,
ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι

Pastores agrestes, tristes oprobios, vientres tan solo, sabemos decir muchas mentiras a verdad parecidas, mas sabemos también, si queremos, cantar la verdad.¹⁰

De la misma manera, los filósofos de la antigüedad también se interesaron por la cuestión de la verdad en la poesía: Platón (*República* II, 377d) y Aristóteles (*Poética*, 1460a 18-26) caracterizan a las historias de los poetas como la capacidad de “καλῶς ψεύδεσθαι” (“decir falsedades en forma bella”) y acusan a los poetas mismos de difundir entre los hombres falsos mitos. Naturalmente, Platón (*República* X, 595a-602c), en particular, cataloga a la poesía como un arte mimético y, por tanto, un arte que se aleja de la verdad.

Existe otra noción igualmente importante en la labor del poeta, que se complementa con la Musa: la Memoria (*Mnéme* o *Mnemosúne*). Una civilización oral necesita un desarrollo de técnicas de memoria muy precisas. Mediante su memoria el poeta accede a los acontecimientos que evoca y establece un contacto con el otro mundo. “Lejos, pues, de ser incompatibles, memoria e inspiración están conectadas vitalmente: la memoria es la fuente de la inspiración del poeta” (Del Valle, 2003: 99). Ahora bien, cuando hablamos de memoria, no debemos pensarla según nuestros términos, porque aquella es una memoria sacralizada, privilegio de unos pocos, que no funciona como un soporte del canto, sino que es, sobre todo, “la potencia religiosa que confiere al verbo poético el estatuto de palabra mágico-religiosa” (Detienne, 1983: 27). Por lo tanto, la palabra cantada, al ser pronunciada por quien posee este don de videncia, es una palabra eficaz. Para esto las fórmulas repetitivas fueron importantes: contribuyeron, junto con los movimientos de los pulmones, de la laringe, de la lengua y de los dientes, a crear un patrón rítmico que restringe todo tipo de improvisación (Havelock, 1963: 149). En su análisis, Detienne (1983: 26) afirma que los aedos relataban sus historias a través de grupos de palabras construidas previamente, constituidas para engranarse a la perfección en el hexámetro dactílico. De hecho, la crítica literaria reciente ha preferido destacar la artesanía como la clave del éxito del poeta,¹¹ apartando la concepción del poeta inspirado. Havelock (1963) sostiene al respecto que el papel de la Musa ha sido malinterpretado:

¹⁰ La traducción pertenece a Vianello De Córdova, Paola (1986).

¹¹ Del Valle (2003) refuta, a partir de un aspecto del diálogo *Íón* de Platón, la posición que mantiene el filósofo respecto a la inspiración del poeta. Este la considera como un proceso irracional que descalifica al poeta. La consecuencia de esta presuposición, dice Del Valle, es que la inspiración necesaria para la creación de un buen poema y la técnica, entendida como artesanía poética, son consideradas incompatibles. Y continúa: “Concebido el poeta como un poseso por la divinidad, se convierte en un instrumento pasivo que no puede dar cuenta de lo que está diciendo y no puede, tampoco, explicar la fuente o el sentido de sus palabras” (Del Valle, 2003: 88).

She was the symbol of the bard's command of professional secrets, not of his dependence on divine guidance. When the Greek poets voice their claim to fame or immortality they prefer to base it not as in the Hellenistic age upon inspiration but upon their skill (*sophia*). This was bound to remain true as long as Greek poetry was responding to the conditions of an oral culture. The evocative effects described by Hesiod and prefigured as the gift conferred by the Muse were not a spiritual transfiguration but a set of psychosomatic mechanisms exploited for a very definite purpose. Their effective employment required a degree of virtuosity in the manipulation of verbal, musical and bodily rhythms which was extreme. A bard of superior craftsmanship could increase the effect and so make himself a more powerful poet than his fellows (Havelock, 1963: 155-6).

No es nuestra intención detenernos en las discusiones acerca de la mayor o menor influencia de la Musa en el poeta, sino más bien evidenciar la importancia que ha tenido para la crítica como tópico distintivo de la poesía épica oral, junto con los mecanismos mnemotécnicos, en relación con la condición de verdad de la poesía y del poeta. Sí debemos resaltar el hecho de que en este contexto de una cultura oral apelar a las Musas significaba darle credibilidad al relato.

4.3. Musas vs. *Gastér*

Las historias de los aedos inspirados por el poder omnipresente de la Musa se ven contrarrestadas por aquellas narraciones inspiradas por la necesidad del *gastér*. La etimología de esta palabra se ha asociado a *grastér*, que significa “que oscurece, que eclipsa”, propiamente “que devora” (Chantraine, 1968: 212). En *Odisea* este término aparece en reiteradas ocasiones: en el canto IV Menelao le cuenta a Telémaco las desventuras producidas en su viaje donde, al haberse quedado sin provisiones, él y su tripulación tuvieron que recurrir a la pesca para sobrevivir al hambre. Lo mismo ocurre con Odiseo y sus compañeros en Trinacria que sacrificaron los carneros de Helios,¹² porque “el hambre les corroía el vientre” (ἔτειρε δὲ γαστέρα λιμός; , XII, v. 332). La necesidad del *gastér*—y la imposibilidad de acceder al alimento por sí mismo— es lo que lleva a Odiseo a pedir ayuda a las jóvenes en Feacia y, luego, en el palacio de Alcínoo, donde afirma:

οὐ γάρ τι στυγερῆ ἐπὶ γαστέρι κύντερον ἄλλο
ἔπλετο, ἢ τ' ἐκέλευσεν ἔο μνήσασθαι ἀνάγκη
καὶ μάλα τειρόμενον καὶ ἐνὶ φρεσὶ πένθος ἔχοντα (VII, vv. 216-218)

¹² La carne de carnero, que los compañeros de Odiseo anhelaban, normalmente presupone una organización social que la proporciona. Svenbro (1976: 51-52) sostiene, a partir de un estudio realizado por Marcel Detienne respecto a este tema, que en el interior del sistema alimentario de los griegos comer la carne de carnero es aceptar el orden social que se expresa tanto en la comida ritual del sacrificio como en la condición humana (los dioses, por el contrario, solo huelen el humo de la comida). Alejados de su sociedad, los compañeros de Menelao y de Odiseo no pueden ni siquiera llegar a participar de la condición humana.

No existe ninguna otra cosa más perra que un vientre odioso, el cual obliga a acordarse de él forzosamente, aunque se esté muy afligido y con gran pesar en el espíritu.

Más tarde, en su propia tierra, al estar disfrazado de mendigo, debe combatir contra Iro, otro mendigo local, para obtener alimento y así satisfacer el hambre. ¿Hasta qué punto se puede llegar por la necesidad? Si a causa de llenar el vientre Odiseo lucha con un mendigo, ¿qué más puede hacer para conseguir satisfacer ese estómago? Sin alimentos el hombre es prisionero de la necesidad y hasta que esa necesidad no sea saciada no puede pensar con claridad o, en el caso de Odiseo, cuando Alcínoo le pide que cuente su historia, no puede hacerlo, porque podría “olvidarlo todo” (ἐκ δέ με πάντων /ληθάνει, VII, vv. 220-221). Se hace presente aquí un factor fundamental: cualquier historia que sea inspirada por el hambre devorador no conduce a la *alētheia*, sino que, más bien, conduce a un discurso que vislumbra ganancias, el tipo de ganancias que satisfacen ese vientre hambriento: “l’ *alētheia* archaïque tend à garder son sens ‘étymologique’ et signifie le ‘non-oubli’ (*a-lētheia*), de sorte qu’ on pourrait dire d’ Ulysse qu’ il ne saurait dire l’ *a-lētheia* qu’ à condition de recevoir à manger” (Svenbro, 1976: 54). Las narraciones que ofrecen los poetas itinerantes, por tanto, componen un asunto que está lejos de ser inocente: buscan no solo complacer a la audiencia con una historia bien narrada, sino también y, sobre todo, conseguir ganancias.¹³ El hambre puede impulsar a un hombre a utilizar un discurso ambiguo para congraciarse con su público, y así alimentar su *gastér* o, como en el canto XIV, donde Odiseo inventa una historia para Eumeo, ganarse un manto para abrigarse. En este caso el relato es inventado, pero Odiseo sabe que su público no tiene forma de comprobar su veracidad. Además, los críticos han sostenido que las historias de Odiseo tienen otras metas más allá de la diversión de la audiencia. Pucci (1998) recupera la afirmación de Glenn Most (1989)¹⁴ acerca de que estas narraciones tienen como objetivo la obtención de fines prácticos según la medida justa de hospitalidad que las personas civilizadas deben ofrecer. Así,

Odysseus tells the Phaeacians, through his narratives, how he expects them to behave. Most proposes that the Cyclopes and the Sirens function as examples of protracted hospitality, whereas Circe and Calypso function as examples of destructive, negated hospitality, one that refuses leave to the guest (Pucci, 1998: 145).

¹³ Tanto Odiseo (XI, vv. 355-361) como Telémaco (IV, 595-600) afirman ante sus hospedadores (Alcínoo y Menelao, respectivamente) que permanecerían un año entero si les obsequiaran presentes y los entretuvieran con historias: “His desire to hurry home becomes less intense when he spies the prospect of gifts. Indeed, the prospect of gifts certainly stimulates his desire to create among his listeners amazement and enchantment” (Pucci, 1998: 147).

¹⁴ Most, Glenn (1989), “The Structure and the Function of Odysseus’ *Apolologoi*” en *Transactions of the American Philological Association*, vol. 119, pp. 15-30.

Los anfitriones no deben comportarse ni como el Cíclope ni como Circe. De hecho, deben hacer lo contrario: en lugar de intentar comerse a su huésped, deben ofrecerle alimento; en lugar de retenerlo, deben llevarlo de regreso a casa; en lugar de maldecirlo deben bendecirlo con dones gloriosos.

Comprobamos de esta manera, tal como afirma Nagy (1990: 45), que la verdad que los poetas itinerantes “no están dispuestos a contar” (οὐδ' ἐθέλουσιν, XIV, v. 125) debido a su necesidad de supervivencia (κομιδῆς κεχρημένοι, XIV, v. 124) puede ser conferida (haciendo intertexto con Hesíodo) “voluntariamente” por las Musas (ἐθέλωμεν “queremos”, *Teogonía*, v. 28).

4.4. Los efectos *térpein* y *thélgein* en la obra

Parafraseando a Hesíodo (*Teogonía*, vv. 53-55, 98-103), basta que un cantor celebre las proezas de los hombres del pasado o de los dioses para que aquel que tenga preocupaciones y pesares los olvide al momento. Las Musas, como hijas de *Mnemosúne*, son capaces de traer a la memoria aquello que está lejos, ya sea pasado o futuro, y al hacerlo, entonces, provocan en sus oyentes el olvido de las miserias del presente. En otras palabras, utilizando al poeta como un medio traen al presente angustioso los tiempos gloriosos. Este es un efecto del canto, tal y como aparece en las epopeyas homéricas, pues “deleita” y “encanta” (*térpei* y *thélgei*, respectivamente) a los oyentes, estableciéndose una conexión automática entre el placer que sienten y la verdad de los que se les presenta (De Jong, 1986: 419). Sin embargo, son estos efectos de la poesía los que Platón (*República X*, 595a-602c) condenó, postulando que la poesía imitativa implicó la pérdida del espíritu de quienes la escuchaban. De hecho, el poeta oral controlaba la cultura y la memoria colectiva de la sociedad; esto significaba que la poesía era un mecanismo de poder. Justamente Platón parecía preocupado por la representación poética ante el público, pues lo que el poeta decía era, a los ojos del filósofo, importante y peligroso, pero el *cómo* lo decía y *cómo* lo manipulaba era aún más peligroso (Havelock, 1963: 146). Las técnicas de representación, donde el habla métrica se articula con movimientos corporales, vocales e instrumentales, generaban un ritmo particular que provocaba un efecto de hipnosis “which relaxed the body's physical tensions and so also relaxed mental tensions, the fears, anxieties, and uncertainties which are the normal lot of our mortal existence” (Havelock, 1963: 152).

Dar placer a su audiencia es la principal preocupación de los aedos homéricos y, de hecho, es el objetivo último al que deben arribar. Penélope al escuchar el canto de Femio acerca de los muertos en la guerra de Troya, llora ante la angustia del recuerdo de su marido

extraviado, es entonces cuando apela a esta capacidad de “encantamiento” propia de los cantores:

Φήμε, πολλὰ γὰρ ἄλλα βροτῶν θελκτήρια οἶδας
ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τά τε κλείουσιν ἀοιδοί·
τῶν ἔν γέ σφιν ἄειδε παρήμενος, οἱ δὲ σιωπῇ
οἶνον πινόντων” (I, vv. 337-340)

Femio, conoces muchos otros relatos de hombres y de dioses que los aedos celebran y que encantan a los mortales. Cántales una de esas permaneciendo sentado entre ellos, mientras en silencio beben vino.

En este pasaje se utiliza el sustantivo plural en acusativo neutro θελκτήρια, cuya raíz proviene del verbo θέλω (“encantar”, “hechizar”, “engañar”). Por lo que Penélope dice pareciera ser que todos los aedos son capaces de producir este tipo de efecto (*thélgein*) en su auditorio. Sin embargo, ocurre algo particular en *Odisea*. Veámoslo.

Son varios los aedos que aparecen en la obra, entre ellos el de la corte de Agamenón y el de la corte de Menelao de los cuales poco sabemos y nada se dice acerca de sus historias. Lo que nos deja con los más importantes: Femio, aedo de Ítaca, y Demódoco, de Feacia, ambos poetas profesionales. De Femio también conocemos poco. Sabemos que su narración provoca no el deleite ni el encantamiento de Penélope, sino el llanto (δακρύσσα, I, v. 335), y no tenemos más información acerca de él hasta el canto XXII, luego de la matanza de los Pretendientes, cuando Odiseo se apiada y le perdona la vida. Ahora bien, ¿qué ocurre con Demódoco? De él conocemos un poco más. A decir verdad, tres de sus narraciones forman parte de la obra en sí misma: “la disputa entre Odiseo y Aquiles” (VIII, 75-82); “los amores de Ares y Afrodita” (VIII, vv. 266-366); y “el caballo de Troya” (VIII, vv.487-574). De estas historias conocemos el efecto que provocan en Odiseo. Dentro del reino de Alcínoo, aún sin haber revelado su identidad, el héroe “derrama lágrimas” (δάκρυα λείβων, v. 86, v. 93) al escuchar las historias relacionadas a su pasado, historias que vivió en carne y hueso; en cambio, a los príncipes feacios aquellos relatos los deleitaban (τέρποντα, v. 91). Obviamente, esta diferencia en la reacción de los oyentes es a causa de la mayor o menor cercanía con los acontecimientos: Odiseo fue parte de esas historias, los feacios no. Por esto mismo, la narración de “los amores de Ares y Afrodita”, cuya temática es más general, es disfrutada por el héroe de una manera diferente. En este caso, no solo los feacios se encuentran “entretenidos”, sino también Odiseo (τέρπετα, VIII, v. 368).

En estos casos el término que se emplea para referir al efecto que produce la poesía de Demódoco no es *thélgein*, sino *térein*. Aunque la diferencia entre ambos conceptos no es tajante, existe y, por tanto, es necesario presentarla, puesto que los usos señalan situaciones y

contextos diversos. Según Chantraine (1977) el verbo *térpein* (τέρπειν) significa, entre otras cosas, “encontrar la satisfacción plena del propio deseo”, ya sea respecto a la comida, el amor físico, el baño o la música: “Dans le grec postérieur *téropomai* signifie ‘trouver son plaisir à telle ou telle activité, à telle ou telle situation’” (Chantraine, 1977: 1108), mientras que en el griego moderno ha mantenido la forma *τέρπειν* “deleitar”. Este término está asociado a una profunda satisfacción o liberación, y a menudo conlleva una connotación física. La intensidad de *térpein* queda bien iluminada por la respuesta de Telémaco a las palabras de Menelao: “Me encuentro terriblemente deleitado oyendo tus historias y tus palabras” (αἰνῶς γὰρ μύθοισιν ἔπεσσί τε σοῖσιν ἀκούων /**τέρπομαι**, IV, vv-597-598); *ainōs* (“terriblemente” o “completamente”) va unido al verbo, por lo tanto, sostiene Halliwell (2011: 45-6, n.13), no se trata de un simple disfrute, sino de una absorción emocional total. Este término es empleado para hacer referencia al entretenimiento o deleite que el canto proporciona al público; así ocurre en el pasaje mencionado recientemente sobre las palabras de Menelao, y también es empleado para aludir a las historias de Femio “que nos entretiene como su mente se lo inspira” (**τέρπειν** ὅππῃ οἱ νόος ὄρνυται, I, v. 347), a la labor de Demódoco “a quien los dioses le obsequiaron un canto capaz de deleitar y que su espíritu le impulsa a cantar” (τῷ γὰρ ῥα θεὸς περὶ δῶκεν ἀοιδὴν/**τέρπειν**, ὅππῃ θυμὸς ἐποτρύνῃσιν ἀείδειν, VIII, vv. 44-45), y a los discursos del mismísimo Odiseo, a quien Penélope dice: “si estuvieras dispuesto a sentarte junto a mí y deleitarme” (εἶ κ' ἐθέλοις μοι, ξεῖνε, παρήμενος ἐν μεγάροισι/**τέρπειν**, XIX, vv. 589-590).

Diferente es el empleo del término *thélgein*. Este verbo, según el *LSJ* (s.v. θέλγω)¹⁵ implica dos posibles definiciones que, a nuestro parecer, se complementan y reafirman la complejidad y riqueza del término: a) encantar y b) engañar: “enchanter, transformer ou paralyser par un charme', d'où 'tromper'; dit par métaphore expressive du sommeil, de l'amour,” (Chantraine, 1970:427). Es decir, el estado de “encantamiento” o “hechizo” implica la pérdida parcial o total de la consciencia; supone un estado de ceguera o inconsciencia a causa de un factor externo. De hecho, *thélgein* se relaciona principalmente con la vista.¹⁶ Pero para entender esta doble concepción debemos remontarnos a su desarrollo histórico tal como aparece en la literatura homérica, arcaica y griega clásica. Teri (1979: 1) sostiene que el término frecuentemente describe tipos de encantamiento mágico, poético y erótico, y explora las

¹⁵A partir de aquí utilizamos las siglas *LSJ* como abreviatura de. Liddell, H.G., R. Scott & H.S. Jones (1969), *A Greek-English Lexicon*, with rev. supp., Oxford.

¹⁶ Teri (1979: 5) señala una segunda etimología: deriva *thélgein* de la raíz indoeuropea *ghuelg-*, de la que también proviene la palabra lituana *zvelguí* que denota “mirar”, por lo que se ha asociado a esta raíz con el significado “encantar con la mirada”.

similitudes que se obtienen de estos tres tipos. En primer lugar, el sentido más recurrente en Homero es el de “encantar” o “lanzar un hechizo sobre”. El caso más evidente es el perteneciente al bastón de Hermes, cuyos poderes inductores del sueño encantan los ojos de los hombres hasta hacerlos dormir:

εἴλετο δὲ ῥάβδον, τῇ τ' ἀνδρῶν ὄμματα θέλγει,
ὣν ἐθέλει, τοὺς δ' αὖτε καὶ ὑπνῶντας ἐγείρει· (V, vv. 47-48)

Y tomó con la mano la vara con la que encanta los ojos de los hombres que están dispuestos o, por el contrario, con la que despierta (los ojos) de aquellos que están dormidos.

En segundo lugar, *thélgein* se aproxima al sentido de “seducir astutamente”. Este es el caso del accionar de Calípsa (I, vv. 55-57), a quien Atenea acusa de seducir con sus palabras a Odiseo para que no regrese a su hogar:

τοῦ θυγάτηρ δύστηνον ὀδυρόμενον κατερύκει,
αἰεὶ δὲ μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι
θέλγει, ὅπως Ἰθάκης ἐπιλήσεται·

La hija de aquel (Atlante) retiene al desgraciado lamentándose y lo hechiza con dulces y seductoras palabras para que se olvide de Ítaca.

Lo mismo ocurre en el canto XVIII, vv. 281-3 cuando Penélope seduce a los pretendientes con regalos y hablándoles de un matrimonio que no tiene intención de llevar a cabo.

Es evidente que ambas concepciones connotan una intención más profunda. El *thélgein* funciona como un medio para conseguir un fin. Encantar o seducir para que un hombre olvide sus metas, su hogar, sus ambiciones, como en los pasajes mencionados. Encantar, digamos entonces, para engañar. De hecho, se ha asociado la magia del encantamiento al engaño (*dólos*):

Brown derives *thelgein* from an Indo-European root, *ghuel-*, from which the Greek *phēletes* and Latin *fallere* are also derived. According to Brown, the original forms of these terms all denoted magical influence, since magic and trickery were not always regarded as two distinct activities. While modern science reduces magic to trickery, earlier man, in Brown's account, referred the unintelligible to super- or supra-natural causes and hence regarded trickery as magic (Teri, 1979: 4).

Se ha creído que gran parte de la poesía de la Grecia primitiva, incluyendo la épica, tiene probablemente sus raíces en el ritual y el encantamiento (Segal, 1974: 61), y esto a causa de la repetición de fórmulas, es decir, la dicción formular de Homero que proporciona un ritmo muy parecido al canto del ritual. Los poetas, al estar inmersos en una cultura

predominantemente oral, eran conscientes de los efectos encantadores del sonido ritualizado. El patrón del canto de dicho sonido se llamaba *epaoidé*, el cual podía curar las heridas; este tipo de efecto terapéutico también es mencionado por Hesíodo (*Teogonía*, vv. 98-103). Entonces, existe una estrecha relación entre *epaoidé* o “encantamiento” y el *aoidé* del canto poético, entre el hechizo mágico rítmico y el lenguaje del canto.¹⁷ Tal como sostiene Segal (1974: 63), naturalmente, los efectos formales, rítmicos y rituales del canto se consideraban capaces de producir una verdadera magia en el cuerpo y en el alma del oyente, ya sea para su curación o para su placer. No obstante, este tipo de efecto se ve contrarrestado por los sentimientos dolorosos e insoportables que la poesía puede provocar:

its bewitching power is associated both with intense emotional satisfaction and yet also with the risk of deception or illusion (or even, at the extreme symbolized by the Sirens, with a form of psychic paralysis); its claims and/or aspirations to a more-than-human capacity for truth are never vouched for by voices that are not themselves human; its beauty stands at times in a disturbing dialectic with representations of horror (Halliwell, 2011: 42).

En *Ilíada* (XIV, v. 215) *thélgein* se utiliza para describir los efectos seductores de Eros y de Afrodita, así como también se emplea para referir a la parálisis psicológica que un dios produce en algún héroe para poder destruirlo (XII, v. 255; XV, v. 322, etc.) Detectamos que los efectos placenteros y ruinosos del *thélgein* son evidentes tanto en *Ilíada* como en *Odisea*, pero lo destacable de esta última obra es que se atribuye a la poesía y al habla (I, vv. 57, 337-40; III, v.264; XII, vv. 39-40, 44; XIV, vv. 386-9; XVII, vv. 514, 521), evocando en diversos casos la complejidad de sus significados, desde la inocencia del placer hasta la magia irresistible que puede nublar la mente. Respecto a esto, resulta interesante el planteamiento que Giordano (2011) recupera del autor francés Carastro (2006), el cual traduce el verbo *thélgein* con la palabra francesa *méduser*, un verbo que no tiene correspondencia ni en italiano ni en español, en cuanto significa “producir la acción de Medusa”, esto es, “dejar en estupor” o “quedar estupefacto”:

Atena è la dea maggiormente produttrice di stupefazione, con Zeus condivide le azioni di oscurare la vista o di togliere vigore attraverso una luminosità accecante e stordente; Hermes invece agisce inducendo il sonno, creando così uno «spettro le cui estremità sono il sonno e la caligine della morte» (p. 73); Poseidone condivide invece con Atena la modalità del bloccare i guerrieri attraverso l'azione di *thelgein*, impediendo il movimento. In generale la modalità più usata è quella dell'oscurare la vista, dell'obnubilare o dell'addormentare, nel

¹⁷ Al final de su octava *Nemea*, Píndaro hace explícito el poder sanador de la magia encantadora de la poesía, capaz de aliviar el dolor físico y los tormentos (*Nem.* VIII, vv. 49-50).

caso di Hermes, di lasciare attoniti attraverso l'uso di un bagliore soprannaturale (Giordano, 2011: 196).

Además, entre los efectos de *thélgein* también encontramos el silencio atónito, la inmovilidad y la pérdida de la fuerza. Todos estos se pueden conseguir mediante ciertos instrumentos: no solo el *phármakon* de Circe puede producirlos (pasaje que abordaremos en las próximas páginas), sino también, como se mencionó previamente, las palabras o el canto (por ejemplo, el canto de las Sirenas, XII, vv. 39-40, 44), así como la varita de Hermes; todos estos son capaces de provocar un estado de parálisis mental o física, de inmovilización o aturdimiento. Bracke (2009) sugiere como significado base “I coerce someone to do whatever thing he resists by nature” (2009: 50) y en el caso de la poesía, el adormecimiento que induce *thélgein*, sostiene, conlleva un olvido temporal de las penas que se concibe como beneficioso (Bracke, 2009: 51).

Hemos puesto en evidencia, entonces, la ambigüedad propia del término *thélgein*: sus usos constructivos, en cuanto encantamiento placentero para olvidar las penas, y sus usos destructivos, en cuanto fascinación ruinosa (Pucci, 1987: 193), engaño, parálisis y aturdimiento. Sobre la base de este último sentido se asienta nuestra investigación.

4.5. Femio y Demódoco: *térpein*

Son cuatro los aedos presentes en *Odisea*. Todos residen en mansiones ilustres, habitadas por individuos de la clase social más elevada. A ellos, y a toda la corte, entretienen con sus historias. De dos de ellos, los que residen en Micenas y en Esparta, desconocemos sus nombres y poco se dice acerca de su canto. Los otros dos, por el contrario, mantienen una labor activa dentro de la obra: el de Ítaca, Femio, y el de Esqueria, Demódoco. El nombre de Femio (Φήμιος) está relacionado etimológicamente con “decir”, “proclamar” (φημί), reflejando la acción que ejecuta en *Odisea*. Es cierto que este aedo es el portavoz de numerosas historias de hombres y de dioses que encantan a los mortales, tal como le dice Penélope (I, vv. 337-8). Recordemos que los aedos debían adecuar sus canciones a las exigencias del público y que esa audiencia podía ser variable e inestable. No conocemos a ciencia cierta el efecto que Femio despertó en los Pretendientes, los oyentes principales a quienes estaba dirigido el canto, ni se muestra que reaccionen o se preocupen por la calidad del material, pero casi con seguridad es lógico pensar que haya sido diferente al de Penélope. De hecho, Segal (1994: 128) afirma al respecto que es la única canción que los Pretendientes escuchan “en silencio”. De lo contrario, la canción es para ellos “‘the accompaniment to the feasting,’ a kind of Mycenaean Muzak, to

deaden the clatter of the cups. The bard is merely the physical background to their eating and drinking” (Segal, 1994: 128). Por otra parte, Telémaco silencia a su madre cuestionándole “¿Por qué rechazas al leal aedo que nos entretiene como su mente se lo inspira? (τί τ' ἄρα φθονέεις ἐρίηρον ἀοιδὸν / **τέρπειν** ὅππῃ οἱ νόος ὄρνυται; I, vv. 346-347)”.¹⁸ En efecto, tanto Telémaco como los Pretendientes, parecen estar entretenidos (*τέρπειν*) con la canción, a expensas de Penélope que sufre por su “dolor inolvidable” (πένθος ἄλαστον, I, v. 342) ante el recuerdo inquebrantable de Odiseo.

Por su parte, en el nombre Demódoco, aedo de la corte de los feacios, resuena la idea de “pueblo”;¹⁹ el aedo es honrado por la gente (λαοῖσι τετιμένον, VIII, v. 472). Más aún, es el único poeta con ceguera de la obra: “[Demódoco] a quien la Musa ama y le otorgó tanto un bien como un mal: lo privó de la vista, pero le obsequió un canto agradable al oído” (τὸν περὶ Μοῦσ' ἐφίλησε, δίδου δ' ἀγαθὸν τε κακὸν τε / ὀφθαλμῶν μὲν ἄμερσε, δίδου δ' ἠδεῖαν ἀοιδήν, VIII, vv. 63-4). De esta forma, el aedo compensa lo que sus ojos no ven con el poder que las Musas le conceden: conocer las historias de hombres y de dioses. El propio Odiseo “pone a prueba” el don de Demódoco cuando le pide que narre la historia del caballo de Troya (VIII, vv. 487-521), naturalmente conocida por él. Al escuchar que el aedo cantó con exactitud los episodios, Odiseo rompe en llanto (δάκρυ δ' ἔδευεν ὑπὸ βλεφάροισι παρειάς, VIII, v. 522). De hecho, no es la primera ni única vez que Odiseo llora ante el canto del aedo (VIII, vv. 86, 92, 93, 95, 531), lo cual llama la atención, puesto que, como hemos mencionado con anterioridad, el canto del poeta debía encantar e inducir al olvido de las penas. En cambio, ocurre lo contrario tanto con Penélope como con Odiseo. En realidad, de ninguna de las tres canciones de Demódoco –“la disputa entre Odiseo y Aquiles” (VIII, 75-82); “los amores de Ares y Afrodita” (VIII, vv. 266-366); y “el caballo de Troya” (VIII, vv.487-521)– se dice que hayan encantado o que sean un encantamiento (*thélgein*) para los oyentes; en cambio, el término que se emplea para aludir al efecto de estas historias es *τέρπειν*: sus relatos deleitan a los feacios (ἐπεὶ τέρποντ' ἐπέεσσιν, VIII, v. 91) y también a Odiseo (αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς/ τέρπετ' ἐνὶ φρεσὶν, VIII, v. 368).

¹⁸ Pucci (1987) habla de Penélope como una “*sober reader*”, que no se deja encantar por las palabras del aedo, sino que lo censura, y de Telémaco como un “*intoxicated reader*” que alaba al poeta. Penélope pide a Femio que cante un relato que “los aedos celebran” o, dicho de otro modo, “a las que los cantores dan *kléos* (gloria)”, pero Telémaco defiende el canto, por lo tanto, el centro de la canción ya no es el héroe y su *kléos*, sino el poeta y la fascinación que ejerce sobre sus oyentes: “we understand the diminished importance of *kleos* and the appearance of a different, partly novel principle: that of incantatio and charm (*thelgein*). This is the exciting view the *Odyssey* parades: the glorious deeds (*kleos/klea*) of the heroes, ‘their beautiful death,’ are no longer the force that attracts the listeners; instead it is the singer’s power of seducing his listeners that makes his song glorious. Glory belongs to the singer, not to his hero” (Pucci, 1987: 202).

¹⁹ El nombre Demódoco, al igual que Femio, también es significativo. Proviene de *démos* (“pueblo”, “población”). Asimismo, Heubeck *et al.* (1988: 348) ha asociado el nombre del aedo a δέκ-ομαι, ático δέχομαι, que significa “recibir”, “dar la bienvenida”.

Recordemos que *térpein* hace referencia a la satisfacción plena de un deseo, al deleite y la diversión que una actividad puede producir. Es un término utilizado para referir a la labor de Femio (I, v. 347), de Demódoco y también a las palabras de Odiseo (XIX, v. 590). Entonces, parece ser que no hay una distinción en el empleo de este concepto, es decir, no se limita al mero efecto que la poesía puede producir. Diferente es el caso de *thélgein*. Esta palabra no se asocia a las historias de Demódoco ni tampoco a las de Femio. Ahora bien, hemos mencionado que *thélgein* es un efecto que produce la poesía: ese estado de encantamiento seductor que nubla la vista hasta provocar el olvido de las penas. Si esto es así, entonces, deberíamos cuestionarnos por qué no se hace presente en los pasajes referidos las narraciones de Femio y Demódoco, ambos poetas profesionales. Para ofrecer una posible hipótesis realizaremos un recorrido por los versos donde se emplea el término *thélgein*, de manera tal que desentrañaremos su verdadera naturaleza.

5. LOS RELATOS DE ODISEO

5.1. Odiseo héroe: astucia y engaño

οὔτος δ' αὖ Λαερτιάδης πολύμητις Ὀδυσσεύς,
ὃς τράφη ἐν δήμῳ Ἰθάκης κραναῆς περ εἰούσης
εἰδὼς παντοίους τε δόλους καὶ μῆδεα πυκνά. (*Il.* III, vv. 200-202)

Aquel es el ingenioso Odiseo Laertiada, quien se crió en el país rocoso de Ítaca, muy conocido por crear toda clase de engaños, así como por su astucia.

Cuando, en este pasaje de *Ilíada*, Helena presenta a Odiseo ante los ojos de Príamo nos permite dilucidar algunas características que serán definitorias del personaje, tanto en *Ilíada* como en *Odisea*. Odiseo es extremadamente conocido por su ingenio (πολύμητις, II, v. 173) con el cual es capaz de crear engaños de todo tipo (δόλος), para ello utiliza como instrumento principal la palabra. Odiseo es un orador hábil: maneja un catálogo de recursos discursivos con los cuales captura al interlocutor (*captatio benevolentiae*) hasta conmovirlo. Antenor completa la descripción de Helena mencionando que Odiseo con sus palabras logra proyectar una imagen de sí mismo que sobresale de entre todos los hombres, imagen en la que se ajusta la valentía y la medida:

ἀλλ' ὅτε δὴ ὄπα τε μεγάλην ἐκ στήθεος εἶη
καὶ ἔπεα νιφάδεσσιν εἰκότα χειμερίησιν,
οὐκ ἂν ἔπειτ' Ὀδυσῆϊ γ' ἐρίσσειε βροτὸς ἄλλος·
οὐ τότε γ' ᾗδ' Ὀδυσῆος ἀγασσάμεθ' εἶδος ἰδόντες. (*Il.*, III, vv. 221-224)

Pero en cuanto pronunció desde su pecho y con grandiosa **voz**²⁰ palabras semejantes a copos de nieve en invierno, ningún otro mortal pudo disputar con Odiseo. Y entonces, ya no mirábamos admirados la apariencia de Odiseo.

Aquello que ahora admiran del héroe es su elocuencia al hablar. Esta situación podría estar entreabriendo una puerta que será abierta completamente en *Odisea*: la fama o la gloria (*kleós*), que en la época de *Ilíada* se conseguía por medio de las batallas, ahora será el resultado del poder y la buena manipulación de un bello e ingenioso discurso. Entonces, lo que admiraban de Odiseo ya no era su físico ni su postura, sino la firmeza y seguridad con la que emitía sus

²⁰ Ford (1992: 173) sostiene que, en esta cultura oral, la voz (en particular, la del poeta) es el alma del canto, y que, por tanto, un tipo especial de canto implica un tipo especial de voz. Así distingue los diferentes conceptos que aluden a la voz, entre ellos, αὐδή, θέσις, ὁμή, ὄσσα, φθόγγος, φωνή, ὄψ, etc. Este último caso es el que vemos en este pasaje, y refiere a las cualidades conmovedoras y agradables de la voz. Las Sirenas (XII, v. 192) también emplean su hermosa voz (ὄπα κάλλιμον) para encantar y atraer a Odiseo, lo mismo el canto de Calipso y de Circe.

palabras ante los oyentes, y la melodía de su voz al hacerlo. Así es como afirma Alcínoo luego de haber escuchado la primera parte de las desventuras del héroe:

ὦ Ὀδυσσεῦ, τὸ μὲν οὐ τί σ' εἴσκομεν εἰσορόωντες
ἠπεροπῆά τ' ἔμεν καὶ ἐπὶ κλοπῶν, οἷά τε πολλοὺς
βόσκει γαῖα μέλαινα πολυσπερέας ἀνθρώπους
ψεύδεά τ' ἀρτύνοντας, ὅθεν κέ τις οὐδὲ ἴδοιτο·
σοὶ δ' ἐπι μὲν μορφῇ ἐπέων, ἔνι δὲ φρένες ἐσθλαί,
μῦθον δ' ὡς ὅτ' ἀοιδὸς ἐπισταμένως κατέλεξας,
πάντων Ἀργείων σέο τ' αὐτοῦ κήδεα λυγρά. (XI, vv. 363-369)

¡Oh, Odiseo! En verdad que al verte no juzgamos que seas un mentiroso ni un falaz como muchos hombres que la oscura tierra nutre y que expandidos por todas partes preparan mentiras que nadie podría conocer. En cambio, tú imprimes belleza en las palabras; tienes un noble corazón y narraste, tan hábil como un aedo, la historia sobre las lúgubres penas de todos los argivos y de ti mismo.

Resulta particularmente llamativo este pasaje, puesto que cuando el héroe revela su identidad en el canto IX, se presenta como aquel “conocido por los hombres a causa de todos mis ardides” (ὄς πᾶσι δόλοισιν / ἀνθρώποισι μέλω, vv. 19-20). Es decir, se presenta a sí mismo como un hombre capaz de crear todo tipo de artimañas, e incluso, es conocido por haberlas ya realizado. Sin embargo, Alcínoo parece olvidar esta información y determina que todo lo que Odiseo ha narrado (y lo sucesivo) es real, o al menos no es mentira.²¹ El hecho es que se hace presente aquí una dualidad que se fusiona al extremo en el personaje: por un lado, utiliza palabras sabias y bellas capaces de encantar a su auditorio; y por el otro lado, es capaz de ingeniar cualquier engaño. En otros términos, Odiseo puede manipular la palabra de manera tal que sus oyentes quedan cautivados, hechizados y seducidos, más allá de la verdad o falsedad de lo que dice. El público le cree porque el héroe sabe utilizar a la perfección los recursos discursivos necesarios para ello.²² Tal es el caso de la historia acerca del manto que Odiseo-suplicante le relata a Eumeo y a los demás compañeros. El porquerizo aplaude las palabras del mendigo sin importar si son reales o no: “¡Oh, anciano! La historia que recitaste es excelente:

²¹ Resulta interesante, además, porque el plan de Odiseo para su arribo a Ítaca en parte es descrito por el rey de los feacios. Cuando Alcínoo afirma que en la tierra existen muchos hombres que preparan engaños que nadie podría conocer, de alguna manera esto se asemeja a lo que Odiseo realizará en su país junto a Atenea: idean un plan compuesto de muchas mentiras que nadie, ni familiar o desconocido, es capaz de conocer (XIII, vv. 371-440).

²² El empleo de estrategias oratorias en el discurso de Odiseo es abordado por Eleonora Tola (2010), aunque trabaja en particular con el libro XIII de las *Metamorfosis* de Ovidio, momento en que Áyax y Odiseo se enfrentan en un juicio por las armas de Aquiles. La autora llega a la conclusión de que Odiseo logra persuadir a su público y obtener la victoria gracias a su tradicional *facundia*: emplea estrategias sintácticas, métricas y estilísticas que instauran a Odiseo como un orador que cautiva a sus oyentes. El hecho de que Ovidio haya descrito a Odiseo con esta conocida capacidad nos proporciona evidencias del peso y el trayecto que ha tenido a lo largo de la historia de la literatura.

en ella no has dicho palabras inútiles ni erradas” (ὃ γέρον, αἴνος μὲν τοι ἀμύμων, ὃν κατέλεξας, /οὐδέ τί πω παρὰ μοῖραν ἔπος νηκερδὲς ἔειπες; XIV, vv. 508-509). Odiseo inventa esa historia, nosotros lo sabemos, pero para Eumeo la condición de verdad no es importante: lo fundamental es que los entretuvo con ella, de la misma manera que un aedo hace con su público.

5.2. Odiseo narrador: *thélgein* y *kelethmós*

Orador nato, capaz de encantar a su público, de manipularlo, de engañarlo, Odiseo es comparado continuamente con un aedo, y esto porque su audiencia queda arrobada ante su voz y sus palabras: “Así dijo y luego todos, en silencio a lo largo del sombrío banquete, permanecieron mudos, como dominados por un encantamiento” (ὡς ἔφαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῆ, / κληθμῶ δ' ἔσχοντο κατὰ μέγαρα σκιάοντα., XI, vv. 333-334; XIII, vv. 1-2). En este caso, para referir al estado de encantamiento de los receptores, se emplea el sustantivo *kelethmós*. Este término proviene del verbo *keléo* “encantar, hechizar”, principalmente en relación con la capacidad del canto o de las palabras. Se diferencia de *thélgein* porque, como ya hemos visto, esta palabra refiere, en particular, a lo visual. Es utilizado en dos oportunidades para aludir al efecto que la historia de Odiseo produjo en la corte de los feacios. Según Chantraine (1970: 524) se emplea este vocablo para apuntar al tipo de encantamiento producido por las palabras, las historias e, incluso, las fórmulas. *Kelethmós* se usa dos veces para referir al estado en el que los feacios permanecieron ante la narración de Odiseo (XI, vv. 333-334; XIII, vv. 1-2). Aunque no es el único momento en que el héroe relata una historia, el término no vuelve a aparecer para aludir a las narraciones del personaje.

Más adelante, una vez en su tierra patria, disfrazado de mendigo, decide crearse una nueva identidad para preservar su vida y evaluar la fidelidad de su gente; entonces, inventa una serie de aventuras llamadas “relatos cretenses”, cuyo desarrollo comienza a ejecutarse en el canto XIII, recién llegado a la costa de Ítaca, al no reconocer el entorno de su propia patria por voluntad de la diosa Palas Atenea. Odiseo se encuentra con la deidad metamorfoseada en un joven pastor de ovejas, y le cuenta la razón por la cual se encuentra allí: era un caudillo que había matado al hijo del Idomeneo, Orsíloco, y por eso estaba huyendo de la muerte (XIII, vv. 256-286). Al escuchar estas palabras, Atenea le contesta:

κερδαλέος κ' εἶη καὶ ἐπίκλοπος, ὅς σε παρέλθοι
ἐν πάντεσσι δόλοισι, καὶ εἰ θεὸς ἀντιάσειε.
σχέτλιε, ποικιλομῆτα, δόλων ἄατ', οὐκ ἄρ' ἔμελλες,
οὐδ' ἐν σῆ περ ἐὼν γαίη, λήξειν ἀπατάων
μύθων τε κλοπίων, οἳ τοι πεδόθεν φίλοι εἰσίν. (XIII, vv. 291-295)

Astuto y falaz sería el que te aventajara en ardides, aunque un dios saliera a tu encuentro. ¡Temerario, taimado, insaciable en el engaño! ¿Acaso no pensabas cesar con el fraude y las palabras artificiosas, que te son queridas desde el fondo de tu corazón, ni siquiera estando en tu tierra?

La diosa conoce y admira el ingenio de Odiseo, su capacidad de engaño, por eso le ofrece ayuda para llevar a cabo la venganza hacia los Pretendientes: los poderes de Atenea lo vuelven irreconocible a todos los mortales (XIII, vv. 395-405), gracias a ello puede ingresar a Ítaca luciendo como un mendigo; de esta forma, pasará desapercibido ante su propio pueblo y, por tanto, no correrá peligro. Una vez en Ítaca Odiseo tomará el papel de un anciano mendicante en busca de hospitalidad, siendo Eumeo su primera “víctima” del engaño. Se presenta ante el porquerizo como un descendiente de Cástor Halácida de Creta; amante de la tripulación y el combate, afirma haber viajado a Troya para participar de la guerra contra los troyanos. Luego de ello, regresa a casa por poco tiempo, emprendiendo un viaje a Egipto que lo tuvo atrapado por siete años a causa de la negligencia de sus compañeros. Más tarde, asegura haber arribado a Fenicia y a Libia junto con un fenicio que lo traiciona pretendiendo venderlo como esclavo. Al escapar, naufraga y logra llegar a la tierra de los tesprotos, donde dice haber recibido noticias acerca del renombrado héroe de Troya, Odiseo; finalmente, explica que, luego de ser abandonado por ellos, llega a la tierra de Ítaca (XIV, vv. 192-359).

Nótese las evidentes diferencias entre el relato que cuenta a Atenea y el que cuenta a Eumeo. En uno, es un asesino que huye de la venganza; en el otro, se presenta como víctima del destino. En uno, escapa de Idomeneo, el padre de Orsíloco (XIII, vv. 259-260); en el otro, Idomeneo y él capitanearon las naves hacia Ilión (XIV, v. 237-238). El primero es un relato breve, en cambio el segundo se extiende a lo largo de ciento sesenta y siete versos. Ahora bien, también existen algunas semejanzas entre ellos. Para comenzar, en ambos se presenta como un ciudadano cretense, cuyo nombre no menciona; luego, en las dos historias es un exguerrero de los argivos contra los troyanos; y finalmente, en ambas narraciones miente. Atenea, como diosa sabia y omnipotente, sabe que aquello no es verdad. Eumeo, simple mortal, no duda de las palabras del mendigo. Sin embargo, cuando el héroe encubierto ofrece información sobre el paradero de Odiseo y su pronto retorno, lo cual en parte es real, el porquerizo no le cree:

ἄ δειλὲ ξείνων, ἧ μοι μάλα θυμὸν ὄρινας
ταῦτα ἕκαστα λέγων, ὅσα δὴ πάθες ἠδ' ὅσ' ἀλήθης.
ἀλλὰ τὰ γ' οὐ κατὰ κόσμον, ὄϊομαι, οὐδέ με πείσεις,
εἰπὼν ἀμφ' Ὀδυσῆϊ. τί σε χρὴ τοῖον ἔοντα
μαπιδίως ψεύδεσθαι; (XIV, vv. 361-365)

¡Oh, desdichado huésped! En verdad me conmoviste en exceso el espíritu contándome cuánto sufriste y cuánto vagaste. Sin embargo, no creo que hayas

hablado debidamente en lo referente a Odiseo ni me persuadirás. ¿Es necesario mentir imprudentemente siendo quien eres?

Eumeo desconfía de las noticias sobre su amo porque “los hombres errantes que necesitan sustento engañan y no están dispuestos a hablar con la verdad” (ἀλλ' ἄλλως, κομιδῆς κεχρημένοι, ἄνδρες ἀλῆται/ ψεύδοντ' οὐδ' ἐθέλουσιν ἀληθέα μυθήσασθαι., XIV, vv.124-125); y añade “Tú podrías inventar palabras rápidamente si quisieras que alguien te obsequie vestidos, túnicas y mantos” (αἰψά κε καὶ σύ, γεραιέ, ἔπος παρατεκτῆναι, / εἴ τίς τοι χλαῖνάν τε χιτῶνά τε εἴματα δοίη., XIV, vv. 131-132). Y, de hecho, lo hace: el encubierto Odiseo inventa una historia acerca del rey Odiseo y un manto durante la guerra de Troya con el único objetivo de conseguir que Eumeo le obsequie una túnica (XIV, vv. 462-506). Lo que el porquerizo menciona a la pasada, y que Odiseo confirma con su accionar, es el tema de los “poetas itinerantes”. A diferencia de los aedos profesionales, tales como Femio y Demódoco, este tipo de poetas no posee un espacio fijo y establecido donde realizar su ejecución, sino que viajan errabundos de una ciudad a otra, viviendo de lo que los ciudadanos les ofrecen. Obviamente, es un dar y recibir: las personas dan alimento y abrigo a cambio de historias. El problema de esto, como ya hemos mencionado con anterioridad, es que los poetas itinerantes son víctimas de la necesidad de sus estómagos: harían cualquier cosa, incluso mentir, para conseguir algún bocado. Odiseo mismo, metamorfoseado en anciano vagabundo, inventa relatos e, inclusive, lucha con otro mendigo, Iro, para ganar un plato de comida (XVIII, vv. 95-104) o abrigo. De hecho, cuando Eumeo y Odiseo-suplicante arriban delante del palacio, el porquerizo le recomienza comportarse con prudencia porque, de lo contrario, alguno de los Pretendientes podría golpearlo. Odiseo le responde que está acostumbrado porque “no es posible ocultar un vientre deseoso y maldito de ninguna manera, el cual ofrece muchos males a los hombres” (γαστέρα δ' οὐ πως ἔστιν ἀποκρύψαι μεμαυῖαν,/ οὐλομένην, ἢ πολλὰ κάκ' ἀνθρώποισι δίδωσι., XVII, vv. 286-287), es decir, el mendigo errante debe estar preparado para recibir golpes si quiere satisfacer su vientre.²³ Por lo tanto, cualquier historia inspirada por la necesidad del *gastér*, evidentemente, no conduce a la verdad, sino que busca satisfacer el hambre –en términos generales, obtener beneficios materiales (comida, vestimenta, un espacio para dormir, etc.)–, pero para conseguirlo primero deberá entretener o cautivar a los oyentes, es decir, ofrecerles algo a cambio. ¿Qué es lo que tiene un pobre mendigo para dar? Riquezas

²³ Svenbro (1976) investiga acerca del valor semántico del término *gastér*, en particular, en las obras homéricas, y evidencia dos tipos de “hambre” (*boubrōstis*), la “normal” y la “mala”: “à la vie en société s’oppose l’existence précaire des compagnons de Ménélas et d’Ulysse ; à l’“autarcie” de Sarpédon s’oppose la “dépendance” d’Ulysse, écoué sur l’île des Phéaciens; au “travail” du *thés* s’oppose la “paresse” du parasite. Dans le système qui se dessine ainsi, *gastér* signale toujours le deuxième terme, à savoir la “mauvaise” *boubrōstis*, l’existence hors de la société, la “dépendance” des mendiants, la “paresse” du parasite” (Svenbro, 1976: 57).

no, pero sí infinidad de narraciones. Odiseo, rey de Ítaca, posee fortuna; sin embargo, para que su plan funcione a la perfección y pueda recuperar su título de rey y sus posesiones, debe ajustarse al papel de vagabundo. Es así como, empleando su ingenio, crea todo tipo de relatos. Hemos visto, hasta ahora, que lo hace con Atenea y con Eumeo, pero también, con Penélope (XIX, vv. 104-202). En esta oportunidad, Odiseo ofrece un linaje y un nombre: Etón (Αἴθων); su procedencia es la misma que en los otros relatos, es decir, Creta; en este caso, Idomeneo es su hermano mayor, quien fue, junto con los Atridas, a Ilión. Afirma haberle ofrecido los ritos de hospitalidad a Odiseo en Cnosos, previo a la guerra de Troya. Es entonces cuando el autor de *Odisea* asevera que el héroe “fingía diciendo muchas mentiras semejantes a verdades” (ἵσκει ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα, XIX, v. 203).

Nótese que estas variaciones en las historias develan el *modus operandi* de los poetas itinerantes: ajustar las narraciones a las exigencias del público (Ford, 1999: 2; Kelly, 2008: 191), a causa de que “each city would have had its own poetic traditions, often radically different from those of other cities. (...) Moreover, even the traditions of any given city could change radically with successive changes in population or government” (Nagy, 1992:43). Efectivamente, Odiseo se comporta como uno de ellos al modificar ciertos detalles en sus relatos:

On the one hand, Odysseus is like an Homeric oral poet working through his repertoire of stories in a manner closely paralleled in the work of Homer himself: choosing which stories to tell; adjusting them to his audiences; picking and choosing from typical elements within those tales; and so on. On the other, Odysseus is unlike such a figure in all sorts of important ways: his narratives are told in the first person; they use details from experience in poetic form; he relies on ‘real’ sources for his knowledge (Kelly, 2008: 195).

Más allá de esto, Odiseo es comparado con los poetas por su forma de hablar y por el efecto hechizante que produce en su auditorio:

εἰ γάρ τοι, βασίλεια, σιωπήσειαν Ἀχαιοί·
οἳ ὄ γε μυθεῖται, **θέλγοιτό** κέ τοι φίλον ἦτορ.
(...)
ὡς δ' ὅτ' αἰδὸν ἀνήρ ποτιδέρκεται, ὅς τε θεῶν ἔξ
ἀείδη δεδαῶς ἔπε' ἱμερόεντα βροτοῖσι,
τοῦ δ' ἄμοτον μεμάασιν ἀκουέμεν, ὅππότε' ἀείδη·
ὡς ἐμὲ κείνος **ἔθελγε** παρήμενος ἐν μεγάροισι. (XVII, vv. 513-514/518-521)

¡Oh, reina! Déjame decirte, ojalá los aqueos callaran, pues relata tales cosas que encantarían a tu corazón. (...) Como un hombre contempla a un aedo que, inspirado por los dioses, canta a los mortales encantadoras palabras, y que estos

desean oír sin descanso siempre que lo hace, de este modo aquél me tenía hechizado mientras permanecía en mi hogar.

Lo que resulta paradójico en este pasaje es que Eumeo se refiere a las historias falsas que Odiseo-vagabundo urde mientras es huésped en su hogar. ¿Podría el porquerizo estar diciendo que los poetas, al igual que el mendigo, mienten? Para ofrecer una posible respuesta debemos contraponer los efectos de las narraciones de los dos aedos principales de la obra: Femio y Demódoco. De ellas se dice que “entretienen” o “deleitan” (*térpein*, I, v. 347; VIII, vv. 91, 347), en cambio, los efectos de las historias de Odiseo son designados con dos términos no usados hasta el momento con relación a los aedos profesionales: a) de las aventuras relatadas a los feacios se dice que producen *kēlēthmós* (XI, v. 334) (un encantamiento por medio de las palabras); y b) para el efecto causado por los “cuentos cretenses” se usa *thélgein* (XVII, vv. 514, 521). Estas historias no conducen a un disfrute pleno como las de Femio ni como las de Demódoco, más bien hechizan, seducen y, por tanto, son engañosas:

καὶ σὺ, γέρον πολυπενθές, ἐπεὶ σέ μοι ἤγαγε δαίμων,
μήτε τί μοι ψεύδεσσι χαρίζεο μήτε τι θέλγε·
οὐ γὰρ τοῦνεκ' ἐγὼ σ' αἰδέσσομαι οὐδὲ φιλήσω,
ἀλλὰ Δία ξένιον δείσας αὐτόν τ' ἐλεαίρων. (XIV, vv. 386-389)

Y tú, sufriente anciano, ya que un dios te condujo hacia mí, no te muestres agradable ante mí ni quieras encantarme con mentiras, que por eso no te respetaré ni te querré, sino por temor a Zeus, protector de la hospitalidad, y por pura compasión hacia ti mismo.

Es aquí donde debemos hacer hincapié: ¿por qué se utiliza esta palabra solo cuando Odiseo está en Ítaca, disfrazado de mendigo y difundiendo cuentos falsos? El *thélgein* siempre significa una actividad que produce la alteración temporal del pensamiento y la conciencia; implica “a numbness, an inability to act or think for oneself” (Bracke, 2009: 49). En el caso de la poesía, el adormecimiento que induce *thélgein* conlleva un olvido temporal de las penas que es concebido como beneficioso. En este sentido Odiseo es semejante a los aedos: sus historias, por más falsas que sean, mantienen a los oyentes en un estado de inconsciencia o letargo placentero.

Ahora bien, surge un nuevo interrogante. Conocemos a Odiseo. Sabemos que es astuto, ingenioso y que en cada paso que da busca obtener algún beneficio, como hace con los feacios y con Eumeo. Entonces, ¿por qué inventa estas historias? ¿Por qué mantiene a sus oyentes en este estado de adormecimiento? Podemos ofrecer aquí dos posibles respuestas: la primera, y la más evidente, es que lo hace para salvaguardar su vida; la segunda es que Odiseo –a diferencia de los poetas profesionales que se enfocan en los usos constructivos de *thélgein*, en el

encantamiento placentero— emplea los usos destructivos, la fascinación ruinosa. El héroe seduce a sus oyentes, los engaña con palabras ingeniosas y dulces, con una falsa imagen, para que no sospechen de él y de su objetivo final: la matanza de los Pretendientes. Por eso se adapta al papel de mendigo que pelea por comida y que inventa historias para recibir mantos. El *thélgein* es un movimiento más del plan que ha desarrollado con Atenea.

Esta doble naturaleza de *thélgein* se evidencia a la perfección en el momento en que Penélope se dirige a los Pretendientes acusándolos de que en un pasado le traían bueyes y ovejas para compartir, pero ahora solo devoran los bienes ajenos:

ὥς φάτο, γήθησεν δὲ πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς,
οὔνεκα τῶν μὲν δῶρα παρέλκετο, **θέλγε** δὲ θυμὸν
μειλιχίῳσ' ἐπέεσσι, νόος δὲ οἱ ἄλλα μενοίνα (XVIII, vv. 281-283).

Así dijo, y el paciente y divinal Odiseo se alegró porque (Penélope) encantaba sus espíritus con sutiles palabras buscando atraer para sí los regalos, pero su mente anhelaba para ellos otras intenciones muy diferentes.

Desde su ardid del tejido, Penélope ha manipulado inteligentemente a los Pretendientes. Esta astucia nos confirma que esposa y esposo son tal para cual. Él es el único que comprende cuáles son las verdaderas intenciones de Penélope (de su *thélgein*) y se alegra por ello, puesto que utiliza el mismo tipo de artimaña que a él le gusta y que empleará hasta el final. Esto, podríamos decir, es la esencia misma del *thélgein*. La mayoría de las veces, aquello oculto o escondido no es algo positivo, sino todo lo contrario.

No obstante, existen aún más evidencias de este uso destructivo de *thélgein* por parte de Odiseo. Hemos visto que el héroe es comparado con los aedos y, sin embargo, no produce con sus narraciones el mismo efecto; de lo contrario, debería mencionarse que la historia de Femio o las de Demódoco incitan al *thélgein*. En cambio, —y esto es interesante— sí se emplea este término en reiteradas situaciones: a) cuando Atenea refiere a las palabras que Calipso dice a Odiseo para que permanezca junto a ella (I, v. 57); b) en relación con el bastón de Hermes, que induce a los hombres al sueño (V, v. 47); c) al aludir a los *phármaka* de Circe (X, v. 291, v. 326); y d) al referir el efecto que las voces de las Sirenas generan en los marineros (XII, vv. 12-40). Veremos que todos estos personajes utilizan el *thélgein* de manera destructiva: hechizan para atrapar a sus presas y producir el olvido, de la misma manera en que Odiseo utiliza el *thélgein* para acercarse a los Pretendientes y asesinarlos.

5.3. Calipso y Odiseo: encanto y olvido

τοῦ θυγάτηρ δύστηνον ὀδυρόμενον κατερύκει,
αἰεὶ δὲ μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι
θέλγει, ὅπως Ἰθάκης ἐπιλήσεται· (I, vv. 55-57)

La hija de aquel (Atlante) retiene al desgraciado lamentándose y lo hechiza con suaves y seductoras palabras para que se olvide de Ítaca.

Estas son las palabras de Atenea irritada en la asamblea de los dioses convocada por Zeus a causa del tiempo (siete o diez años) que Calipso ha retenido a Odiseo en Ogia. Según *LSJ* (s.v. *καλύπτω*) probablemente el nombre de esta divinidad menor proviene del verbo *kalúptō* “ocultar”, que, de hecho, es lo que hace con el héroe. Calipso intenta que Odiseo olvide su patria, Ítaca, y le promete la inmortalidad si decide quedarse junto a ella:

The ‘forgetting/remembering’ motif is of prime importance in the *Odyssey*, since these are the determining factors of Odysseus’ return: Odysseus must remember his home and wife, when the Lotus-Eaters (9.96–7), Circe (10.236, 472), the Sirens (12.41–5), and Calypso try to make him forget them; the gods must not forget Odysseus (65; 5.5–6), the Ithacans their king (2.233–4; 4.687–95; 5.11–12), and Penelope her husband (343–4; 24.195) (De Jong, 2001: 14).

Bracke (2009: 52) sostiene que este es un caso particular de *thélgein* porque, mientras en otras ocasiones la inmovilización es momentánea, Calipso espera producir, no un efecto transitorio de las penas de Odiseo, sino un olvido eterno²⁴ –semejante a las Sirenas. Al igual que Odiseo con los feacios y con Eumeo, la ninfa emplea el poder seductor de sus palabras para conseguir hechizar al rey de Ítaca, algo que probablemente ha hecho a lo largo de los años transcurridos. Al respecto, Pucci (1987: 194, n.13) hace referencia a que las palabras tiernas y persuasivas de Calipso tienen una intención erótica, no poética.

5.4. Hermes y Odiseo: el poder del linaje

εἴλετο δὲ ράβδον, τῇ τ' ἀνδρῶν ὄμματα **θέλγει**,
ὧν ἐθέλει, τοὺς δ' αὖτε καὶ ὑπνώοντας ἐγείρει· (V, vv. 47-48)

Y tomó con la mano el bastón con el que hechiza los ojos de los hombres que están dispuestos o, por el contrario, despierta (los ojos) de aquellos que están dormidos.

En la mitología griega, Hermes funciona como embaucador y mago; de hecho, usa el poder de su magia para engañar a los hombres y a los dioses. En el pasaje mencionado, el

²⁴ Nótese que *thélgein*, al producir olvido, funciona de manera semejante a *gastér*.

thélgein producido por su bastón adormece los ojos o los despierta, según la propia voluntad del dios. Él es portador de un tipo de manipulación mágica y, por tanto, cautivadora, al igual que Odiseo posee un ingenio con el que manipula, adormeciendo las consciencias de su auditorio. A decir verdad, según *LSJ* (*s.v.* πολύτροπος), tanto el dios como el héroe comparten el epíteto *polútropos* (“de muchas vueltas”, “astuto”)²⁵ “a word that qualifies the whole literal and literary essence of Odysseus, since it evokes or names at once his many travels, his many ruses, and his many rhetorical skills” (Pucci, 1987: 24). Hermes, como mensajero de los dioses, viaja de un lugar a otro, incluso atraviesa el velo que separa el mundo de los mortales del inframundo, al igual que Odiseo deambula, escapando a la muerte, de un lugar a otro.²⁶ Y en estos viajes ambos utilizan artimañas, ya sea un bastón mágico o palabras encantadoras, para atrapar a sus presas. Dicho epíteto aparece solo dos veces en *Odisea*: primero, en la invocación a la Musa (Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, **πολύτροπον**...”, I, v. 1) haciendo referencia al héroe; luego, cuando Circe se percata de que sus *phármaka* no tienen efecto alguno sobre el extraño y recuerda una profecía de Hermes a partir de la cual comprende quién es ese extraño:

ἦ σύ γ' Ὀδυσσεύς ἐσσι **πολύτροπος**, ὄν τέ μοι αἰεὶ
 φάσκειν ἐλεύσεσθαι χρυσόρραπις Ἄργεΐφοντης,
 ἐκ Τροίης ἀνιόντα θοῆ σὺν νηϊ̄ μελαίνῃ. (X, vv. 330-332)

Ciertamente tú eres Odiseo, de multiforme ingenio, de quien siempre me decía el Argifonte, portador del bastón de oro, que vendrías navegando ágilmente de Troya con una negra nave.

La manera de pensar de Hermes es engañosa y burlona, pues advierte a Circe acerca de la impotencia de su magia contra Odiseo, y cuando llega el momento el dios se encarga de que eso ocurra: él es quien le da el remedio (*mōlu*) que vuelve inmune a Odiseo de las drogas de Circe. Su comportamiento y su forma de pensar son completamente *polútropa*: engaña a la diosa para que Odiseo aparezca como responsable de su derrota, cuando en realidad el causante ha sido el propio dios.

Este epíteto no es lo único que comparten. Se ha considerado que Hermes es una figura familiar en el linaje de Odiseo: es el padre del abuelo materno del héroe, Autólico,²⁷ el cual, según Grimal (1981: 64-65), recibió de su padre Hermes el don de robar sin nunca ser visto:

²⁵ Pucci (1987) afirma que Atenea, al igual que Hermes, representa el aspecto “politrópico” de *Odisea* (aunque nunca se mencione este epíteto con relación a ella) “for its intriguing, baffling ironies, its playful allusiveness, its many facets and mirrors” (Pucci, 1987: 23).

²⁶ Odiseo también es capaz de atravesar ese velo hacia el inframundo (canto XI).

²⁷ Αυτό-λυκος sugiere “el lobo mismo” o “el propio lobo”, nombre de un hombre que impresiona por su habilidad para salir triunfante en su trato con los demás y por su inteligencia, que siempre está puesta en función de sus propios intereses. Russo *et al.* (1992: 96) considera que Autólico es, por tanto, el prototipo de personalidad de Odiseo vista en su aspecto más negativo.

(...) ὃς ἀνθρώπους ἐκέκαστο
κλεπτοσύνη θ' ὄρκῳ τε· θεὸς δέ οἱ αὐτὸς ἔδωκεν
Ἑρμείας· τῷ γὰρ κεχαρισμένα μηρία καῖεν
ἀρνῶν ἢ δ' ἐρίφων· ὁ δέ οἱ πρόφρων ἅμ' ὀπήδει. (XIX, vv. 395-398)

(Autólico) ...el cual superaba a los hombres en el robo y el juramento, dones todos que el propio dios Hermes le obsequió. Por eso encendía en su honor agradables muslos de cordero y de cabrito. De esta forma, el dios lo acompañaba benévolamente.

De hecho, la obra enfatiza la relación privilegiada entre Odiseo y Hermes cuando menciona explícitamente el trono en el que el héroe se sienta, el cual, minutos previos, había sido ocupado por el dios: “Y luego él se sentó allí, en el asiento, el mismo del que Hermes se había levantado” (καί ῥ' ὁ μὲν ἔνθα καθέζετ' ἐπὶ θρόνου, ἔνθεν ἀνέστη/ Ἑρμείας, V, vv. 195-196). No obstante, al tiempo que se evidencia la fuerza del patrocinio de Hermes con este accionar, el texto mismo se apresura a marcar la diferencia entre uno y el otro: Odiseo sigue siendo un mortal, puesto que “la Ninfa dispuso todos los víveres para comer y beber, según se alimentan los hombres mortales” (νύμφη δ' ἐτίθει πάρα πᾶσαν ἐδωδήν, /ἔσθειν καὶ πίνειν, οἷα βροτοὶ ἄνδρες ἔδουσιν·, V, vv.196-197): él debe alimentarse para sobrevivir; en cambio, el dios no necesariamente.

5.5. Circe y Odiseo: encanto, droga e ingenio

La primera imagen de la diosa hechicera en *Odisea* es rodeada de lobos y leones “a los que Circe encantó cuando les dio funestas drogas” (τοὺς αὐτὴ κατέθειλξεν, ἐπεὶ κακὰ φάρμακ' ἔδωκεν, X, v. 213). Dentro de la mitología griega, Circe es conocida por manipular brebajes y crear pociones (*phármaka*) de todo tipo que, por lo general, cambian la apariencia de quien las consume,²⁸ como ocurre con los compañeros de Odiseo que se transforman en cerdos. Estos *phármaka* tienen la capacidad de encantar (*thélgein*) a los hombres y los hacen olvidarse de sus hogares, es decir, se pierde el recuerdo de su vida anterior y su sentido de la identidad. Este tipo de olvido contrasta fuertemente con el inducido por los poetas, que ofrecen una distracción temporal e inocente de las penas. Cualquiera que se aproxime al hogar de Circe corre el riesgo de quedar inmovilizado eternamente a causa de sus drogas. Por eso, cuando Odiseo se presenta ante la hechicera y no logra causarle ningún daño, queda asombrada ante la nulidad de su magia:

θαῦμά μ' ἔχει, ὡς οὔ τι πῶν τάδε φάρμακ' ἐθέλχθης.
οὐδὲ γὰρ οὐδέ τις ἄλλος ἀνὴρ τάδε φάρμακ' ἀνέτλη,

²⁸ Se le atribuye, también, la transformación de Escila, que era su rival en el afecto del dios marino, Glauco (Grimal, 1981: 107-108).

ὄς κε πῆ καὶ πρῶτον ἀμείψεται ἔρκος ὀδόντων·
σοὶ δέ τις ἐν στήθεσσιν ἀκήλητος νόος ἐστίν. (X, vv. 326-329)

Me tiene asombrada cómo luego de haber bebido estas pociones no caíste hechizado. Ningún otro hombre ha resistido el poder de estas drogas una vez que las bebió y atravesaron la cerca de sus dientes. En cambio, en tu pecho existe un corazón a prueba de encantamientos.

El poder del *thélgein* de Circe es completamente destructivo, y Odiseo solo logra evadirlo gracias al remedio que Hermes le ha ofrecido (X, vv. 290-291). Además, la fuerza de su encantamiento está ligada, por un lado, como en el caso de Calipso, a un efecto de seducción y erotismo hacia los hombres; y por el otro, al concepto de *mêtis* “astucia”. Bracke (2009: 61) sostiene al respecto que muchos de los personajes que infunden *thélgein* son portadores de *mêtis* (Penélope, Atenea, Hermes, Circe misma, Odiseo, etc.),²⁹ y afirma que la *mêtis* es capaz de inmovilizar, de producir *thélgein*. Del mismo modo, los *phármaka* están conectados con ambas nociones: con sus drogas Circe aturde (*thélgein*) a los compañeros de Odiseo, y, asimismo, con relación a Helena, se dice que las medicinas que vertió dentro de las bebidas de los hombres son “remedios sabios” (φάρμακα μητιόεντα, IV, v. 227), es decir, útiles.³⁰ De Atenea, al igual que de Odiseo, se reconoce su *mêtis* común (XIII, vv. 297-299) en relación a la habilidad con el lenguaje. Entonces,

the main parallel between *metis* and *thelgein* lies in their indirect approach of a potential adversary –particularly, as I have pointed out above, through language and *pharmaka*– and in their ability to immobilize or ‘bind’ another. On account of these characteristics, both notions have been connected with magic. The connection is, however, a modern one, as neither concept was construed as Other in Archaic literature. Gods and mortals were said to use both notions indiscriminately (Bracke, 2009:66).

En resumen, ya sea en forma de *phármaka* o de un discurso prudente, el *thélgein* tiene la capacidad de aturdir a los oponentes, y añadimos, si el *thélgein* proviene de la manipulación de la figura femenina, como Circe, Penélope, Calipso y, como veremos a continuación, las

²⁹ Aunque la autora también enfatiza el hecho de que no todos los personajes que producen *thélgein* son portadores de la *mêtis*, pues esta es una cualidad con la que algunas figuras están dotadas y otras no, como Poseidón y las Sirenas. En cambio, *thélgein* es una acción específica que pretende tener un efecto inmediato en el otro y quienes lo utilizan no necesariamente tienen acceso total a la *mêtis* (Bracke, 2009: 66).

³⁰ Helena pudo haber empleado estos remedios como una forma de aplacar los corazones de quienes están por escuchar su historia. Su relato tiene la intención de exculparse a sí misma, de crear y difundir un nuevo *kléos* (recibió amablemente a Odiseo, se alegró de que matara a muchos troyanos, sintió remordimientos por su decisión de abandonar el hogar), mientras que el de Menelao es inculpativo: no critica abiertamente a Helena, pero la yuxtaposición de ambas historias contrastantes “invite the narratees to take the one as a correction of the other” (De Jong, 2001: 101).

Sirenas, este efecto se asocia al placer sexual, generando una parálisis más duradera (Teri, 1979: 1; Doherti, 1995: 84-85; Bracke, 2009: 52-53).

5.6. Las Sirenas y Odiseo: de cantos y encantos

He aquí uno de los pasajes que más resuena en la imaginación de los lectores, lo cual resulta paradójico, puesto que es también uno de los más breves (treinta y cinco versos). Asociadas a figuras demoníacas y seductoras, las Sirenas “encantan a todos los hombres que llegan hasta ellas” (πάντας / ἀνθρώπους **θέλγουσιν**, ὅτις σφεας εἰσαφίκεται., XII, vv. 39-40): atraen a los marineros con sus cantos y los llevan a la perdición:

ὅς τις αἰδρεΐη πελάση καὶ φθόγγον ἀκούσῃ
Σειρήνων, τῷ δ' οὔ τι γυνὴ καὶ νήπια τέκνα
οἴκαδε νοστήσαντι παρίσταται οὐδὲ γάννυται,
ἀλλὰ τε Σειρήνες λιγυρῆ **θέλγουσιν** ἀοιδῆ,
ἤμεναι ἐν λειμῶνι· πολὺς δ' ἄμφ' ὀστεόφιν θῖς
ἀνδρῶν πυθομένων, περὶ δὲ ῥινοὶ μινύθουσιν. (XII, vv. 41-46)

Aquel que, por ignorancia, se acerque y escuche la clara voz de las Sirenas, entonces no verá a su esposa ni sus pequeños hijos se regocijarán cuando regrese a casa, sino que las Sirenas lo seducen con su claro canto, sentadas en un prado, alrededor de un enorme montón de huesos de hombres putrefactos y de pieles que se arrugan.

El poder de su hermosa voz (ὄπα κάλλιμον, XII, v. 192)³¹ es tan fuerte que Odiseo mismo siente la imperiosa necesidad de escucharla; por fortuna, sigue el consejo que Circe le da en XII, vv. 39-54 y se ata con fuerza al mástil del barco. De esta forma, logra sobrevivir al más letal de los cantos. De hecho, se ha considerado que “the Sirens’ song may be seen as a supreme –but fatal– variant of the heroic song of singers” (De Jong, 2001: 298), y, por tanto, una variante “oscura” de las Musas, por varias razones: en primer lugar, su canto “encanta” (**θέλγουσιν**, XII, vv. 40, 46), y también “deleita” (τερπόμενος, XII, v. 52; τερψάμενος, XII, v. 188); en segundo lugar, al menos el contenido de la canción que pretenden ofrecerle a Odiseo es de contenido bélico, es decir, cantan sobre la guerra de Troya (XII, vv. 189-190); y finalmente, se introduce una diferencia notable con los poetas, ya que mientras que estos necesitan de la inspiración de las Musas para conocer todas las cosas, ellas no necesitan de esta inspiración, porque son en sí mismas omnisapientes (ἴδμεν γάρ τοι πάνθ', XII, v. 189; ἴδμεν δ' ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρη., v. 191). Además (y en consecuencia), se las considera Musas del Hades (Pucci, 1987: 212; 1998: 132), cuyo poder de encantamiento (*thélgein*) se

³¹Véase nota 20.

produce por su “dulce canto” (λιγυρῆ ᾠοιδῆ, XII, v. 44) y el placer que generan bordea, para Odiseo, los abismos de la destrucción y de la muerte. En efecto, parecen existir similitudes entre Musas y Sirenas; sin embargo, estos puntos en común

have serious consequences for the truth claims of epic discourse. (...) Taken to its logical conclusion, the equation between Sirens and Muses would have the effect of subverting the poet's authority by hinting at the seductive aspects of his own activity” (Doherti, 1995: 83-84).

Por lo tanto, para contener esta amenaza el poeta de *Odisea* presenta a las Sirenas como diferentes a las Musas en algunos aspectos, a saber: a) en la obra la Musa invocada es una, en cambio, de las Sirenas se habla en plural, lo que, según Doherti (1995: 84) minimizaría la potencial ambigüedad de las Musas; b) en cuanto a la *kléos* del héroe: las Sirenas la destruyen al matar a sus víctimas lejos del mundo humano, mientras que las Musas (y los poetas) hacen todo lo contrario; c) se ha considerado (Pucci, *The Song of the Sirens*, 1979, citado por Doherti, 1995: 84) que el epíteto que usan las Sirenas para referirse a Odiseo (*polúainos*),³² y la dicción en general, se puede rastrear en la tradición de *Ilíada*, equiparándose a las Sirenas con las Musas de una tradición épica diferente que se está buscando desacreditar; y, finalmente, d) Doherti (1995: 84-85) añade otra diferencia ligada a lo sexual: afirma que las Musas invocadas en *Ilíada* y *Odisea* no tienen sexo o son vírgenes, mientras que las Sirenas tienen un estatus sexual ambiguo, asociado a la pasión erótica y la seducción:

Their song is said to delight (*terpein*, 12.189) and to charm (*thelgein*, 12.44) an exclusively male audience of sailors, who are thus prevented, according to Kirke, from returning to their wives and children (12.41-43). Whereas *terpein* and *thelgein* are commonly used of the pleasure given by poetry, they are also associated with sexual pleasure and help to link the Sirens with other seductive females in the *Odyssey*, including Kirke herself (Doherti, 1995: 84).

De esta forma, las Sirenas, en lugar de dirigir su canto a toda la comunidad mediante la figura masculina de los aedos, se dirigen a los hombres como individuos, en un lugar apartado, e incluso pueden impedir que regresen a su sociedad. Por esto mismo, se concibe el canto de

³² “It is relevant that the Sirens call Odysseus *poluainos* in the context of the stories that Odysseus is narrating to the Phaeacians: for Odysseus, the narrator, by telling the Phaeacians that he was so defined by the Sirens –who are Muses of Hades, Muses of death– delivers to his listeners the high appreciation the Sirens have of his skill as a narrator. A subtle doubling of the image looms for an instant through this epithet. Even though they are Iliadic Muses, they have the Odyssean power of charming (*thelgein*). They choose, therefore, the right epithet for Odysseus, who is telling the story of his encounter with them in the house of Alcinous, charming all his listeners and obtaining immense gifts from them” (Pucci, 1998:132).

las Sirenas como una amenaza para la poesía épica en general, y para la narrativa de *Odisea*, a causa de que aplican la seducción al acto de la narración.³³

³³ Prácticamente, todas las figuras femeninas de *Odisea* (Calipso, Circe, Ino, Nausícaa, Penélope, Euriclea, Atenea, las Sirenas y Helena) se presentan como amenazas para la narrativa de la obra, es decir, para el regreso seguro del héroe a casa. Mientras que la mayoría de estas mujeres terminan apoyando a Odiseo, las Sirenas y Helena permanecen inescrutables y potencialmente hostiles: “They are potentially sexual, but narrative, not sex, is the true source of their power. Thus they can elude the assimilation of femaleness to "nature" and sexuality, for their language is impeccably that of culture” (Doherti, 1995: 88).

6. ENCANTAR PARA DESTRUIR

Hemos visto hasta aquí, a partir del empleo del término *thélgein*, algunas notorias semejanzas entre Odiseo y algunos personajes conspicuos de la obra, como lo son Calipso, Hermes, Circe y las Sirenas. Similitudes todas que parten del sentido destructivo de dicho término. Retomemos: Calipso y las Sirenas utilizan el *thélgein* para encantar al héroe con dulces palabras e infundirle el olvido de su patria. Hermes lo emplea para manipular las mentes de los hombres a su antojo. Y, finalmente, el *thélgein* de Circe es producido por sus *phármaka*, sus drogas y, al igual que Calipso y las Sirenas, la hechicera busca que, al consumirlas, el héroe no solo olvide su hogar, sino también se olvide de sí mismo. Estos usos del concepto *thélgein* distan mucho de asemejarse al *térpein* que los aedos producen con sus narraciones. Y es aquí donde detectamos con exactitud este doble sentido del término: por un lado, un encantamiento placentero, por el otro, un engaño, una fascinación ruinosa. No obstante, una cosa no quita la otra, pues el encantamiento de la poesía, aunque inofensivo, también busca un olvido; y un encantamiento destructivo no implica que no sea placentero. Componen las dos caras de una misma moneda.

Ahora bien, ¿qué ocurre, entonces, con el *thélgein* de Odiseo? Porque, como hemos visto, es claro que sus narraciones, aunque sean una mentira, imprimen un encantamiento placentero en sus oyentes, al punto de compararlo con un aedo. Sin embargo, teniendo en cuenta que el héroe, al relatar las historias cretenses (de las que, de hecho, se dice que producen *thélgein*, XVII, vv. 514, 521), se encuentra encubierto en su propia patria, fingiendo ser alguien que no es para poder llevar a cabo a la perfección su venganza hacia los Pretendientes, no se nos puede pasar por alto el hecho de que el encantamiento que produce en sus oyentes está enfocado en un único objetivo: la masacre de los Pretendientes. Como un mendigo que busca saciar la necesidad de su *gastér*, de la misma forma, Odiseo busca, insaciablemente –y con despiadada hambre– vengar el ultraje que los Pretendientes han hecho y hacen en su hogar. No es para menos, entonces, que el héroe se presente en los relatos cretenses a Penélope con el nombre Etón (Αἴθων, XIX, v. 183), asociado a las divinidades destructivas.

6.1. Odiseo-Aíthōn: *thélgein* fatal

En este plan armado por Odiseo y Atenea, de disfraces y revelaciones, de cuentos ficticios y verdades ocultas, el héroe se inventa, en dos oportunidades, falsos nombres: Epéritos y Etón. El primero de estos ha sido reconocido como “significativo” y se le han adjudicado

varias interpretaciones,³⁴ mientras que el otro nombre –del cual aquí nos ocuparemos brevemente– aunque poco estudiado, también debe ser considerado como un *nomen loquens*. Respecto a esto, se ha considerado que la elección de este nombre no es clara (Russo, 1992: 86), puesto que este término en su forma adjetival y sustantiva se emplea para diversos objetos. Sin embargo, si consideramos que existe una preparación previa por parte de Odiseo al seleccionar este nombre, entonces debemos entender su elección como significativa para el desarrollo de su plan. Por lo tanto, en estas breves páginas, abandonamos los sentidos adjetivales del término,³⁵ y nos enfocamos, para ofrecer una posible hipótesis respecto a la elección de Odiseo, en su forma verbal *aíthō* (“encender”, “quemar” o “arder”), usada a menudo para denotar la pasión de un amante; es decir, el término está asociado al deseo implacable. De hecho, el verbo *aíthomai* se suele relacionar a menudo con el amor (*éros*), en particular, cuando se trata de un amor prohibido o inalcanzable. El deseo, al estar frustrado, es implacable, por lo tanto: “There is a clear relationship between urgent desire and behavior, both bold and crafty, which is aimed at satisfying it. The more acute the frustration, the more intense the “burning”, hence the “fire-like” intensity of those who cannot be satisfied” (Levaniouk, 2000: 35-36). Creemos, al igual que la autora, que esta connotación de *aíthōn* es fundamental para la interpretación de *Aíthōn* como *nomen loquens* seleccionado por Odiseo.

Existen testimonios de dos personajes llamados de la misma forma: *Aíthōn* en Teognis y *Aíthōn*-Erisictón, ambos ligados a la necesidad irrefrenable de hambre. En el caso de Erisictón, es considerado un monstruo devorador que, a causa de una venganza de Deméter, se convirtió tanto en víctima del hambre como en un demonio del hambre mismo, y por ello se dice que fue nombrado con el apodo Etón (“el Ardiente”) que también puede significar “hambre” o “hambruna” (Faraone, 2012: 66), un hambre que lo impulsa al deseo, por lo tanto, quien porte el nombre *Aíthōn* sería un personaje frenético por la necesidad del hambre:

The hunger is fire-like because, like fire, it is a hard-to-resist natural force that keeps going until something is done to stop it. This is especially true in the case of Erysikhthon's extreme and insatiable hunger. A person who is subject to such a hunger is himself "fire-like," both because he "burns" and because he becomes unstoppable in satisfying his urge (Levaniouk, 2000: 38).

³⁴ Russo *et al.* (1992: 395) considera que los nombres elegidos por Odiseo están destinados a ser decodificados no tanto por Laertes (XXIV, v. 306) sino por la audiencia. Epéritos (Ἐπήριτος), en última instancia es idéntico al dialecto arcadio. ἐπάριτος “elegido”; también al laconio Πεδάριτος y al jónico Μετήριτος, νήριτος, todos estos de la raíz ἀρι- “contar”. Ver también J. Wackernagel, *Sprachliche Untersuchungen zu Homer* (Göttingen, 1916: 249-251).

³⁵ Los diccionarios enumeran tres significados para αἶθων: 1) “brillante” para referir a los metales; 2) “ardiente, feroz” con referencia a los seres humanos; y 3) “marrón, rojizo” con referencia a los animales (Levaniouk, 2000: 26).

Detectamos, así, que el apodo seleccionado por Odiseo no es accidental, sino que, naturalmente, Erisictón y Odiseo-*Aithōn* comparten una similitud: el hambre voraz, que resulta también una característica tradicional de los mendigos –como el disfraz de Odiseo– y de los poetas itinerantes que utilizan un discurso ambiguo para congraciarse con su público y recibir a cambio alimento, tal como hace el héroe. Ahora bien, podríamos hacer una salvedad con respecto a Odiseo: él, aunque suplicante, no busca satisfacer su *gastér*, es decir, no es su preocupación central. De hecho, cuando inventa historias lo hace para conseguir vestimenta, y cuando mendiga en su propio palacio, lo hace para estudiar el panorama. En otras palabras, Odiseo puede quejarse del “vientre maldito”, pero a través de su astucia siempre encuentra una manera de sobrevivir. Por lo tanto, si tenemos en cuenta esto, podemos pensar que la elección del nombre conlleva otra vuelta de tuerca que, si bien atraviesa el hambre por necesidad de alimento, no es el sentido único y final. La incapacidad para saciarse (por ejemplo, el hambre frustrada, pero también el retraso en el regreso a casa) va de la mano de un comportamiento frenético, impulsivo y violento. Un viajero o exiliado nunca es capaz de alcanzar la plenitud de estar en su propia casa, y en este sentido, hablando metafóricamente, siempre está hambriento, y esa hambre es indefinida, persistente e implacable a causa del deseo insatisfecho. Por lo tanto, *aithōn*, que significa “ardiente”, puede tener la connotación de “ser impulsado”, y es así como se vuelve pertinente para quienes sienten la necesidad de deseos persistentes, como ocurre con *Aithōn*-Erisictón. Ahora bien, una vez que se convierte en nombre, esta interpretación de *Aithōn* como perpetuamente hambriento se traslada a la esfera social y pasa a designar a aquellos que están siempre famélicos y dependen siempre de los demás, Por lo tanto,

a person deprived of his household is forever ‘hungry’ in the sense that he is always in need of sustenance. But such a person is also ‘burning’ to return and regain his household, and if that household has been taken away, he is ‘burning’ for revenge (Levaniouk, 2000: 49-50).

Disfrazado de mendigo, sufriendo el ultraje de los Pretendientes, Odiseo arde por venganza; se encuentra en un estado de frenesí, de deseo imperioso de muerte. Durante todo su período en el palacio, ese fuego irá aumentando hasta que, finalmente, su deseo de venganza sea consumado. En resumen, Odiseo toma el rol del demonio devorador Etón “who will, in fact, soon kill all the young men in the palace –fitting recompense, because they themselves act precisely as famine demons when they attempt to eat up all of Odysseus’ herds” (Faraone, 2012: 68, n. 18).

7. CONCLUSIONES

Al comenzar este trabajo, señalamos la importancia de la poesía dentro de la cultura griega y el papel clave de su ejecutor, inspirado por el poder de las Musas, para la transmisión de conocimientos. Dentro de ese marco, nos hemos detenido en un componente que resulta innovador en *Odisea*: el héroe protagonista de la historia se convierte en narrador de sus propias aventuras y cuando la ocasión lo requiere, en inventor de relatos, lo cual ofrece una veta prácticamente inexplorada: la del efecto que los relatos de Odiseo producen en sus oyentes, que hemos intentado dilucidar.

Luego de haber realizado un recorrido breve sobre algunos *ítems* importantes acerca del contexto de ejecución de la poesía oral y sus peculiaridades, centramos nuestra atención en la interacción de los aedos con su público y, particularmente, en la interacción de Odiseo con sus oyentes, detectando el vocabulario de los efectos de las narraciones de cada uno de estos. En primer lugar, hemos analizado el papel que cumple un aedo dentro de una sociedad (y de un palacio dirigido por un *basileús*) basada en un orden social jerárquico y piramidal, en la que posee un puesto de honor y respeto, amado por los dioses y por los hombres, y capaz de romper la brecha que separa al “hombre común” del “guerrero noble” (Upegui, 2018: 33). Además, señalamos la inspiración de las Musas (*Moῦσαι*) como un aspecto fundamental para la condición de verdad de las palabras de los poetas (Del Valle, 2003: 84), aunque también hemos destacado la importancia, para su labor, de la memoria (*Mnēmē*) como recurso sacralizado que se complementa con el poder de la Musa creando una palabra eficaz (Detienne, 1983: 27). En segundo lugar, hemos observado la existencia de otro tipo de poetas, llamados por Nagy (1990: 45) “itinerantes”, que difunden sus narraciones sin la instrucción de las Musas, impulsados por la necesidad del *gastér* hambriento, por el cual son capaces de inventar relatos falsos (como hacen los vagabundos sobre el paradero de Odiseo, por ejemplo) con tal de saciar su vientre. A partir de las descripciones que se hacen de estos a lo largo de *Odisea*, señalamos algunas semejanzas entre estos poetas y Odiseo, a saber, a) disfrazado de suplicante en su propia patria y luego de una larga travesía en el mar, el héroe también sufre el hambre; b) modifica ciertos detalles en sus relatos según su receptor; y c) para conseguir comida y vestidos inventa historias que, sabemos, –porque contrastan con las aventuras relatadas a los feacios– son falsas (Pucci, 1987: 98; 1998: 131, 135; Ford, 1999: 4; Kelly, 2008: 195). De estas se dice que el efecto que producen en sus oyentes es *thélgein*, una impresión generada, según sostiene Penélope en I, vv. 337-338, por la poesía que, como ya dijimos, está legitimada por el saber de la Musa. Para verificar la afirmación de Penélope, recorrimos los diversos pasajes donde se mencionan los

efectos de las narraciones de Femio y Demódoco, ambos aedos profesionales de la obra, y hemos descubierto que en ninguno de los dos casos se emplea el término *thélgein*, sino *térpein*.

Se hace presente, entonces, un interrogante: si Odiseo es comparado con un aedo por *cómo* y *qué* relata, ¿cómo es posible que el efecto que producen sus historias sea diferente al de los producidos por la poesía de los aedos? Para responder esta pregunta, hemos indagado en la etimología de dos términos: *kēlēthmós* y *thélgein*. De los dos hemos profundizado particularmente en el segundo, y descubrimos una doble naturaleza que se complementa en las historias del personaje: implica un encantamiento placentero y una fascinación destructiva (Pucci, 1987: 193). Este verbo, según la definición de *LSJ*, además de definirse como “seducir o encantar”, significa “hechizar” en sentido de por medio de algún artilugio, y también “engañar”. En todos los casos, la vista es el sentido que se encuentra implicado, ya sea a causa de una imagen, de una droga, de una niebla o del sueño (Teri, 1979: 5; Giordano, 2011: 196). El *thélgein* siempre significa una actividad que produce la alteración temporal del pensamiento y la conciencia; implica “a numbness, an inability to act or think for oneself” (Bracke, 2009: 49). En el caso de la poesía de los aedos el adormecimiento que induce *thélgein* conlleva un olvido temporal de las penas que es concebido como beneficioso (Segal, 1974: 61; Havelock, 1963: 153). Sus historias, sean verdaderas o no, mantienen a los oyentes en un estado de inconsciencia o letargo. Ahora bien, ese letargo no es beneficioso en boca del héroe, sino todo lo contrario: empleando el *thélgein* como un arma hechizante, Odiseo actúa de la misma manera que Hermes con su bastón, Circe con sus drogas y Calipso y las Sirenas con sus palabras. Todos estos mantienen a su auditorio (o víctimas) entretenido, hechizado mediante un engaño, ya sea verbal o visual, manipulándolos para, finalmente, dar el golpe fatal.

Esta semejanza la hemos sostenido a partir de la elección de nombre *Aíthōn* por parte del héroe. Tal como sostiene Goldhill (1991: 68) el lenguaje es un medio de reconocimiento y representación: nombrarse implica reconocerse, por lo tanto, no es un dato menor el nombre seleccionado por Odiseo. Elige llamarse igual que la criatura devoradora, *Aíthōn*-Erisictón, considerada un monstruo devastador que se convirtió tanto en víctima del hambre como en un demonio del hambre mismo, y por ello se dice que fue nombrado con el apodo Etón (“el Ardiente”) que también puede significar “hambre” o “hambruna” (Faraone, 2012: 66), un hambre que lo impulsa al deseo, por lo tanto, quien porte el nombre *Aíthōn* sería un personaje frenético por la necesidad del hambre. Como mencionamos previamente, Odiseo-suplicante sufre el hambre, y esa incapacidad para saciarse va de la mano de un comportamiento frenético y violento, por ejemplo, el hambre frustrada, pero también el retraso en el regreso a casa. Un viajero o exiliado nunca es capaz de alcanzar la plenitud de estar en su propia casa, y en este

sentido, hablando metafóricamente, siempre está hambriento, y esa hambre es persistente e implacable a causa del deseo insatisfecho, por lo cual “arde” por retornar a casa y recuperar sus bienes, y si todo esto le ha sido arrebatado, como ocurre con Odiseo, “arderá” por venganza. Es en este sentido que Odiseo toma el rol del demonio devorador que pronto matará a los Pretendientes sin titubear.

En suma, Odiseo, al relatar sus historias en Ítaca, tiene ya diseñado cuál será su plan, por lo tanto, el *thélgein* que produce con sus narraciones se aleja completamente del causado por los aedos que solo buscan entretener y deleitar el corazón de los hombres. En cambio, al tomar el papel de un monstruo devastador, concentrado en atrapar y destruir a sus presas (los Pretendientes), el héroe evidencia su estrecha relación con los objetivos maliciosos de Calipso, Circe, Hermes y las Sirenas. En todos estos casos, el *thélgein* es, en esencia, fatal.

8. BIBLIOGRAFÍA ET ALIA

EDICIONES Y FUENTES

Eggers Lan, Conrado (trad.) (1988), *Platón, República en Diálogos IV*, Madrid, Gredos.

Romagnoli, Ettore (trad.) (1927), *Pindaro. Le Odi e i Frammenti*, vol. II, Bologna, Nicolo Zanichelli.

Segalá y Estalella, Luis (trad.) (2015), *Homero, Odisea* (intr. Pedro Henríquez Ureña y Elena Huber, notas de María Silvia Chozas), Buenos Aires, Losada.

Sinnott, Eduardo (trad.) (2006), *Aristóteles, Poética*, Buenos Aires, Colihue.

Vianello De Córdova, Paola (trad.) (1986), *Hesíodo, Teogonía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Von der Mühlh, Peter (ed.) (1962), *Homeri Odyssea*, Basel, Helbing & Lichtenhahn.

DICCIONARIOS, LÉXICOS, GRAMÁTICAS

Chantraine, Pierre (1968-1980), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris, Éditions Klincksieck.

Grimal, Pierre (1981), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós Ibérica.

Liddell, H.G., R. Scott & H.S. Jones (1969), *A Greek-English Lexicon*, with rev. supp., Oxford.

Rocci, Lorenzo (1993), *Vocabolario greco-italiano*, Italia, Società editrice Dante Alighieri.

Thesaurus Linguae Graecae: a digital library of Greek literature, Irvine, CA. Versión E [CD ROM], University of California, 2000. Actualizaciones posteriores disponibles en: http://www.tlg.uci.edu/authors/post_tlg_e.php.

BIBLIOGRAFÍA

Bakker, Egbert (1993), “Discourse and Performance: Involvement, Visualization and ‘Presence’ in Homeric Poetry” en *Classical Antiquity*, Vol. 12, No. 1, University of California Press, pp. 1-29

—(2009), “Homer, Odysseus, and the Narratology of Performance” en *Narratology and Interpretation. The Content of Narrative Form in Ancient Literature*, Jonas Grethlein y Antonios Rengakos eds., Walter de Gruyter, Berlin, New York, pp. 117-136.

Bracke, Evelien (2009), “Magic or Metis?” en *Of metis and magic. The conceptual transformations of Circe and Medea in Ancient Greek Poetry*, Maynooth, Department of Ancient Classics, National University of Ireland, pp. 46-70.

Carastro, Marcello (2006), *La cité des mages: penser la magie en Grèce ancienne*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon.

Cook, Erwin (2014), “Structure as Interpretation in the Homeric Odyssey” en Douglas Cairns y Ruth Scodel eds., *Defining greek narrative*, Edinburgh University Press, pp. 75-100.

De Jong, Irene (1986), *George Walsh, The Varieties of Enchantment. Early Greek Views of the Nature and Function of Poetry*, Chapel Hill/London, University of North Carolina Press, 1984, IX, en *Mnemosyne*, vol. XXXIX, Fasc. 3-4, pp. 419-423.

— (2001), *A narratological commentary on the ‘Odyssey’*, United Kingdom, Cambridge University Press.

Del Valle, Julio (2003), “La inspiración poética y la ficción platónica” en *Areté*, vol. XV, nº1, pp. 83-115.

Detienne, Marcel (1983), “La memoria del poeta” en *Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica*, Madrid, Taurus, pp. 21-38.

Doherti, Lillian Eileen (1995), “Sirens, Muses, and Female narrators in the Odyssey” en Beth Cohen ed., *The distaff side. Representing the Female in Homer’s Odyssey*, New York, Oxford University Press, pp. 81-92.

Faraone, Christopher (2012), “Boubrôstis, Meat Eating and Comedy: Erysichton as Famine Demon in Callimachus’ *Hymn to Demeter*”, en Marijke Annette Harder, Remco Ferdinand Regtuit y Gerrigje Catharina Wakker eds., *Gods and Religion in Hellenistic Poetry, Hellenistica Groningana 16*, Leuven, Peeters Publishers, pp. 61-80.

Ford, Andrew (1992), “The Genre: Traditional definitions of Epic” en *Homer. The poetry of the Past*, Ithaca, Cornell University Press, pp. 13-56/172-197.

—(1992), “Poetry: The Voice of Song” en *Homer. The poetry of the Past*, Ithaca, Cornell University Press, pp. 13-56/172-197.

—(1999) “Odysseus after dinner. OD. 9.2-11 and the Traditions of Symptotic Song” en Antonios Rengakos y John Kazazis eds., *Euphrosune: Studies in Ancient Epic and its Legacy in Honor of Dimitrios Marinatos*, Steiner Stuttgart, pp. 1-20.

Giordano, Manuela (2011), "Riflessioni sulla 'magia' greca. A proposito del libro di Marcello Carastro: La cité des mages. Penser la magie en Grèce ancienne" en *A.I.O.N: annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, sezione filologico-letteraria, vol. XXXIII, pp. 191-208

Goldhill, Simon (1991), “The poet hero: language and representation in the *Odyssey*” en *The poet's voice. Essays on Poetics and Greek Literature*, New York, Cambridge University Press, pp. 1-68.

Halliwel, Stephen (2011), “Is there a Poetics in Homer?” en *Between ecstasy and truth. Interpretations of Greek poetics from Homer to Longinus*, New York, Oxford University Press, pp. 36-55.

Havelock, Eric (1963), “The psychology of the poetic performance” en *Preface to Plato*, Cambridge, Massachusetts, and London, England, Harvard College, pp.145-164.

Heubeck, Alfred, West, Stephanie & Hainsworth, J.B., (1988), *A commentary in Homer's Odyssey*, Introduction and Books I-VIII, vol. I, Oxford, Clarendon Press.

Heubeck, Alfred & Hoekstra, Ariel (1989), *A commentary in Homer's Odyssey*, Books IX-XVI, vol. II, Oxford, Clarendon Press.

Kelly, Adrian (2008), “Performance and Rivalry: Homer, Odysseus and Hesiod” en *Performance, Reception, Iconography: Studies in Honour of Oliver Taplin*, New York, Oxford University Press, pp. 177-203.

Kirk, Geoffrey Stephen (1990), “Homero. El poeta y la tradición oral” en Patricia Elizabeth Easterling y Bernard MacGregor Walker Knox, eds., *Historia de la Literatura Clásica I*, Madrid, Gredos, pp. 57-66.

- Lesky, Albin (1989), “La epopeya homérica” en *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, pp. 31-37.
- Levaniouk, Olga (2000), “Aithôn, Aithon and Odysseus” en *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 100, pp. 25-51.
- Lord, Albert (1971), “Singers: performance and training” en *The Singer of Tales*, New York, Atheneum College Edition, pp. 13-29.
- Marsh, Teri (1979), “Thektic influence in Homer” en *Magic, Poetics, Seduction: An Analysis of Thegein in Greek Literature*, Buffalo, University of New York, pp. 1-19.
- Nagy, Gregory (1992), “Hesiod and the Poetics of Pan-Hellenism” en *Greek Mythology and Poetics*, Ithaca and London, Cornell University Press, pp. 36-61.
- Pucci, Pietro (1987), “Gaster and Thegein” en *Odysseus Polutropos: Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*, Ithaca and London, Cornell University Press, pp. 191-208.
- (1998), “Odysseus Narrator: the end of the heroic race” en *The song of the Sirens: Essays on Homer*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield, pp. 131-177.
- Ready, L. Jonathan (2018), “Performance, Oral Texts, and Entextualization in Homeric Epic” en Jonathan L. Ready y Christos Tsagalis eds., *Homer in Performance. Rhapsodes, Narrators, and Characters*, University of Texas Press, Austin, pp. 320-350.
- Riu, Xavier (2003), “Sobre los géneros literarios en la literatura griega”, en *Myrtia*, n°18, pp. 21-56.
- Robertson, Noel (1984), “The Ritual Background on the Erysichton Story” en *The American Journal of Philology*, vol. 105, n°4, pp. 369-408.
- Russo, Joseph, Fernández-Galiano, Manuel & Heubeck, Alfred (1992), *A commentary in Homer's Odyssey*, Books XVII-XXIV, vol. III, Oxford, Clarendon Press.
- Scodel, Ruth (2002), “Homeric Rhetorics. Traditionality and Disinterest” en *Listening to Homer. Tradition, Narrative, and Audience*, University of Michigan Press, Ann Arbor, pp. 65-89.

Schadewaldt, Wolfgang (1965), “Die gestalt des homerischen sangers” en (eds.) Von Homers Welt and Werk, *Aufsätze und Auslegungen zur homerischen Frage*, 4th ed., Stuttgart, Koehler, pp. 54-86.

Segal, Charles (1974), “Eros and Incantation: Sappho and oral poetry”, *Arethusa*, vol. 7, n°2, pp. 139-160.

——(1994), “Poetics: Singers, Liars, and Beggars” en *Singers, Heroes, and Gods in the ‘Odyssey’*, Ithaca, Cornell University Press, pp. 113-183.

Svenbro, Jesper (1976), “La parole de la muse” y “La mise ‘es meson’ d’Homere” en *La parole et le marbre: Aux origines de la poétique grecque*, Lund, Studentlitterature, pp. 9-34/50-74/77-83.

Tola, Eleonora (2010), “*Quid facundia posset/ re patuit (Ov., Met. XIII 382-383): Las estrategias oratorias de Ulises en el Armorum Iudicium Ovidiano*”, *Emerita, Revista de Lingüística y Filología Clásica (EM)*, LXXVIII 2, pp. 299-318.

Upegui Velez, Mauricio (2018), “Palabras aladas. La figura del aedo en los poemas homéricos” en *Revista Co-herencia*, vol. 15, n°. 28, pp. 29-66.

Ureña, Pedro Henríquez (1938), “Introducción” en Luis Segalá y Estalella, trad. (2004), *Homero, Odisea*, Buenos Aires, Losada, pp. 7-21.

Varias García, Carlos (2005), “La poesía épica” en *E-excellence, Biblioteca Virtual*, Servicios de gestión y comunicación Liceus Castellano, Madrid, [disponible en https://www.academia.edu/9692670/La_poes%C3%ADa_%C3%A9pica].

Walsh, George (1984), *The varieties of enchantment: Early Greek views of the nature and function of poetry*, Chapel Hill and London, University of North Carolina Press.