

# ΜΥΘΟΣ, ἜΠΟΣ Y CANTO: LA "TEORÍA" HOMÉRICA SOBRE EL GÉNERO ÉPICO

ARGOS 24 (2000) pp. 191-203

GRACIELA C. ZECCHIN DE FASANO

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
revistaargos@yahoo.com.ar

El presente trabajo analiza los conceptos de μῦθος, ἔπος y canto en el campo de la épica homérica y parte de la hipótesis de considerarlos como conceptos que desarrollan una teoría poética sobre el ἔπος, en la que los aspectos "representacionales" o miméticos resultan esenciales. El proceso genético de la poesía surge inevitablemente de una comunicación oral entre poeta y musa, un modo de comunicación que conduce al diseño compositivo y estructural tanto de *Iliada* como de *Odisea* acorde con el funcionamiento de la memoria y con la técnica de expansión propia de la vocalidad épica.

mýthos | épos | Homero | Iliada | Odisea

La épica homérica suministra diversos pasajes en los que una teoría sobre el ἔπος puede derivarse desde una perspectiva sincrónica. Estos mismos pasajes proponen un problema a nuestra reflexión que constituye un punto de partida en la consideración del ἔπος como género. La información acerca de la práctica de la recitación como acerca del origen, la composición y la estructura del ἔπος coloca nuestra reflexión en el acotado marco de la memoria, la poesía y la *performance*. Dentro de este marco podemos analizar la información homérica en tres aspectos. En una primera aproximación el ἔπος es presentado como un discurso memorable y memorizable, que consiste en la transmisión testificante de hechos a partir de la musa. En un segundo grado, las metáforas relativas a la composición discursiva y la comprobación de efectos producidos en el auditorio nos permiten una nueva arista crítica desde el punto de vista del "placer épico", que Homero designa bajo el concepto de τέρψις. Finalmente, la ocasión de la *performance* involucra de modo inevitable un proceso "representacional" o mimético.

El abordaje del ἔπος como discurso memorable y memorizable se desarrolla desde la impronta de los proemios. El paralelismo sintáctico,

semántico y compositivo entre los proemios de *Ilíada* (1.1-10) y *Odissea* (1.1-20) aporta la información primera acerca de los componentes demarcables e ineludibles del discurso épico. La ritualización invocatoria de la musa implica la repetición de un acontecimiento y de un circuito interactivo dialógico entre entidades: poeta-aedo-musa, y dentro de este circuito se incluye un espacio de pública difusión del canto. En la distribución de conceptos del proemio de *Ilíada* el verbo *ἔειδε* como imperativo dirigido a *θεά*, delimita tanto los contenidos temáticos relativos a la muerte como el diseño temporal en el que se cumplimenta la voluntad de Zeus. De inmediato el concepto *μῦθος* se introduce entre las palabras del narrador y las de los personajes: *μῦθος* se convierte en un contenido interno del *ἔπος*.

En el enfoque específico de lo poético, el ordenamiento al narrar constituye un aspecto crítico de observación, por ejemplo en instancias relativas al ordenamiento catalógico del discurso en *Ilíada*, 2.484-494,<sup>1</sup> la reaparición de la invocación ritual a la musa marca un nuevo hito de inicio. El pasaje de *Ilíada*, previo al catálogo del canto II, marca una detención discursiva para solicitar la presencia de las Musas Olímpicas:

ἔσπετε νῦν μοι, μουσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι.  
 ὑμεῖς γὰρ θεαί ἐστε, πάρεστε τε ἴστε τε πάντα,  
 ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν.  
 οἳ τινες ἡγεμόνες Δαναῶν καὶ κοίρανοι ἦσαν.  
 (2.484-487)

El imperativo *ἔσπετε* (2.484) indica una intromisión de la ritualización de súplica en el canto épico. La acción exigida imperativamente a las musas es una acción relativa al narrar: *ἔσπετε* pide un acto de habla de parte de las diosas, el verbo *πάρεστε* expone una presencia, en este caso exclusivamente ritual, y una presencia que recuerda los méritos, el carácter elevado u olímpico de su existencia y su condición científica en el sentido de sabedoras de todas las cosas. La iterada demarcación de la diferencia entre Musas y mortales definida por el *ἡμεῖς* radica en las acciones verbales, los mortales (*ἔλ poeta?*) escuchamos *κλέος*, con una percepción auditiva que no implica conocimiento. La definición auditiva

<sup>1</sup> También en *Ilíada* 2.594-600: "[...] ἔνθα τε μουσαι / ἀντόμεναι Θάμυριν τὸν Θρήικα παῦσαν ἀοιδῆς. / Οἰχαλίηθην ἰόντα παρ' Ἐυρύπου Οἰχαλίης / στεῦτο γὰρ εὐχόμενος νικησέμεν, εἴ περ ἂν αὐταὶ / μουσαι ἀείδοιεν, κούραι Διὸς αἰγιόχοιο / αἱ δὲ χολωσάμεναι πηρὸν θέσαν, αὐτὰρ ἀοιδῆν / θεσπεσίην ἀφέλοντο καὶ ἐκέλευον κιθαρῖστύν".

del κλέος aparece como elemento esencial a la épica. En lo inmediato, la aceptación del desconocimiento advierte que la enunciación del catálogo no corresponde a la autoridad del narrador sino a la autenticación en la voz de la musa. La aparición del pronombre ἐγὼ con el uso de ἄν μυθήσομαι<sup>2</sup> en la apódosis como indicio de prospección a través de la noción 'narrar y numerar', insiste en la exaltación de las musas:

πληθὺν δ' οὐκ ἄν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω.  
 οὐδ' εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δέ στόματ' εἶεν.  
 φωνὴ δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δέ μοι ἦτορ, ἐνεΐη.  
 εἰ μὴ Ὀλυμπιάδες μοῦσαι, Διὸς αἰγιόχοιο  
 θυγατέρες, μνησαίαθ' ὅσοι ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον.  
 ἀρχοὺς αὖ νηῶν ἐρέω νῆάς τε προπάσας.

(2.488-493)

En lo humano ni siquiera diez bocas se equiparan a las nueve de las musas, la calificación de la voz ἄρρηκτος (imparable) y el corazón como un órgano metálico ratifican la última condición esencial a las musas: son las únicas capaces de recordar (μνησαίατο) cuántos llegaron a Ilión y el corazón del poeta funciona, sencillamente, como metálica caja de resonancia.

Dos pasajes de *Iliáda* aportan una iluminada visión de κλέα y su ejecución. Nos referimos a 9.186-189 y a la descripción de las imágenes en el escudo de Aquiles. La acción de Aquiles que canta κλέα persigue una finalidad evidentemente emotiva, autocomplaciente, en su ánimo exacerbado la música efectúa la labor de sosiego descrita por τερπόμενον:

τὸν δ' εὖρον φρένα τερπόμενον φόρμιγγι λιγείη.  
 καλῆ δαιδαλέη, ἐπὶ δ' ἀργύρεον ζυγὸν ἦεν.  
 τὴν ἄρετ' ἐξ ἑνάρων, πόλιν Ἡετίωνος ὀλέσσας  
 τῇ ὄγε θυμὸν ἔτερπεν, ἅειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν. (9.186-189)

La lira en sí misma es presentada como un objeto teatral, que informa una serie de significados por su mera presencia. La lira narra una historia de guerra, su presentación como botín, describe un ámbito

<sup>2</sup> El uso de ἄν en la apódosis, cuya prótasis contiene un optativo, concede un valor definido a la partícula. El aoristo ὀνομήνω, abastece igual sentido de prospección con el significado de "enumerar". Cf. EBELING (1963:61, tomo II).

temporal y social bélico en el que la acción del héroe halla su marco de inserción. El canto y el objeto reducen a imagen la norma del funcionamiento social heroico. La descripción del placer épico definida por el término *τερπόμενον* (9.186), expone una emoción diversa de las específicas emociones de la tragedia: la épica produce fascinación, una influencia en el nivel emotivo sin producto o efecto temporal prolongado sobre el sujeto de la emoción.

La disposición coral de la imagen del muchacho cantando en medio del pueblo aporta el testimonio de lo que se ha considerado una lírica popular preliteraria en la proficua imagería del escudo (18.569-574). La presencia del canto afirma la matriz celebratoria de la épica en el monumento espacial que el escudo condensa, la presencia del muchacho cantando corrobora, en la calificación cualitativa de la voz y del canto, la realidad del *ἔπος* como canto.

El funcionamiento catalógico factual se reitera en *Iliada* 3.213-244 durante la *teichoskopía*. El discurso de Antenor dirigido a Helena, resuelve en la caracterización de Menelao y Odiseo la utilización de *ὑφαίνω* para la expresión de la elaboración de *μῦθος* y *μήδεα*. La metáfora textil propia de la actuación rapsódica se aplica en este caso particular al tejido de palabras normalizadas bajo la conceptualización de *μῦθος*. La metáfora del tejido mítico inserta en el discurso constituye otra posición respecto del género. La palabra enhebrada por el poeta es *μῦθος*, la conversación compartida es *μῦθος*, la textura épica es *μῦθος*.<sup>3</sup>

Algunos pasajes problematizan la comprensión del *ἔπος*, ya que desde la metáfora pragmática y concreta de un material que se teje entre dos hebras discursivas, se produce un decurso informativo como el del pasaje en 20.200-205, en que la ocasión del encuentro entre Eneas y Aquiles ofrece un duelo dialógico que restituye la importancia de la palabra como entidad menos concreta en cuanto a su existencia física que un hilo de textura y, no obstante, fundamental herramienta del conocimiento social del *γένος*, en la materia oída.

La teoría homérica sobre el *ἔπος* brinda alguna información más completa en el paralelismo entre narrador y personaje en la instancia de ordenar la materia a narrar. Desde este punto de vista volveremos a considerar el proemio de *Odisea*, 1.1-20 y un pasaje del canto 9.1-20. En el proemio,<sup>4</sup> en los versos 1-10, el juego literario establecido por la

<sup>3</sup> Sobre las posibles acepciones atribuidas a *μῦθος* en Homero, Cf. MARTIN (1989).

<sup>4</sup> En cuanto a la extensión del proemio de *Odisea*, adherimos al esquema de RÜTER (1969:28-49).

anonimia y la anáfora constituye una aserción de la selección del material a narrar. De la multiplicidad amorfa del mito, y según la descripción aristotélica del principio compositivo (ἀναγκαῖον/εἰκός), el poeta debe elegir tema. Partiendo de la palabra ἄνδρα,<sup>5</sup> el proemio muestra una insistencia relevante en la generación de redes semánticas. La anáfora de πολλῶν/πολλά (1.3-4), con la reiteración enfática de la cantidad de experiencias y, en forma correlativa, de sufrimientos que ha acumulado Odiseo, resume un lapso temporal y destaca la diversidad temática y la dificultad en sintetizar material tan abundante.<sup>6</sup>

En la interpretación aristotélica, la creación de argumentos se obtiene por una visión de conjunto<sup>7</sup> expandible luego mediante la incorporación de episodios. La visión totalizadora del argumento queda encerrada en el proemio como una técnica de composición. La funcionalidad del proemio en esta interpretación queda circunscripta a contener la visión previa del argumento, la visión καθόλου y en este sentido, la síntesis que Aristóteles ofrece del argumento de *Odisea* (*Poética* 1455b16-24) brinda una secuencia alternativa de la del proemio, que incluye elementos no comentados por el texto épico.<sup>8</sup> Evidentemente, la observa-

<sup>5</sup> ἄνδρα concita las mismas dificultades interpretativas que una definición genérica de *Odisea*. PUCCI (1987:113) insiste en el valor enigmático del proemio, GOLDHILL (1991: 1-5), siguiendo la línea aristotélica la interpreta como una expresión multiprogramática y vinculada al reconocimiento y, finalmente, KAHANE (1994:115-131) establece distintos valores connotativos y deícticos del uso de la palabra. El itinerario remontado por el poema desde la anonimia a la identificación constituye, a nuestro juicio, un modo de organización de las secuencias y un ejercicio de composición que promueve en el lector/auditor un proceso de "reconocimiento" de la figura mítica mencionada.

<sup>6</sup> El proemio enuncia sumariamente las secuencias básicas de la trama mediante acciones puntuales de aoristo (πλάγχθη, ἔπερε, ἶδεν, ἔγνω, πάθεν, ἐρρύσατο) que podemos comprender como la estructura del relato a seguir. El orden diseñado a través de los verbos resume el itinerario de Odiseo, su matriz heroica como destructor de ciudades, la experiencia cognoscitiva de su nuevo heroísmo que implicó acumulación de dolores, y, por último, su fracaso en lograr el νόστος de los compañeros. La enumeración incluye el desenlace –a modo de peripecia– para los compañeros, pero exceptúa el desenlace para el personaje protagonista. De tal manera, la información que el lector/auditor obtiene ofrece el esquema de una acción tripartita –con principio, medio y fin– aunque no informa, sino indirectamente, sobre el punto de mayor interés ubicado específicamente en el éxito o fracaso del personaje que ocupa el *focus* del relato. Para Havelock el proemio describe una trayectoria cognoscitiva, en otros términos una experiencia de aprendizaje o educativa coherente con su idea de ver los poemas homéricos como poemas didácticos. Cf. HAVELOCK (1994<sup>2</sup>:71-92).

<sup>7</sup> *Poética*, 1455a34-b1 "Τοὺς τε λόγους καὶ τοὺς πεποιημένους δεῖ καὶ αὐτὸν ποιοῦντα ἐκτίθεσθαι καθόλου, εἶθ' οὕτως ἐπεισοδιῶν καὶ παρατείνειν".

<sup>8</sup> La secuencia aristotélica enuncia como núcleos: exilio, persecución de Poseidón, sole-

ción de Aristóteles se dirige a interpretar cómo de un argumento tan breve puede obtenerse un poema con la extensión de *Odisea* con el fin de destacar la composición por incorporación de episodios, ya que la acción del poeta está definida por παρατείνειν. El valor proléptico del proemio en relación con la trama es indiscutible, aunque su anticipación resulte excesivamente sumaria, o su descripción de las acciones meramente sucesiva, e incluso, otras veces, simultánea, el proemio resulta un constituyente formal inevitable y esencial: el inicio define el marco teórico de la composición.<sup>9</sup> La primer área del proemio genera un circuito desde el verso de apertura con la orden ἔννεπε hasta la solicitud εἰπέ que clausura el verso 10.<sup>10</sup> Si el proemio admite ser considerado parte del discurso del narrador, la segunda persona contenida en los verbos genera un auditorio proclive a esperar un relato en primera persona. Sin embargo, en un juego literario muy sofisticado, el relato que sigue corresponde a una tercera persona omnisciente que guarda en segundo grado la garantía de autenticidad de lo narrado. La selección, aquello que el poeta deja a criterio de la musa (τῶν ἀμόθην),<sup>11</sup> coincide con la aparente arbitrariedad con que el proemio presenta el material. Una interpretación espacial de ἀμόθην explica sin la presencia de los elementos aristotélicos –reconocimiento y caracteres–, la composición llena de “meandros” típica de *Odisea*.<sup>12</sup> Al cerrar la primer área del proemio (1.1-10), ἀμόθην presenta el esquema de composición que se observa en el poema en los sucesivos círculos en que la trama se diseña y en las sucesivas partidas y llegadas con que la trama se completa. Frente a la

dad (vgr. la pérdida de los compañeros), conflictos de su casa (con la presencia de los pretendientes y el hijo), regreso empobrecido, reconocimiento y salvación con la destrucción de los enemigos.

<sup>9</sup> Cf. DELEBECQUE (1980:4-20). Se trata, en parte, de la obediencia a las dos leyes que Delebecque llamó “ley de la sucesión” y “ley del tiempo muerto”, algo que no decide el narrador sino que pertenece a la norma interna del relato.

<sup>10</sup> RICHARDSON (1990:394) considera que los dos verbos son referencias a la primera persona, pero no generan en *Odisea* una narrativa de primera persona, sino que colocan la autenticación de la musa como un repositorio divino de la narrativa.

<sup>11</sup> Para WOODHOUSE (1969:28) hay dos posibilidades de traducción del adverbio ἀμόθην: “from some point at least / from some point in that story”. De acuerdo a esta última interpretación, la narración sería un extracto de un relato mayor, pero Woodhouse lo considera irrelevante. El punto de partida es indicado después de la caída de Troya e insistimos en la novedad de analizar la extensión espacio-temporal del término ya que acarrea consecuencias para la composición de la trama.

<sup>12</sup> El esquema compositivo completo nos parece diseñado sobre secuencias que se re-actualizan, aunque últimamente han existido propuestas de organizar la trama en grupos de cuatro cantos que conforman el poema como un todo. Cf. TRACY (1997:360 ss).

enunciación ordenada de las secuencias que de manera sinóptica contienen los verbos del proemio, el adverbio *ἀμύθην* indica la decisión del narrador de presentar con mayor libertad *témporo-espacial* los sucesos.<sup>13</sup> En este aspecto radica una esencial diferencia con *Iliada*, el proemio define la posición del poeta frente a su material y ambas epopeyas manifiestan la doble alternativa: se puede narrar desde un punto de inicio, se puede alternar ambiguamente desde cualquier punto como nuevas instancias de partida. Los imperativos dirigidos a la musa suscitan inmediatamente la generación del circuito de un diálogo, el *tú* de la musa existe porque el *yo* del narrador formula la orden. La interacción generada en la ficción se coloca, sin embargo, fuera del campo de lo narrado. El texto de la *épica homérica* queda involucrado en un contexto de diálogo musa-narrador. Sea que comprendamos a la musa como aportadora del material que será elaborado por el creador,<sup>14</sup> sea que atendamos al circuito del diálogo sugerido por los verbos en segunda persona, el texto dialogal no interrumpe, no obstante, la secuencia narrativa y si, como Bajtín afirma, las formas literarias reflejan estructuras sociales vivas, queda claro que la interacción resulta la experiencia más vital en la sociedad homérica.<sup>15</sup> En este caso, la descripción del proceso creativo, coincidiría con el comentario platónico de *Ion* 535c, exclusivamente en que la relación entre musa y poeta es una relación extralingüística y de dominio de la musa en la instancia, ya no de inspiración sino de transferencia temática.<sup>16</sup> Entendido como discurso del narrador,

<sup>13</sup> Según PERADOTTO (1990:83), la organización de los sucesos en la narración obedece al desenlace diseñado. De acuerdo con esta afirmación, el desenlace descrito para los compañeros de Odiseo marca el tono moral de la narración y, a modo de microestructura, el proemio anticiparía, de esta manera, la moralidad básica del desenlace del regreso de Odiseo con la muerte de los pretendientes.

<sup>14</sup> Cf. la nota 1-10 en HEUBECK-WEST-HAINSWORTH (1991:67).

<sup>15</sup> La tesis de HAVELOCK (1994<sup>2</sup>:93) no dista mucho de la consideración bajtiniana de que la forma literaria refleja una estructura social viva. También se basa en la presuposición de que lo que el poema describe es coetáneo de los usos sociales, no presume que la creación dista temporalmente, o considera que los usos y costumbres se mantienen de acuerdo a esta tesis, la interacción que los poemas homéricos presentan obedece a una estructura social existente. Más difícil es resolver a qué se refiere la presencia de la musa. Aunque Havelock opina que ella está meramente como responsable de todo lo que se dice a continuación.

<sup>16</sup> Esta posibilidad nos resulta remota, ya que el narrador parece concederle un papel activo en la selección del material. HAVELOCK (1994<sup>2</sup>:152 ss), en cambio sostiene que la noción de inspiración es exclusiva del siglo V a.C. y que la presencia de la musa en Homero y Hesíodo se refiere a la adquisición de una serie de recursos técnicos por parte del poeta, no a un carácter "extático" de la poesía.

el proemio revela la ubicación del ἔπος en un ámbito de comunicación que, en primera instancia, se verifica de modo personal entre la musa y el narrador y, en segunda instancia, se pluraliza en una comunicación con un auditorio.

En idéntica posición en relación con la materia a narrar encontramos el discurso de Odiseo en 9.2-20 ss.<sup>17</sup> Los primeros quince versos del discurso constituyen una autorreflexión de Odiseo sobre la función social del aedo y el espectáculo que ofrece al auditorio. La pregunta sobre el ordenamiento de su propio relato, (“τί πρῶτον τοι ἔπειτα, τί ὑστάτιον καταλέξω”, 9.14) es correlativa de la indefinición espacio-temporal de ἀμόθεν y de la iteración marcada como πολλά en el proemio de *Odisea*.<sup>18</sup> La posición de proemio como delimitación de lo que en el mito resulta ἀναγκαῖον/εἰκός ofrece una ordenada síntesis temporal que sin duda ha guiado a Aristóteles en la afirmación de que hay unidad en *Odisea*, aunque la síntesis ofrecida por el proemio señala que la trama resulta un producto sofisticado.

La información obtenida a través de los proemios tanto de *Ilíada* como de *Odisea* ubica una doble densidad discursiva con la transmisión de factualidades entre musa y poeta o musa y narrador a través de un diseño temporal diverso, con un esquema de punto de inicio específica en *Ilíada* y un esquema ambiguo en *Odisea*.

Sobre el placer proporcionado por el ἔπος la escena más ilustrativa se halla en *Odisea* 1.325-364, en que el aedo Femio canta en medio del

<sup>17</sup> El discurso de Odiseo constituye una reacción del personaje que sigue inmediatamente a los cantos de Demódoco. El primer canto de Demódoco tiene por tema la querrela entre Aquiles y Odiseo, el segundo canto los amores de Ares y Afrodita y el tercero, cantado a propuesta de Odiseo, canta la construcción del caballo de Troya. Frente a los dos cantos de tema estrictamente épico, el personaje manifiesta su turbación emotiva con un signo exterior: el llanto. La interacción efectuada significa un muestrario de las conductas de aedo y auditorio, así como de los temas, y establece la conexión estricta de Odiseo con los temas cantados. La ubicación que el personaje de Odiseo adquiere, lo instala ya no como simple huésped, sino inmerso en la tradición épica bélica. La restauración del tema troyano, con la caída de la ciudad es el preámbulo vinculante con el proemio (ἔπερος, 1.2).

<sup>18</sup> La identificación entre narrador intradiegético y extradiegético deviene nuestro último argumento en la evaluación de la significación espacial de ἀμόθεν. La resolución del personaje es iniciar el relato con su nombre y expandir su significación con una prótasis de relativo que introduce el tema del dolo extendido ante πᾶσι. La expresión concede una dimensión espacial al concepto abstracto de κλέος confiriéndole concreción a través de una extensión hipotéticamente mensurable (“καί μεν κλέος οὐρανὸν ἵκει”, 9.20). Seguimos la nomenclatura de GENETTE (1980:27).

banquete de los pretendientes.<sup>19</sup> El recitado tiene por tema el νόστος de los aqueos calificado como "λυγρόν" (1.327). La intervención del narrador genera un conflicto a la audiencia externa, promovida dinámicamente en su comprensión del poema, y reduce a la audiencia interna a un estatismo silencioso.<sup>20</sup> La diversa reacción de los auditores del canto, por un lado, Penélope y Telémaco; por otro lado, los pretendientes informan sobre efectos dispares relativos a la emoción que cada uno experimenta. Penélope invoca al aedo y esta invocación se clausura con una referencia al saber del aedo ("Φήμιε [...] οἶδας", 1.337) para explayarse concretamente en cuanto al repertorio, compuesto por ἔργα, hechos de los hombres y de los dioses, cuyo efecto sobre el auditorio es evaluado con el adjetivo θελκτήρια (1.337).<sup>21</sup> La definición del repertorio a partir de ἔργα revela un enfoque pragmático respecto de las fuentes del canto que confirma la vinculación de factualidad en cuanto al conocimiento que la musa transmite y el aedo repite. Como los ἔργα pueden estar contenidos en diversos tipos de discurso, la virtualidad del discurso poético se mide por la modificación del auditorio que resulta fascinado ("σιωπῆ", 1.339).

El aedo queda preso de su situación como auditorio silencioso. El recitado aéutico produce una reacción emocional en los personajes, que se traduce en un silencio adormilado en los pretendientes, como efecto de la fascinación del canto; otra reacción, por parte de Penélope, en alusión a la emoción angustiante del tema propuesto y una última reacción de Telémaco, cuya finalidad consiste en demostrar los efectos emocionales del ἔπος que difieren en grado respecto de las emociones trágicas. La reacción de Telémaco se compone como contradiscurso de las palabras de Penélope y se organiza "dialógicamente" en la discusión de los temas que el aedo selecciona. Telémaco reclama que se le permita al aedo τέρπειν según su propio impulso y el hecho manifiesta que el proceso implícito tiene al aedo como agente, mientras la expresión τερπόμενον colabora con la gestación de un resultado o un estado

<sup>19</sup> Cf. ZECCHIN DE FASANO (1994:33-42) en que distinguimos cuatro escenas y cinco pasajes narrativos de transición. La tercera escena se produce en el palacio de Odiseo y está enmarcada por el pasaje narrativo III (1.319-336) y por el pasaje narrativo IV (1.360-387) que presentan la partida de Atenea y el sueño de Penélope, respectivamente.

<sup>20</sup> Sobre la consideración de las "audiencias" en *Odisea*, Cf. DOHERTY (1992:161-177).

<sup>21</sup> El paralelo situacional entre Penélope y el aedo y el horizonte presentado por el mito en la figura de Clitemnestra, a quien Agamenón dejó expresamente al cuidado del aedo, resulta inevitable.

emotivo. La expresión de Telémaco “τὴν γὰρ αἰοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείουσ’ ἄνθρωποι, ἢ τις ἀκούοντεςσι νεωτάτη ἀμφιπέληται” (1.351-352) explica la preferencia por la novedad poética e incorpora nuevos contenidos temáticos al ἔπος.<sup>22</sup> La interpretación más llana nos indica un juicio al gusto del auditorio que prefería una nueva opción temática y discursiva, en todo caso, esta opción coincide con la elección de Telémaco, quien por razones generacionales prefiere también lo más nuevo.<sup>23</sup> El recitado del aedo convoca a los personajes a un espacio de conflictos concomitantes y, en tal dirección, el silencio pasivo de los pretendientes debe comprenderse como parte de su vulnerabilidad emotiva y trágica.<sup>24</sup>

Convertido el recitado aéutico en elemento vinculante entre discurso poético y audiencia, la diversidad de las emociones épicas opone a una información sincrónica presentada a través de los personajes, una coincidencia espacial de reacciones plurales determinadas por la diferenciación generacional y sexual. El silencio del aedo lo aísla de la discusión como receptor, el silencio de los pretendientes los coloca en un campo pasivo y en el ámbito de las decisiones del narrador, la escena completa se ofrece como síntesis de la génesis del poema: el recitado mismo proporciona temas y debates para la continuidad del ἔπος.

<sup>22</sup> La discusión entre Penélope y Telémaco deviene un debate acerca de dos modalidades de discurso narrativo heroico. La oposición κλέα ἀνδρῶν/νόστος explica que los poemas relativos al νόστος no han llegado a incluir el νόστος de Odiseo y contra esa carencia se construye *Odisea* como el νόστος faltante. La misma idea básica se halla en FORD (1992:107-109), aunque insiste en el valor esencial de “pasado” que la épica representa. Nosotros, en cambio, advertimos un desplazamiento temático acorde con la gestación del nuevo sujeto de la acción heroica, Odiseo. El personaje remontado desde la anonimidad hasta la denominación, en el proceso creativo descrito por el proemio, promueve el origen de un discurso narrativo específico.

<sup>23</sup> La escena opone las predilecciones de un oyente femenino a las de un oyente masculino. El μῦθος se presenta como un área masculina de decisión y de recepción. La comparación de este primer recitado de aedo con los que realiza Demódoco en el canto 8 suministra información sobre los temas y la extensión habitual de un recitado épico. Sobre la extensión de un recitado aéutico y la utilización del verbo ὑμνεῖν hay opiniones divergentes. MURALLES (1992:cap. 2), vincula la extensión de los recitados de Demódoco con la propia de un himno, como si esta medida fuera la tolerada por el auditorio. FORD (1992:112), defiende la interpretación de ὑμνος como un simple sucedáneo de la palabra αἰοιδή. Evidentemente, la evolución condujo desde una composición dedicada a los dioses a una composición relativa a lo humano, aunque el marco invocatorio de la *Musa* siguió instalando la creación poética en un ámbito liminar de contacto entre el creador y el mundo de los seres divinos.

<sup>24</sup> Cf. Pucci (1987:214-227).

Sobre la dimensión pública del recitado resulta más ilustrativo el pasaje de *Odisea*, 8.43-49. El efecto conceptualizado por *τέρπειν* aparece con más insistencia que en *Iliada*. En la convocatoria de Alcínoo a homenajear al huésped con cantos aélicos el repertorio de Demódoco se constituye en muestreo temático del género épico: *νεῖκος* resulta la base temática del *ἔπος*. En cambio el contenido temático del segundo canto, dentro del tenor de los engaños amorosos, parece presentarse al solo efecto de medir el efecto sobre el auditorio focalizado en Odiseo. También en 8.366-370 el placer épico se denomina *τέρπειν*. La consideración crítica del sujeto cantante y de los productos de su tarea presenta diversos términos: *ἀοιδή*, *οἶμη*, *ἔργα* son vocablos destinados a definir contenidos y características del enunciado proferido. En todos los casos, e incluso en la formularia expresión "*ἔπεα πτερόεντα*", el *μῦθος* se conserva como contenido interno del *ἔπος* y el *ἔπος* se observa como enunciación oral, cuyo enunciado adquiere las diversas formas antes mencionadas.

La relación pedagógica entre aedo y musa reaparece en el último canto solicitado al aedo por Odiseo en 8.487-498. El hecho indica, no sólo que el repertorio podía ser sugerido por la audiencia, sino que la autenticidad de lo que se dice importa en cuanto evidencia relativa a una relación de similaridad o comparativa. La relación comparativa establece el parámetro de una imitación realizada por medio de una representación con dos modos: el modo del testigo ocular y presencial y el modo del testigo auditivo. El modo de representación incluye una evaluación ponderativa de la virtud del canto, ya que el aedo canta *κατὰ κόσμον*. En la apertura y cierre del discurso dos expresiones circunstanciales, *κατὰ κόσμον* y *κατὰ μοῖραν*, delimitan el actuar del aedo. El juicio evaluativo sobre el canto establece con la noción de adecuación al orden bello y la adecuación a lo apropiado, una maleabilidad de la materia cantada.<sup>25</sup> La escena previa al catálogo de guerreros en el canto II de *Iliada* necesitaba de la inspiración de la musa, el discurso catalógico de Odiseo en los apólogos, merece una calificación de Alcínoo quien considera a Odiseo un nuevo aedo (11.364-374). Alcínoo destaca dos capacidades de Odiseo como narrador, sus *ἔπεα* tienen forma y sus *φρένες* son *ἑσθλά*. La doble condición de morfología adecuada en nobles pensamientos indica el desarrollo épico en el tenor de la imitación como representación de los mejores.

<sup>25</sup> El canto *κατὰ μοῖραν* implica un ordenamiento secuencial catalógico (8.499-500).

La vinculación conceptual entre μῦθος y ἔπος resume la problemática de definición genérica aferrada a la intromisión de un concepto de *mimesis* dramática en el ámbito épico. En todos los pasajes citados el concepto de *mimesis* como "representación" subyace en la problemática de la génesis y en los indicios de la evolución del género.<sup>26</sup> Las reflexiones filosóficas de los receptores, especialmente, las reflexiones de Platón y Aristóteles, conducen a la indiferenciación formal entre épica y tragedia (especialmente, *República* 3.392c-394b y !0.595a-608b). La calificación aristotélica que ve a la epopeya como ἀόριστος en *Poética* (1449b 14-15) entraña el reconocimiento de un proceso de representación que difiere del proceso trágico en la distribución de tiempo, en el doble sentido de tiempo narrado, en que la épica resulta poesía del pasado y del tiempo de narrar, ya que la extensión temporal colabora con las dificultades pragmáticas de la composición y explica la imprecatoria súplica a las musas para erigir un monumento verbal.

## BIBLIOGRAFÍA

- DELEBECQUE, E. (1980<sup>2</sup>) *Construction de L'Odissée*, Paris.
- DOHERTY, E. (1992) "Gender and Internal Audiences in the *Odyssey*", *AJPh*, 113.2, pp. 161-177.
- (1996) *Siren Songs: Gender, Audiences, and Narrators in the Odyssey*, Michigan.
- FORD, A. (1992) *Homer: The Poetry of the Past*, Ithaca.
- GENETTE, G. (1980) *Narrative Discourse: An essay in Method*, Ithaca.
- HAVELOCK, E. A. (1994<sup>2</sup>) *Prefacio a Platón*, Madrid.
- KAHANE, A. (1994) *The Interpretation of Order*, Oxford.
- MARTIN, R. (1989) *The Languages of Heroes*, Ithaca and London.
- MIRALLES, C. (1992) *Come leggere Omero*, Milano.
- NAGY, G. (1996) *Poetry as Performance*, Cambridge.
- PERADOTTO, J. (1990) *Man in the Middle Voice*, Princeton.
- PUCCI, P. (1987) *Odysseus Polutropos*, New York.
- RICHARDSON, S. (1990) *The Homeric Narrator*, Nashville.
- RÜTER, K. (1969) *Odysseeinterpretationen*, Göttingen.
- TRACY, S. (1997) "The Structures of the *Odyssey*" en MORRIS, I. – POWELL, B. (Eds.) *A New Companion to Homer*, Leiden, pp. 360-379.
- WOODHOUSE, W. J. (1969<sup>2</sup>) *The Composition of Homer's Odyssey*, Oxford.
- ZECCHIN DE FASANO, G. C. (1994) "Composición y voz narrativa en el canto 1 de *Odisea*", *Synthesis*, 1, pp. 33-42.

<sup>26</sup> Sobre el concepto de *mimesis* aplicado a la épica Cf. NAGY (1996:39-59).

**EDICIONES: TEXTOS, COMENTARIOS Y LÉXICOS**

- ALLEN, T. W. (1917) *Odyssey*, Oxford.
- AMEIS, K. F. – HENTZE, C. (1964) *Homers Odyssee*, Amsterdam.
- AMEIS, K. F. – HENTZE, C. – CAUER, P. (1940) *Homers Odyssee*, Leipzig.
- AUTENRIETH, G. (1991<sup>2</sup>) *Homeric Dictionary*, London.
- BÉRARD, V. (1947) *L'Odyssee*, Paris.
- DINDORF, C. W. (1855) *Scholia Graeca in Homeri Odysseam*, Oxford.
- DUNBAR, H. (1880) *Concordance to the Odyssey and Hymns of Homer*, Oxford.
- EBELING, H. (1963) *Lexicon Homericum*, Hildesheim.
- FRISK, H. (1906) *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg.
- HEUBECK, A. – HOEKSTRA, A. (1990) *A Commentary on Homer's Odyssey*, Vol. II, Oxford.
- HEUBECK, A. – WEST, S. – HAINSWORTH, J. B. (1991) *A Commentary on Homer's Odyssey*, Vol. I, Oxford.
- HEUBECK, A. – FERNÁNDEZ-GALIANO, M. – RUSSO, J. (1992) *A Commentary on Homer's Odyssey*, Vol. III, Oxford.
- KASSEL, R. (1965) (ed.) *Aristotelis. De Arte Poetica Liber*, Oxford.
- LIDDELL – SCOTT (1968<sup>9</sup>) *A Greek-English Lexicon*, Oxford.
- LUCAS, D. W. (1978<sup>3</sup>) (ed.) *Aristotle. Poetics*, Oxford.
- LUDWIG, A. (1966) (ed.) *Scholia in Homeri Odysseae A 1-309 Auctiora et Emendatiora*, Hildesheim.
- MARÍAS, J. (1985<sup>4</sup>) (ed.) *Aristóteles. Ética a Nicómaco*, Madrid.
- STANFORD, W. B. (1967<sup>2</sup>) *The Odyssey of Homer*, New York.
- STEPHANUS, E. (1954<sup>2</sup>), *TLG*, Graz.

ABSTRACT

---

The present work analyzes the concept of μῦθος, ἔπος and song in the field of Homeric Epic in the perspective of an hypothesis which considers them as words or signs of a poetic theory about ἔπος, in which the mimetic aspects turn out essentials. The genetic process of poetry issues from an oral communication between the Poet and the Muse, a way of communication that contributes to the compositive and structural design of *Iliad* as well of *Odyssey* in accordance with the function of memory and with the expansion of proper technic of the epic vocalization.

mýthos | épos | Homer | Iliad | Odyssey

---

