

## ANAGNÓRISIS Y ANAGNORISMÓS: PROCESO Y RESULTADO EN LOS RECONOCIMIENTOS DE ODISEA. EL CASO DE ODISEO Y PENÉLOPE.

---

Prof. Lic. Graciela Cristina Zecchin de Fasano  
CELC-AFG  
UNLP

Los sucesivos reconocimientos que tienen lugar a partir del canto 13 de *Odisea* ofrecen un correlato a la atmósfera de inseguridad y decepción dominante en el poema, así como a las dificultades de correcta interpretación de los signos que los personajes de la historia padecen.<sup>1</sup> Obviamente, existe siempre la alternativa de interpretar los momentos de reconocimiento como parte de las escenas típicas de la épica,<sup>2</sup> sin embargo, la reiteración de ciertos patrones típicos y la composición discursiva de las escenas de reconocimiento permiten estudiar, a los efectos de la interpretación, la variación y renovación, surgidas a partir del patrón típico. Desde este punto de vista, hallaremos elementos recurrentes con un valor significativo diferente.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Coincidimos con Rutherford, en señalar el uso del contraste entre apariencia y actualidad. El riesgo de equivocarse coloca a los personajes frente a un ejercicio de semiótica permanente. Un error en la interpretación puede resultar fatal. La inestabilidad de la identidad y la decepción son los causantes del reconocimiento. Cfr. Rutherford (1996:69).

<sup>2</sup> Kullmann sostiene que la contraposición aristotélica entre *Iliada* y *Odisea* procede de la diferenciación entre dos tipos de texto. Para Kullmann, Aristóteles afirma que *Odisea* está más cercana a la trama de una comedia. Sin embargo, debemos observar que, como elemento compositivo, las escenas de reconocimiento que son propias de la tragedia, son más frecuentes en *Odisea* que en *Iliada*, aunque, curiosamente, *Odisea* le parece a Kullmann menos trágica. Cfr. Kullmann (1992:243-263).

<sup>3</sup> Existe aún una dificultad mayor y es relativa al uso del término *anagnórisis* que se registra como vocablo solamente a partir de Platón y Aristóteles. Para la lengua de Homero existen las palabras de raíz derivada de γιγνώσκω y, sin embargo, el mismo Aristóteles recurre a los reconocimientos épicos como matriz para su descripción del reconocimiento trágico. Nos interesa destacar los discursos épicos en relación con la acción de conocer y re-conocer y su funcionamiento específico en la trama narrativa y dentro de las escenas que conforman. Por su parte, Bakker, argumenta que, si consideramos el hablar como una activación de ideas, "...then reading is a matter of the re-cognition an re-activation of those same ideas, both in the reader's and in the

En su evaluación sobre la trama de *Odisea*, Todorov ha afirmado "Few contemporary works reveal such an accumulation of 'perversities', so many methods and devices which make this work anything and everything but a simple narrative".<sup>4</sup> La sorpresa de Todorov frente a la trama de *Odisea* no es inaugural, ya que Aristóteles se había pronunciado al respecto en su *Poética*, mediante una comparación entre ambos poemas homéricos. La interpretación aristotélica selló nuestra comprensión de la trama de *Odisea* con la aseveración de su complejidad, de tal manera, que los resultados de la primera comparación han subyugado las opiniones críticas posteriores por concordancia o disidencia. En *Poética*, 1459 b14-15, la comparación entre ambos poemas propone un contraste entre los adjetivos ἀπλοῦν καὶ παθητικόν aplicados a *Ilíada*, frente a πεπλεγμένον...καὶ ἠθικὴ como evaluación de *Odisea*.<sup>5</sup> La oposición "simple" y "patético", frente a "complejo" y "ético", describe una evaluación realizada en dos campos: por un lado, el de la composición de las secuencias de la narra-

---

listener's consciousness" (Cfr. Bakker (1997:30). Con tal argumento las acciones delimitadas por γιγνώσκω y ἀναγιγνώσκω comprenderían un ejercicio de "lectura". En el mismo sentido interpreta H. Saussy en "Writing in the Odyssey: Eurykleia, Parry, Jousse, and the opening of a letter from Homer" *Arethusa*, 1996, Vol. 29, nro. 3, pp. 299-238, para quien la cicatriz que Euriclea ve en Odiseo reviste el carácter de una lectura de signos. El dato aportado por G. Nagy (1996a:149-150, en el sentido de que el verbo παραγιγνώσκω indicaba la lectura en alta voz o la "performance" rapsódica corrobora nuestra opinión en relación con el proceso interpretativo que los reconocimientos presuponen.

<sup>4</sup> Cfr. T. Todorov (1977:53).

<sup>5</sup> Stroud y Robertson consideran que la descripción aristotélica de la trama de *Ilíada* y *Odisea* encierra en realidad la distinción de cuatro tipos de trama, cada uno designado por uno de los adjetivos. El resultado sería: simple, compleja, patética y de caracteres. Como una comprobación de las peculiaridades de *Odisea*, advierten que Aristóteles parece haber considerado complejas muy pocas tragedias, pero aplican los adjetivos de la siguiente manera: los viajes de Odiseo pertenecerían a la especie ética y la secuencia que culmina con la masacre de los pretendientes formaría una trama compleja, teniendo la escena del baño en el canto 19 como peripecia. Esta segunda trama presenta un final diferente para buenos y malos, lo cual mostraría un debilitamiento de las posibilidades trágicas de la trama (a juicio de Aristóteles, *Poética*, 1453a 33). Aunque en forma sucinta, los reconocimientos y peripecias están presentes en los viajes, por esta razón no coincidimos con la división en dos tipos de trama. Para nosotros sigue siendo válida la afirmación aristotélica de la unidad de la trama de ambos poemas homéricos. Cfr. T. A. Stroud y E. Robertson "Aristotle's *Poetics* and the Plot of The *Iliad*" (En: *CW*, Jan/Feb, 1996, vol.89, nro. 3, pp. 179-196)

ción que constituyen la trama; por otro lado, el campo de la evaluación semántica de las secuencias, una evaluación del sentido y de las emociones suscitadas por esos sentidos. Las razones de la complejidad de *Odisea* se hallan para Aristóteles fundadas, casi con exclusividad, en el número de *anagnóriseis* contenidas en el poema.

Si aceptamos que todo reconocimiento presupone la ignorancia de algo esencial para el personaje que lo protagoniza, o bien, que implica la ignorancia de la propia identidad, podemos establecer que los reconocimientos aportados por *Odisea* representan, en la mayoría de los casos, una ignorancia sufrida por los personajes secundarios, no por el protagonista y que, las consecuencias de la toma de conocimiento del dato ignorado resultan de diferente modo para cada uno de los personajes involucrados.<sup>6</sup>

La predilección aristotélica por el sustantivo que indica el proceso de reconocimiento con el sufijo -σις (*ἀναγνώρισις*), en lugar del sustantivo terminado en -ος (*ἀναγνώρισμός*) como conceptualización del resultado de la acción de reconocer, surge como consecuencia de la recepción que el siglo IV realizó, en cuanto observó la trama como proceso, y no en su carácter de resultado.<sup>7</sup> En *Odisea* asistimos a la combinación de ambos campos semánticos, a la realización de un proceso, en algunos casos de una morosidad pasmosa — como lo es el proceso de *anagnórisis* de Penélope y Odiseo— tanto como a la apreciación de los resultados del proceso, virtual y efectivamente vinculados al desenlace de la trama con la restauración de Odiseo en su casa. Nos reservaremos por lo tanto, el término *anagnórisis* como denominación de los reconocimientos que incluyen un proceso, generalmente iniciado por una percepción sensible y concluido por la verbalización en un discurso específico. Por otra parte, utilizaremos

---

<sup>6</sup> Cfr. D. W. Lucas, *Aristotle, Poetics*, Oxford 1978<sup>3</sup>, p. 291: "The complex play is distinguished from the simple by the presence of a *peripeteia* or an *anagnorisis*, a reversal or a recognition; this mean in effect that one or more of the characters is in ignorance on some vitally important matter, often the true identity of one of the other characters, perhaps of his own".

<sup>7</sup> La primera mención del término *anagnórisis* en el texto de *Poética* aparece en 1450a 34 posiblemente como término de uso técnico ya establecido. El único pasaje en que el texto aristotélico no diferencia entre *anagnórisis* y *anagnorismós* es 1452a 15, y Lucas lo atribuye a la familiaridad que los términos parecen tener, de manera que se los usa sin explicación. Cfr. D. W. Lucas, *Op. Cit.*, p. 127.

el término *anagnorismós* para el caso concreto en que se nos evidencia un reconocimiento de tipo instantáneo, como un resultado, sin la participación de signos, usualmente marcado por la desaparición del personaje que se reconoce y contenido en la voz del narrador. La distinción entre *anagnórisis* y *anagnorismós*, en consecuencia, no pretende señalar una diferencia radical entre ambos recursos, sino apelar a un elemento teórico que acerque una interpretación más aguda.

Los procesos de *anagnórisis* presentan una composición dialogada, en la que la unificación del tema de cada discurso de los personajes intervinientes (uno que desea persuadir de su identidad y otro que requiere señales o se resiste) culmina usualmente con un desenlace positivo. Esta afirmación resulta válida, por ejemplo para las *anagnoriseis* entre Odiseo y Telémaco, y entre Odiseo y Penélope. En los *anagnorismoí*, es decir aquellos reconocimientos contenidos en la voz del narrador, por lo tanto esencialmente monológicos, la resultante final es un desenlace trágico. Alguno de los personajes intervinientes queda privado de la palabra propia. Su condición de víctima concede la palabra al dominio del narrador y consagra el triunfo, generalmente, para el personaje que va conquistando mayor poder.<sup>8</sup>

De manera previsible, deberemos continuar nuestra reflexión a partir de las provocativas opiniones aristotélicas. En *Poética* (1454b 16-1455a 1-20), los modelos de *anagnórisis* comentados son básicamente cuatro, designados de la siguiente manera: ἡ διὰ τῶν σημείων, αἱ πεποιημέναι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ, ἡ... διὰ μνήμης y finalmente' : ἡ ἐκ τοῦ συλλογισμοῦ. Por una parte, la clasificación se basa en el medio o instrumento utilizado por el reconocimiento; por otra parte considera de antemano más artísticos los reconocimientos que no contienen variaciones respecto del mito.

El primer tipo de *anagnórisis*, considerado poco artístico por Aristóteles, se produce por señales. En este caso, obviamente, se menciona el ejemplo típico en *Odisea*, el reconocimiento de Odiseo por su cicatriz, que según Aristóteles es usado de un modo en el canto 19 y de otro modo ante Eumeo en el canto 22. El juicio crítico contenido en el uso evaluativo de los adjetivos inclina a una valoración positiva del reconocimiento por Euriclea, que es juzgado "me-

---

<sup>8</sup> Este fenómeno se comprueba fácilmente en la escena de la muerte de las criadas infieles (23.446-460 y 23.465-473).

“peor” (βέλτιον) en desmedro del reconocimiento por Eumeo, calificando “peor” (χείρον). Aunque no podemos obviar la argumentación aristotélica para cualquier posición crítica en relación con el proceso de *anagnórisis*, es evidente también la contradicción en que el texto aristotélico incurre, ya que juzga como βέλτιον, curiosamente, el reconocimiento por Euriclea que no cumple función alguna en lo que respecta a un cambio de la acción, a pesar de que el criterio básico esgrimido por *Poética* parece pasar por la vinculación entre *anagnórisis* y acción, y más aún entre *anagnórisis* y peripecia. Ni la acción se modifica con el reconocimiento por la cicatriz, ni se produce ninguna peripecia, ya que para Aristóteles la peripecia ha consistido justamente en el accidental encuentro de la cicatriz.<sup>9</sup> Como la evaluación de Aristóteles parte de la situación previa y no de las instancias posteriores al reconocimiento en la trama, nuestra evaluación de la funcionalidad del mismo no coincide con su juicio en cuanto a la importancia del recurso.

El segundo tipo de reconocimiento mencionado en *Poética*, es el tipo creado por el poeta, sin tener en cuenta el μῦθος.<sup>10</sup> En este caso, como el μῦθος es esencial a la tragedia y el texto se está refiriendo al reconocimiento trágico, también le parece a Aristóteles poco artístico, ya que no se conecta con los demás componentes. Evidentemente, podríamos incluir en esta categoría los reconocimientos como resul-

---

<sup>9</sup> S. Richardson (1990:105) considera que el reconocimiento por Euriclea no desempeña ningún papel en el nivel del relato en cuanto al desarrollo de la acción. Un criterio diferente se halla en el estudio de Murnaghan (1987:3-20), para quien los *anagnorismoi* no cumplen la función dramática que Aristóteles quiere ver en ellos, sino que le parecen un signo de la inestabilidad de la fortuna que transforma la identidad y produce los reconocimientos a consecuencia de ello. D. W. Lucas (*Op. Cit.*, p. 168), no obstante, considera que el episodio de Euriclea puede considerarse una peripecia más leve o menos gravosa, pero peripecia al fin, ya que representaría un “clímax” previo al del reconocimiento mayor por Penélope en el canto 23.

<sup>10</sup> La significación de la palabra μῦθος en la *Poética* aristotélica supera la referencia al mito como relato, para expresar la ‘trama’. En el caso particular de los reconocimientos que Aristóteles menciona, la escasa o nula vinculación con el μῦθος, significa que esos reconocimientos representan consecuencias inferiores sobre la trama y, en tal sentido, al descuidar la norma compositiva resultan artísticamente inferiores. Sobre las diversas acepciones de la palabra μῦθος resultan provechosos los comentarios de G. Nagy, *Homeric Questions*, Austin 1996, pp. 113-146.

tado, que están ceñidos a la voz del narrador y que pueden muy bien ser comprendidos como una creación del poeta.

El tercer tipo de reconocimiento se produce mediante el recuerdo, con un ejemplo rotundamente épico, *Cipria*, por un lado y el canto 8 de *Odisea*, en que Odiseo al escuchar al aedo recuerda y llora.

La cuarta especie de reconocimiento se produce por silogismo, es decir por una modalidad de razonamiento deductivo, el ejemplo es de *Coéforas*. Por encima de esta tipología, la mejor especie de reconocimiento es la que se produce de acuerdo al criterio de conveniencia (δι' εικότων, *Poética*, 1455a 17) o verosimilitud a partir de las mismas acciones y causa una fuerte conmoción, por esta razón el modelo predilecto para Aristóteles resulta *Edipo Rey*.

Los textos épicos le brindan a Aristóteles un modelo de *anagnórisis* vinculado al μῦθος y no inventado por el poeta; sin embargo, aunque el comentario se dedica, básicamente, a textos dramáticos, desdeña el valor de los signos participantes en un reconocimiento. Evidentemente, en la confrontación aristotélica entre reconocimiento épico y reconocimiento trágico subyace una predilección subjetiva por los procesos de *anagnórisis*. Estos procesos requieren desarrollo en la acción, sea ésta acción épica o dramática y, generalmente, dan lugar a estados emotivos particulares en los personajes actuantes; e incluso dan lugar al desarrollo previo de un proceso intelectual. Aristóteles considera que uno sólo de los tipos de reconocimiento desarrolla un sistema semiótico y es el caso del reconocimiento que él designa específicamente "por señales" (ἢ διὰ τῶν σημείων).

El punto de vista a partir del cual Aristóteles mide la "performance" artística de la *anagnórisis* no se basa en el sistema semiótico, ya que los signos no le abastecen la observación de un proceso que se desarrolla en el tiempo, sino una resolución más inmediata entre la percepción e interpretación, por el mundo de los *pathémata* que abastecen su definición de tragedia e incluso se derivan concretamente de la acción.

En el caso particular de *Odisea*, la trama brinda numerosos ejemplos de los reconocimientos que definen, por un lado la complejidad de una trama problemática y, por otro lado, abastecen más de un modelo de los descriptos en *Poética*.

La evaluación aristotélica sobre este tema en particular se funda en la hipótesis previa de mirar la épica desde la óptica de la tragedia y, por otra parte, en el propósito de hallar un modelo descriptivo que abastezca una visión de la épica como germen de todos los géneros literarios incluyendo los aspectos compositivos y estructurales. Con su base ubicada en la estructura dramática, la apreciación aristotélica del reconocimiento nos induce a pensar en el proceso por el cual el héroe llega al descubrimiento de una verdad. Se trata, indefectiblemente, de un proceso de diálogo consigo mismo o con otros en los que toma conocimiento de su responsabilidad personal en los hechos, un proceso cuyo desarrollo paradigmático puede abastecerse con la mención de *Edipo Rey*. Esta descripción se atiene al proceso del reconocimiento en el ámbito trágico, el caso de Odiseo no resulta una toma de conocimiento de responsabilidades personales, salvo en su enfrentamiento con el Cíclope, sino más bien de una toma de conocimiento de la responsabilidad de sus compañeros y una recuperación de los signos personales, por ello difieren su reconocimiento trágico y el reconocimiento épico.<sup>11</sup>

La presentación de *anagnorismós* (resultado) y de *anagnórisis* (proceso) constituye una elección deliberada del narrador y, en ocasiones, una construcción de un personaje. El valor de los reconocimientos varía a nivel del discurso del narrador y a nivel del discurso de personaje, aunque la saturación de la trama producida por la reiteración del recurso induce a una interpretación ponderadora de la trama de *Odisea* y de su sorprendente complejidad, coincidente con la observación aristotélica.

Aunque Aristóteles se empeña en señalar las similitudes y diferencias entre una trama épica y una trama trágica, el diseño de una trama narrativa y el de una trama dramática parece coincidir, fundamentalmente, en que cada decisión en relación con la trama guarda estrecha relación con la concepción del destino. La función del reconocimiento resulta, por lo tanto, decisiva para la interpretación de conceptos básicos, desarrollados en *Odisea*.

---

<sup>11</sup> Cfr. M. Bobes Naves, *El Diálogo*, Madrid 1992, p.167, quien sostiene que el proceso de *anagnórisis* en el drama es un proceso de diálogo del héroe hasta descubrir la responsabilidad que le corresponde en los actos que ha realizado sin conocimiento pleno.

Analizaremos la presencia de *anagnorismós* y *anagnórisis* como dos modalidades de reconocimiento, en el texto de *Odisea* y le concederemos mayor atención a la escena de reconocimiento entre Odiseo y Penélope, como ejemplo de un relevante proceso de *anagnórisis*, según nuestra interpretación.

*Anagnorismós*: reconocimiento como resultado.

Hacia el final del canto 1.314-318 la despedida de Atenea-Mentes brinda el marco para una rápida desaparición del personaje. Aunque la diosa Atenea se ha presentado disfrazada, oculta bajo el aspecto de Mentes, la distorsión de los signos físicos no logra generar el proceso de recuperación de los signos que constituirían la señal de su divinidad. La rápida desaparición de Atenea está pautada sumariamente por el narrador, quien describe, también sumariamente, la situación intelectual de Telémaco que advierte instantáneamente haber presenciado la visita de una divinidad. La reacción de Telémaco 1.319-323 apunta el *anagnorismós* como resultado. No hay presentación del procedimiento de otorgar a cada signo su correlato exacto y su exacta interpretación; el narrador apunta *οἶσατο γὰρ θεὸν εἶναι*. La exclusión del proceso no impide verificar, sin embargo, las consecuencias del reconocimiento en la acción, ya que Telémaco se dirige inmediatamente a los pretendientes.

En un nivel idéntico de interpretación, debemos ubicar la reacción de los aqueos en el canto 3.371-374 ante la desaparición de Atenea. Sólo el personaje de Néstor llega a la expresión verbal en 3.375-384, en que a la reacción cifrada por *θάμβος* (3.372) sigue el gesto de tomar la mano de Telémaco y hablarle.

Regularmente, la presentación del *anagnorismós* como resultado presenta la figura de Atenea desapareciendo como puede verse tras la matanza de los pretendientes en el canto 22. Este hecho explicita la situación entre hombre y divinidad. Los reconocimientos con presencia de los dioses tienen el valor de una toma de conciencia instantánea que, dentro de una estructura dramática, derivan habitualmente en tragedia. En el discurso épico, la voz del narrador se hace cargo de manera absoluta de este tipo de reconocimiento.



Debemos incluir dentro de la modalidad del *anagnorismós* el reconocimiento entre Odiseo y Argos. En algunos aspectos, este reconocimiento se conecta con el episodio de la muerte de las sirenas. En ambos episodios, la resolución del contacto con Odiseo resulta fatal.<sup>12</sup>

En la búsqueda de parámetros de análisis que por reiteración permitan una teorización acerca de los discursos de reconocimiento debemos mencionar particularmente el reconocimiento por Argos. Este reconocimiento tiene lugar en el canto 17.291-327. Queda encajado en el marco de un reconocimiento puramente gestual y realizado exclusivamente a nivel del discurso del narrador, por lo tanto se trata de un reconocimiento no dialógico. Desde el punto de vista de la acción, no hay incidencia del episodio sobre lo que se desarrolla en la trama, aunque a nivel emotivo no pueda desdeñarse la singularidad del episodio. En cierto sentido, la situación de Argos es simbólica de la situación de Odiseo y de la situación de los bienes y seres allegados al héroe.

Otros aspectos de este reconocimiento lo definen como una experiencia reservada al héroe y al perro, de la que no participan los personajes que están, sin embargo, presentes en la escena, como Eumeo. Las señales de duelo lo conectan con Laertes.

La presencia de este reconocimiento resulta insignificante a nivel de la peripecia. Su aparente gratuidad no lo priva de significación en cuanto al "crescendo" diseñado por la reiterada aparición del recurso. Su significación no queda restringida a la de un mero ornamento del relato, sino que corresponde a la serie de acontecimientos íntimos que el regreso de Odiseo implica.

La figura de Argos resulta esencial para el análisis de la temporalidad en los reconocimientos. Su figura es la descripción que reemplaza el valor del desarrollo del tiempo, ya que manifiesta los efectos desgastantes del transcurso del tiempo, desde un aspecto físico saludable, como garantía de nobleza y expresión de belleza, hasta el deterioro que, en el presente, muestra el perro. Habría que añadir otra función más: obviamente, produce una vinculación más estrecha entre narrador y narratario en la complicidad de la información ma-

---

<sup>12</sup> Por otra parte, para los Feacios y para Polifemo la presencia de Odiseo causa, desde el punto de vista de sus existencias, una modificación permanente e insoluble.

nejada por ambos e infunde un sentido de tragicidad, muy emotivo, en cuanto a regreso y muerte.

Queda incluido en este tipo de reconocimiento el reconocimiento entre Odiseo y Dolio y sus hijos, que sobre el cierre del canto 24.394 y ss. clausura la reinscripción comunitaria de Odiseo.

### *Anagnórisis*: reconocimiento como proceso

Comprendemos bajo este título la serie de reconocimientos a los que el narrador ha dado mayor envergadura concediéndole un proceso dialógico. Esta premisa se cumple en los reconocimientos que presenciamos en los apólogos, tanto como los reconocimientos que se producen en Ítaca, en que Odiseo se enfrenta con Atenea, Telémaco, Euriclea, Eumeo, pretendientes, Penélope y Laertes. Un grupo de estos reconocimientos, fácilmente identificable a través del medio utilizado para el reconocimiento, la cicatriz, responde al modelo teórico descrito por Aristóteles como διὰ τῶν σημείων. No enfocaremos en este trabajo ese tipo de reconocimientos, sino la *anagnórisis* Odiseo-Penélope, que resulta de la culminación de una serie de reconocimientos concatenados.

### *Anagnórisis* Odiseo-Penélope. Instancias. Preparación. Desenlace

El proceso de *anagnórisis* que conduce al reencuentro y definitiva restauración del orden en Ítaca atraviesa diversas instancias preliminares constituidas, algunas de ellas, por otros reconocimientos brevemente referidos que, sin embargo, no carecen de importancia.

Desde el ingreso de Odiseo al palacio, el personaje se perfila como ξένοϛ, palabra que se utiliza con un sentido deíctico y ético en todos los enfrentamientos que Odiseo debe soportar en el interior del palacio y aún en los discursos con que Penélope se dirige a él.

Ξένοϛ como definición le concede a Odiseo una posición y una identidad, similar a la posición obtenida entre los Feacios. La instauración de la identidad de ξένοϛ está constituida por un desarrollo de la elaboración de la imagen personal a través del discurso. La construcción del personaje en el mundo de los Feacios utiliza como herramienta la hazaña deportiva y el discurso. A través de la

construcción verbal, Odiseo edifica su imagen ante los Feacios y del mismo modo procede ante Penélope. Como ξένοϛ su imagen ante los pretendientes es de inferior calidad y evaluación, no sólo porque en Ítaca se falte a la hospitalidad sino porque en este espacio sólo se le concede al personaje la instancia de una hazaña atlética en el momento inmediato previo a la masacre de los pretendientes. El desarrollo del tiempo de la narración no da lugar a que los pretendientes le brinden una ubicación.

Además de la utilización de los recursos citados, es preciso mencionar otra serie de elementos prolépticos, de carácter introductorio. Nos referimos, a modo de ejemplificación, al juego entre el dormir y el soñar, entre ύπνοϛ y όνειροϛ. Las sucesivas pesadillas padecidas por Penélope y ofrecidas a la consideración del ξένοϛ/Odiseo presentan una duplicación. Tal duplicación, habitual entre los recursos de estilo del poema se convierte en un elemento de interpretación. En la llegada a Ítaca la descripción del espacio presentaba el puerto de Forcis y su gruta con dos puertas (13.97). Paralelamente, las puertas dobles de los sueños (19.560-569) expresan la incertidumbre de Penélope y su dificultad interpretativa. Si el sueño constituye por sí mismo una cadena de imágenes, la interpretación de las mismas adolece, igual que la profecía, de la carencia de correlato estricto en el nivel fáctico. En el nivel de la conducta del personaje representaría la fundamentación de acciones en contenidos totalmente inconscientes, o al menos en un área no sujeta al autocontrol del personaje.

La conexión entre όνειροϛ y άθλοϛ —la contienda del arco— permite comprender que la decisión de Penélope se funda en presunciones premonitorias relacionadas con sus deseos (21.10-41).

El episodio del arco que el ξένοϛ/Odiseo resuelve satisfactoriamente contiene la paradoja de no haber involucrado, para él en particular, ninguna decisión en relación con ganar a la reina como premio.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Los paralelismos entre esta situación y la ubicación del personaje ante los Feacios llegan a ser exasperantes. La competencia en la que participa Odiseo en el canto 8 tampoco ofrece como premio a Nausícaa, aunque ella potencialmente, puede ser vista como una novia pretendida y el contexto de la oferta que Alcínoo realiza permite desarrollar esta presunción.

Gran parte de las escenas previas al encuentro entre Odiseo y Penélope se destinan a exacerbar la situación del ξένο frente a los pretendientes.<sup>14</sup> La parodia de las formales recepciones de hospitalidad, junto con la reiteración de los actos de violencia de los que Odiseo es objeto, insiste en la interpretación del νόστος de Odiseo como parodia de la bienvenida a un huésped y como competencia por la restauración del que ha sido desplazado. Este humor paródico exhibido por *Odisea* no margina una concepción trágica, ya que los elementos que provocarían risa, especialmente la burla y la misma risa de los pretendientes ante escenas de lucha entre mendigos (Iro/Odiseo, 18.10-31), establecen características morales del desenlace. La amarga evidencia de la risa como señal de debilidad moral en los pretendientes (20.345-362)<sup>15</sup> contrasta con la sonrisa suave de Atenea frente a Odiseo en el canto 13. Evidentemente, *Odisea* insiste en un mensaje de moderación que comprende incluso los aspectos más elementales del vivir, ya que un exceso de tipo gestual —una risa estrepitosa— irrumpe abruptamente en medio de los seres humanos y se presenta como aceptable solamente en el ilimitado mundo divino.

En el reconocimiento Odiseo-Penélope muchas dificultades se generan por la presión de modalidades de narración que modifican la composición discursiva. En primer lugar, la presión de los ele-

---

<sup>14</sup> El campo semántico planteado por ξένο aporta la doble vertiente: desconocido-extranjero. Bajo cualquiera de estas figuras, el personaje puede convertirse en riesgo para el οἶκος, y permite el tratamiento de la problemática de la asimilación de alguien diferente.

<sup>15</sup> F. Williams describe seis pasos típicos en la recepción de un huésped: "1) a stranger approaches royal host and royal attendants; 2) attendants respond to the stranger; 3) the host greets the stranger; 4) the host offers a token of hospitality, either in person or through his attendants, and reproaches attendants for any misbehavior; 5) the host or attendants feed the stranger; and 6) the host inquires about the stranger's identity." (En: "Odysseus 'Homecoming as a Parody of Homeric Formal Welcomes", *CW* 79, 1985-1986, p. 396). Estos pasos se cumplen con la salvedad de que, para los pretendientes, el huésped no pierde jamás su inferior categoría social de mendigo, por lo cual sus agresiones cumplen explícitamente la función de una definición del dominio. Para el resto de la casa, el huésped no es ante todo un mendigo sino un huésped, justamente porque la identidad propia puede guardar sorpresa e ironía o incluso puede presentar el riesgo de contener, ocultamente, a una divinidad. Por esta razón, la conducta agresiva constituye una muestra de insensatez.

mentos de relato folklórico en que se basa el diseño de la contienda del arco, atraviesa toda la escena con un sentido agonal. La competencia por Penélope, teñida por la visión de la obtención de una novia, reúne las tres visiones del personaje — esposa, madre y mujer — que afectan a su entorno.<sup>16</sup>

En nuestra interpretación del reconocimiento Odiseo-Penélope gravita, indefectiblemente, la antigua visión que los alejandrinos concedieron a la escena como *télos* o finalización del poema. Intentaremos dar respuesta a esta cuestión atendiendo a la funcionalidad de los discursos en la construcción de la trama y al peso de la *anagnórisis*.

En lo que respecta a la interpretación alejandrina, evidentemente la lectura que realizaron los gramáticos correspondió a la finalización de un relato folklórico, en que el desenlace predilecto consistía en el reencuentro de la pareja, que ellos veían ubicado en 23.296. Los gramáticos presentaron una trama con el encuentro como desenlace, en reemplazo de la boda que clausura la competencia por la novia en el relato folklórico. La masacre del canto 22 define el final de la situación agonal, en el intermedio (23.117-162) ubicado entre la situación cara a cara de Odiseo-Penélope y la escena de reconocimiento propiamente dicha. La orden de Odiseo de producir música y festejo para que el resto de la población de Ítaca crea en que se ha concretado una boda determina el encuentro con Penélope en este marco de desenlace de la competencia. Esta alternativa yace depositada en la narración de la percepción de la trama presentada por un discurso atribuido por el narrador a un indefinido τῆς. Por otro lado, la boda

---

<sup>16</sup> Los diversos aspectos de Penélope, como esposa, madre y mujer deben ser conciliados en el desenlace dando cierre a los conflictos que, en cada aspecto especial, se suscitan. En relación con su hijo, la solución del papel preponderante de la generación paterna y materna que aún no puede ser desplazada; en relación con su esposo, la decisión del lugar que se concede al ξένοσ/esposo y, en relación con los pretendientes, el sitio femenino desde el cual se debe resolver la posición de mujer pretendida. Puede confrontarse el estudio de P. Bacry "Trois fois Pénélope ou le métier poétique" (En: *REA*, T. XCIII, 1991, nºs 1-2, pp.11-25), aunque su interpretación simbólica de una Penélope inamovible y no envejecida como expresión de la firmeza del poder de Odiseo no coincide con las afirmaciones de la misma Penélope que, en reiteradas ocasiones en el texto, ante el mismo ξένοσ/Odiseo afirma que los dioses se han llevado su juventud y su belleza.

no existe como secuencia real sino como norma del relato folklórico y como metáfora del reencuentro entre los esposos.

La tensa preparación a la escena de reconocimiento Odiseo-Penélope atraviesa la escena previa de diálogo entre Euriclea y Penélope. La función de la criada como mensajera y el despertar de Penélope de un sueño provocado por Atenea brindan el marco a un auténtico diálogo de persuasión en que el tema en discusión es el νόστος de Odiseo. El discurso de Euriclea revela la norma del discurso del mensajero, cuya credibilidad se pone en duda y cuyo contenido se basa en hechos o acciones sucedidas fuera del campo visual del personaje que recibe el mensaje. El discurso de Euriclea 23.1-10 obedece a esta norma de transmisión de un mensaje, aunque Euriclea no desempeña el papel de testigo ocular de lo sucedido, ella transmite sucesos ocurridos en un espacio vedado a Penélope, por la presencia hostil de los pretendientes o bien, por el dominio masculino de Telémaco. La situación emocional de Euriclea provoca una reacción racional en Penélope, con un discurso cargado de juegos léxicos relacionados con la raíz -φρον-φρεν con distintos prefijos: ἄφρονα ποιῆσαι καὶ ἐπίφρονά περ μάλ' ἔδοντα, / καὶ τε χαλιφρονέοντα σαοφροσύνης ἐπέβησαν (23.12-13). La escena se desarrolla bajo un esquema de burla, que transforma en inverosímil la información. Es una escena diálogo femenino y el juego léxico que involucra concretamente la acusación de locura define la posición discursiva de las mujeres. El dato sobre el secreto de la presencia de Odiseo compartido por Telémaco promueve la variación en el carácter de Penélope. Su respuesta emotiva es consignada por el narrador (...ἢ δ' ἐχάρη καὶ ἀπὸ λέκτροιο θοροῦσα, 23.33).

La adhesión que Penélope pueda mostrar a las palabras de Euriclea no puede ser racional como lo demuestra la calificación que su discurso merece. Penélope considera que los dichos de Euriclea son un μῦθος (23.59-68).<sup>17</sup> Los aspectos endebles del mensaje de Euriclea

---

<sup>17</sup> La oposición μῦθος/ἔπος como discurso "marcado" frente a discurso "no marcado", establecida por R. Martin en *The Language of Heroes*, Ithaca and London 1989, *passim*, y sostenida, además, por G. Nagy (*Op. Cit.*, 1996b, cap.4), resulta problemática en el caso presentado. No resulta sencillo resolver en qué aspecto puede resultar "marcado" el discurso de Euriclea. Consideramos que puede serlo, posiblemente, en el sentido de distanciarse del discurso común por su intencionalidad. Sin embargo,

residen en que se trata de un informe fundado en el rumor, no en la captación visual, y en que resulta objetable que Odiseo μούνος ἔών, (23.35-39) pudiera dar muerte a los pretendientes. Las dudas de Penélope conducen a la consideración del triunfo como una tarea divina y el propósito discursivo de Euriclea es fundar una creencia razonable apelando al σῆμα de la cicatriz (23.73-75). La funcionalidad introductoria de la escena comentada se evidencia en la instalación de la importancia del σῆμα aunque Penélope eluda responder directamente sobre este punto a Euriclea. La mayor carga semántica de la escena radica en la medición entre la sensatez y la burla que son las dos alternativas de interpretación que el discurso de Euriclea ofrece para Penélope.

El reconocimiento atraviesa una segunda escena, el encuentro entre Odiseo-Penélope 23.85-95, por primera vez con su identidad declarada. El silencio que prevalece en esta presentación cara a cara contribuye a la generación de atmósfera y al diseño de rasgos psicológicos de los personajes. La duda, la falta de seguridad y la resistencia quedan encerradas en el silencio. La escena previa entre Penélope y Euriclea había desarrollado la toma de conciencia de una realidad por la percepción auditiva. La escena de encuentro entre Odiseo y Penélope plantea la problemática de la percepción visual. El objeto que Penélope ve en ese momento no coincide con el objeto que se le ofrecía en el pasado (ἄλλοτε δ' ἀγνώσασκε κακὰ χροῖ εἶματ' ἔχοντα 23.95)

Importa incluso destacar la distribución de los espacios en el enfrentamiento silencioso y la visión diacrónica y sincrónica que los personajes tienen de sí mismos y del curso de sus vidas en el instante en que los lugares de ambos coinciden.<sup>18</sup> El silencio presentado por las dos figuras esenciales al reconocimiento es desplazado por Telémaco que cumple una función de enlace, función que, por otra parte,

---

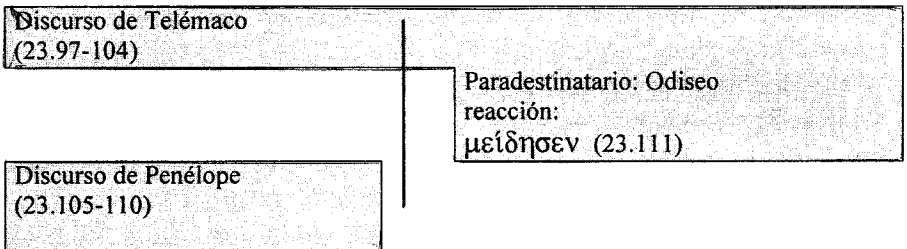
en esta ocasión, Penélope lo considera, claramente, un discurso falso o mentiroso, una acepción de μῦθος que se instalará con posterioridad en la lengua literaria.

<sup>18</sup> La ubicación espacial de los personajes es sintomática. Penélope permanece sentada frente a Odiseo, cerca del fuego; él se sienta cabizbajo junto a un gran columna. El enfrentamiento será desplazado por la reunión, aunque el proceso indica un juego entre el interior y el exterior del tálamo que se hace explícito en el hipotético desplazamiento del lecho fuera del tálamo. La situación, en definitiva, describe la transformación de quien es ajeno a la casa, en alguien propio de la casa.

es reveladora de la situación vital del hijo como lazo de unión entre padres en el discurso. La posición de Telémaco, en coincidencia con la línea heroica hereditaria y masculina, se halla en el apoyo a la figura paterna, ya que padre e hijo comparten un conocimiento frente a Penélope, que ella aún no posee.

La posición de los discursos en la escena de reunión constituye “per se” una descripción de la trama: la reunión de las dos existencias en el vástago, Telémaco, y la función de este último personaje como conciliador y colaborador en el νόστος paterno.

El esquema de los discursos de la escena manifiesta claramente la distribución “dramática” de los mismos. La comunicación sólo puede recorrer un circuito de dos personajes y no se inserta al tercero en el diálogo. Alguno de los personajes permanece en silencio. En este caso particular, el personaje silente es Odiseo y cumple el papel del paradestinatario,<sup>19</sup> es decir está incluido en la consideración y los dichos del personaje que habla – Penélope – aunque el discurso se dirija hipotéticamente a otro personaje que es quien ocasionalmente responde, en este caso, Telémaco. El conjunto de discursos conforma una escena en que el destinatario, colocado al margen, permanece en una zona liminar, a riesgo de transformarse en adversario de las palabras proferidas. La función concedida a Telémaco no nos sorprende ya que la presentación de una alternativa conciliadora constituye, por ejemplo, la función básica de Néstor en *Iliada*. Intentaremos esclarecer la interpretación con el siguiente esquema:



<sup>19</sup> La denominación “paradestinatario” sigue el uso de la misma en E. Verón y otros, *El discurso político*, Buenos Aires, 1987, especialmente el capítulo “La palabra adversativa” (passim). Cfr. También su utilización en Zecchin de Fasano (1990:1-51).



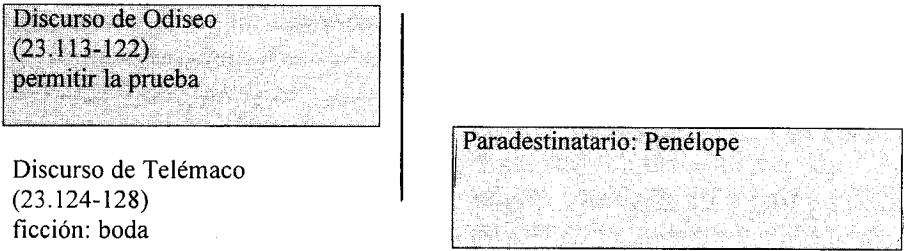


Fig. 1

El circuito diseñado por la distribución de los discursos muestra la secuencia Telémaco-Penélope/Odiseo-Telémaco. El personaje en común resulta el destinatario del discurso, sin embargo el peso de las palabras va dirigido al personaje silente no interlocutor, el paradestinatario que oye y pondera el discurso. Penélope y Odiseo ocupan la posición alternativa de paradestinatarios, una ubicación paralela equidistante, previa al auténtico diálogo. El espacio discursivo de referencia que corresponde a ambos personajes presenta el diseño de un área identificatoria que se completará con los discursos de diálogo. En todo caso, quedan de este modo aunados en idéntica y exclusiva posición los personajes de la pareja que se reúne completamente cuando el campo que les corresponda se transfiera a un campo verbal compartido. Este fenómeno se cumple en los discursos de Odiseo 23.166-172 y Penélope 23.174-180. Puede visualizarse correctamente la afirmación anterior en el cuadro en que se observa cómo los discursos de Telémaco encierran a los discursos de la pareja Odiseo-Penélope en un esfuerzo por reunirlos, aunque ambos personajes, se hallan, de momento, y mutuamente, en un campo marginal que es el campo de paradestinatarios.

La proficua presencia de elementos de distinto valor discursivo articula la escena de reconocimiento Odiseo-Penélope en la organización de tres pares de discursos, cuyo gráfico presentaremos más adelante (Cfr. Fig.2). En la escena gravitan sin duda la evaluación de los rasgos físicos del personaje, realizada previamente, ya que estos siguen correspondiendo con falacia a los rasgos de un mendigo. El dinamismo vital descrito en múltiples instancias por *Odisea* exige, sin embargo, una cierta coherencia entre apariencia y realidad. A partir de esta exigencia se comprende la resistencia de Penélope a

aceptar que está viendo a Odiseo. La resistencia de Penélope adquiere, por otra parte, la figura específica de suspenso del reconocimiento y la descripción de la posición del personaje por el espacio discursivo que cada uno concede al otro como paradesinatario.

El análisis de las escenas previas al reconocimiento Odiseo-Penélope ha demostrado que la modalidad de este último reconocimiento corresponde en la definición aristotélica al modelo de *anagnórisis διὰ τῶν σημείων*, y aunque remite, de este modo, a los *σήματα* repetidos en los reconocimientos con Eumeo, los sirvientes y Euriclea misma; añade, por otro lado, un *σημα* privado del que no participan más que Odiseo y Penélope.

El proceso de reconocimiento Odiseo-Penélope se ejecuta en una primera instancia como un proceso reticente al diálogo y luego, de manera rotundamente dialógica. Este proceso revela el proceso mental íntimo y el tiempo necesario a la reacción y acomodación del personaje de Penélope. La interacción del diálogo está, sin embargo, demorada por el diseño del paradigma trazado por otra conducta femenina (*ἄλλῃ γυνή*) y por el comentario sobre el *λέχος* matrimonial. El diálogo desarrolla la modalidad de una *πεῖρα*, de manera que se incorpore el sentido agonístico no presentado con anterioridad, que establece actualmente la noción de competencia por Penélope. Este mismo sentido de competencia se presenta gráficamente entre los dos discursos concebidos de manera paralela y encabezados, ambos por la palabra *δαιμόνιη* (23.166 y 23.174). El paralelismo sintáctico se vincula evidentemente con la idéntica posición de Penélope y Odiseo enfrentados, ya que ambos saben e ignoran algo. Penélope sabe que ha conservado el *οἶκος* y la línea hereditaria masculina para Odiseo; ignora que el *ξένος* es Odiseo. Odiseo sabe que ha extirpado la amenaza para su *οἶκος* y su herencia al matar a los pretendientes; no sabe si Penélope, "personal", "intelectual" y "emotivamente" ha guardado fidelidad, ya que formalmente conoce esto por el informe de su hijo. El paralelismo generado con *δαιμόνιη* explica la posición de ambos personajes y una evaluación de los hechos narrados comprendidos como destino. La organización de los discursos de esta escena puede comprenderse mediante el siguiente esquema:

Discurso de Odiseo 23.166-172— <i>δαμόνη λέχος</i>	Interpretación del narrador 23.181 <i>πόσιος</i> <i>πειρωμένη-PRUEBA</i>
Discurso de Penélope 23.174-180— <i>δαμόνι' πυκινὸν λέχος</i> Discurso de Odiseo 23.183-204—estrategias de persuasión <i>λέχος: σῆμα</i> espacio-temporal	Narrador 23.205208 reacción de Penélope: Primer RESULTADO: emoción
Discurso de Penélope 23.209-230— <i>πείθεις</i> —segundo RESULTADO: claridad lógica	

Fig. 2

La ejecución de la prueba y la producción de un resultado positivo, ya que Penélope resulta efectivamente persuadida y una reconocedora activa, se funda en un objeto.<sup>20</sup> El objeto que sirve al reconocimiento contiene un carácter estático, inamovible, como expresión de la relación entre Odiseo y Penélope. Sin embargo, al elemento descriptivo estático se suma el dinamismo del relato que contiene, en el objeto, la historia personal de Odiseo y Penélope.

La importancia del desarrollo estático o dinámico del *λέχος* reside en resolver la situación espacial de Odiseo, que desde el lugar extradiscursivo de paradedinatario, debe trasladarse y ser incorporado al lugar interno en la casa y al sitio dialógico en el discurso. Por otra parte, el estatismo del lecho resulta una legítima defensa contra el riesgo de desplazamiento a otro sitio “extradiscursivo” y “extrasocial”, nos referimos al riesgo de quedar al margen de la vida de Pe-

<sup>20</sup> La narración minuciosa del trabajo artesanal de construcción del objeto, el tallado del lecho, encierra variables interpretativas que lo conectan con la función de la síntesis entre narración y descripción contenida en la lira y el escudo de Aquiles. Cfr. *Iliada*, 9 y 18.

nélope. La fricción generada por la presión del σῆμα estático frente al dinamismo vital y los desplazamientos posibles Odiseo/ἄλλος ἀνὴρ y Penélope/Helena explican fehacientemente los programas narrativos posibles. Los discursos conceden una solución unívoca al despliegue de tales posibilidades narrativas.

El discurso de reconocimiento de Penélope en 23.209-230 sirve, no sólo a la exaltación de la conducta de Penélope, sino también a la disculpa de la conducta equívoca de Helena que actuó bajo la presión de una divinidad. La absoluta aceptación de Penélope está contenida en πείθεις 23.230. La persuasión se sirvió de dos estrategias: la generación de un objeto en el λέχος y la argumentación por la palabra. Desde el paralelismo desarrollado por la apertura de los discursos con δαιμόνη hasta el cierre con la disculpa de Helena, cuyo destino Penélope lee en términos de ἄτη provocada por un dios, el reconocimiento presente o ausente se inscribe en el orden de hechos que escapan a la humana intelección. Δαιμόνη expresa todo aquello que sucede fuera del ámbito de la decisión humana.

La técnica de composición de la escena de reconocimiento Odisseo-Penélope se inicia como una simple conversación o informe de un dato ignorado; continúa con un diálogo persuasivo y su efecto es recolectado por la voz del narrador en un símil que traslada la importancia de la escena al mundo natural o a otra experiencia humana. En el caso particular del reconocimiento Odisseo-Penélope, el sello de la reunión adquiere la imagen de la tierra firme para el naufragio en el discurso del narrador. La imagen expande los contrastes de la vida de ambos personajes, la movilidad absoluta de la vida de Odisseo, que ha vagado por mar y el estatismo de la vida de Penélope que ha consistido en la tensa espera del νόστος y en la repetición del asedio de los pretendientes. Los objetos elegidos para la imagen, la nave y la tierra exponen este contraste con claridad (23.233-240).

La ubicación del σῆμα elegido por Penélope para la prueba importa también a la interpretación. Los signos o σήματα corporales pueden ser variados por un dios, como lo hace Atenea para Odisseo. De igual modo, el lecho, en la protesta de Odisseo no puede haber sido desplazado por otro hombre, sino por un dios. La inamovilidad del signo humano estático recibe la fina ironía de no ser un σῆμα permanente. La comprensión de la realidad contenida en δαιμόνη

verbaliza la existencia de un poder fortuito que puede interferir o intervenir y conceder movilidad a las seguridades humanas.

Como corolario de la escena de reconocimiento debemos evaluar la recapitulación de las aventuras que el narrador extradiegético absorbe en su voz y atribuye a Odiseo, usualmente llamada ἀνακεφαλαίωσις (23.310-343).<sup>21</sup> Esta ἀνακεφαλαίωσις representa una instancia de aceptación absoluta de la identidad de Odiseo y su funcionalidad reside en ofrecer una “autenticación” sucesiva de material narrativo cuya índole no es, precisamente, épica; aunque adquiera, finalmente, por el uso de la tercera persona, un carácter épico. El héroe al que Penélope admite como su auténtico esposo es, ante todo, el que regresó venciendo todos los obstáculos referidos y atravesando todas las aventuras. La condensación de la trama efectuada por la recapitulación encabezada “performativamente” por τὸ δ’ en 23.300 y reiterada por ἤρξατο δ’ en 23.310 establece, claramente, la necesaria reiteración de la narrativa más conflictiva incluida en *Odisea* para el auditorio interno (Penélope) y externo (oyentes-lectores-receptores).

En el diseño de la narrativa del νόστος, la presentación del viaje que aún resta por realizar según la profecía de Tiresias (23.264-284), constituye la cifra de la condición humana en *Odisea*. El héroe vence los obstáculos pero no hay nada estable y fijo para él, temporariamente, a excepción del lecho y Penélope. La naturaleza propia de Odiseo está contenida en su movilidad y las variables míticas posteriores privaron a Penélope de su situación estática y la involucraron en cambios vitales más parejos al devenir de Odiseo.

En la explicación aristotélica, el reconocimiento entre Odiseo-Penélope cumple con el esquema διὰ τῶν σημείων, sin embargo, la

---

<sup>21</sup> La discusión sobre la autenticidad de estas líneas y las evaluaciones divergentes de Aristóteles (*Rh.* 1417a 13-15), los *scholia* y críticos posteriores, se hallan bien sintetizadas en la nota correspondiente al pasaje 310-343 en los comentarios de Heubeck al canto 23 (1992:346). Coincidimos con la ponderación positiva de Heubeck, quien establece un paralelo entre la ἀνακεφαλαίωσις y el momento de recuperación de la identidad de Odiseo ante los Feacios. En ambos casos, una hazaña –la matanza de los pretendientes o la competencia atlética– precede al reconocimiento. Los discursos con la narración expandida o sumaria de las aventuras aparecen a continuación como un cumplimiento del proceso de sanción heroica completa en la acción y en la palabra.

apelación a prueba abre el paso a la utilización de un forzado silogismo en el destinatario. El reconocimiento Odiseo-Penélope nos parece por lo tanto de una categoría híbrida y, al compartir σῆμα y silogismo, resulta una expansión de las condiciones intelectuales de ambos personajes "re-conocentes".

En el enfretamiento Odiseo-Penélope ambos parecen pasar por la situación de re-conocimiento. Si bien Penélope, por su lado, ignora si el mendigo es Odiseo; por otra parte también para Odiseo, Penélope parece desconocida. A la hora de establecer el dominio del saber, ambos juegan, recíprocamente, con una serie de diferimientos y comprobaciones. No desempeña Penélope el papel de mujer sumisa e indefensa, sino que tiene una activa participación en la prueba y en la elaboración de planes para eludir el acecho de los pretendientes.

\* \* \*

La suma de los momentos de los distintos reconocimientos que saturan el poema desde el canto 13 en adelante se resuelve como la disolución de un proceso único de reconocimiento que se diseña en distintas alternativas y en el que el personaje de Odiseo enfrenta a otros para adquirir su propio ser. El resultado de este proceso culmina con la restauración del sistema semiótico de interpretación unívoca e inmediata.

La evaluación aristotélica de *Odisea* como una épica ἠθική descubre que el diseño del ἦθος del personaje se realiza por las oposiciones discursivas y en la instancia de descripción del ἦθος los discursos de reconocimiento proveen los datos fundamentales.

Las *anagnoríseis* presentan su eje semántico depositado sobre la palabra ξένοϛ. Definir lo que el término ξένοϛ implica para el mundo de *Odisea* es esencial para la comprensión del poema. Los discursos del ξένοϛ-Odiseo son discursos proferidos en la situación de pedir protección, hospitalidad o dádivas; no obstante, estos mismos discursos que parecieran propios del que no domina la situación son la herramienta poderosa de dominio y construcción de las acciones necesarias para la restauración.

En la serie de reconocimientos resulta privilegiado, sin duda, el reconocimiento, Odiseo-Penélope, y su ubicación, pospuesta a muchos otros reconocimientos y previa al reconocimiento por Laertes,

resulta oportuna clausura de la trama fundada en la recuperación económica y vitalmente hereditaria del οἶκος.

Sin duda, resultan más abundantes las *anagnoríseis*-proceso que los *anagnorismoí*-resultado como una muestra de una trama narrativa en continuo vaivén, cuya conjunción de elementos fijos y elementos inseguros describe la interpretación de la condición humana. Las certidumbres de la trama aparecen presionadas por la variación y el movimiento, por continuos desplazamientos del personaje en el espacio y en la identidad.

La existencia de especies híbridas de reconocimiento, en cuanto reúnen la utilización de σῆμα y silogismo, definen la persuasión ejecutada "discursivamente". El hecho existe si la palabra lo expresa y contiene, por lo tanto la persuasión de Penélope es mayor, tras la presentación de signos, e instaura la enunciación asertiva πείθεις, en la que hallamos reunidos, con efectividad, νόστος y ξένος. ios dos ejes de presión temática en *Odisea*.

•

## BIBLIOGRAFÍA

- Bakker, E. (1997) *Poetry in Speech*, Ithaca.  
 Bobes Naves, M. (1992) *El Diálogo*, Madrid.  
 Heubeck, A., Fernández Galiano, M. & Russo, J. (1992) *A Commentary on Homer's Odyssey*, Vol. III, Oxford.  
 Kullmann, W. (1992) *Homerische Motive*, Stuttgart  
 Lucas, D. W. (1978<sup>3</sup>) *Aristotle, Poetics*, Oxford.  
 Murnaghan, S., *Disguise and Recognition in the Odyssey*, Princeton 1987.  
 Nagy, G (1996a) *Homeric Questions*, Austin.  
 Nagy, G. (1996b) *Poetry as Performance*, Cambridge.  
 Richardson, S. (1990) *The Homeric Narrator*, Nashville.  
 Rutherford, R. (1996) *Homer. G & R. New Surveys in the Classics* No.26, Oxford.

- Saussy, H. (1996) "Writing in the Odyssey: Eurykleia, Parry, Jousse, and the opening of a letter from Homer", *Arethusa*, Vol. 29, nro. 3, pp. 299-238.
- Stroud T. A. y Robertson E. (1996) "Aristotle's *Poetics* and the Plot of *The Iliad*", *CW*, Jan/ Feb, vol. 89, nro. 3, pp. 179-196.
- Todorov, T. (1977) *The Poetics of Prose*, London.
- Verón, E. y Otros. (1987) *El discurso político*, London.
- Williams, F. "Odysseus' Homecoming as a Parody of Homeric Formal Welcomes", *CW* 79, 1985-986, p. 396).
- Zecchin de Fasano, G. (1990) *Discurso y Diálogo en la composición del canto IX de Iliada*, La Plata.