



RIVAS, Ezequiel Gustavo. *Odisea 8: El aedo canta. Performance poética y develamiento, auto-reconocimiento y asunción de la identidad heroica e histórica.* *Revista Épicas*. N. 16 – dez 24, p. 48-56.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16.4856>

ODISEA 8: EL AEDO CANTA. PERFORMANCE POÉTICA Y DEVELAMIENTO, AUTO-RECONOCIMIENTO Y ASUNCIÓN DE LA IDENTIDAD HEROICA E HISTÓRICA

ODYSSEY 8: THE BARD SINGS. POETIC PERFORMANCE AND UNVEILING, SELF-RECOGNITION, AND ASSUMPTION OF HEROIC AND HISTORICAL IDENTITY

Ezequiel Gustavo Rivas¹

Instituto de Filología Clásica – Universidad de Buenos Aires (UBA)

RESUMEN: La hipótesis de lectura que proponemos sostiene que la *performance* de Demódoco es el punto culminante de un proceso de asunción de identidad heroica como representante de una comunidad por parte de Odiseo, iniciado en los albores del *nóstos* en el canto 5. En efecto, el canto 8 de *Odisea* se constituye como un momento de inflexión necesaria en el decurso narrativo del poema, puesto que el héroe toma conciencia de sí y asume su pasado en todas sus dimensiones: el presente de la *performance* poética de Demódoco lo inserta en el devenir de la historia de los hombres (*χρόνος*) y le devuelve esa identidad olvidada en los brazos de Calipso (*αἰών*), al tiempo que posibilita la recuperación y re-apropiación de una memoria personal que se percibe, a la vez, como experiencia comunitaria. De este modo, la épica reclama para sí la historia y marca un contexto de identidad. Odiseo se enfrenta al *καρπός*, el tiempo puntal y único en que debe asumir un protagonismo que sea significativo para los suyos (HARTOG, 2022): es el instante de la *anagnórisis* como 'proceso' (ZECCHIN DE FASSANO, 2004) y *mise en abyme* de todo el poema (RINON, 2006).

Palabras claves: Homero, *Odisea*, *performance* de Demódoco, *anagnórisis*, identidad heroica.

ABSTRACT: The reading hypothesis we propose argues that Demodocus' performance is the culmination of a process in which Odysseus assumes his heroic identity as a representative of a community, a process that began

¹ Doctor en Letras, Lengua y Literatura Griegas y Magister en Historia comparada de las religiones, ambos títulos por la Université de Genève (Suiza). Jefe de Trabajos Prácticos regular en Lengua y Cultura Griegas I-V y Ayudante de Primera en Literatura Inglesa en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Traductor de la primera versión en español del *De libero arbitrio* de Erasmo de Rotterdam (El Cuenco de Plata, 2012).

at the dawn of his *nostos* in Book 5. Indeed, Book 8 of *Odyssey* constitutes a necessary turning point in the narrative course of the poem, as the hero becomes self-aware and assumes his past in all its dimensions: the present of Demodocus' poetic performance integrates him into the flow of human history (*χρόνος*) and restores to him that forgotten identity lost in Calypso's embrace (*αἰών*), while enabling the recovery and re-appropriation of a personal memory that is simultaneously perceived as a communal experience. In this way, the epic claims history for itself and establishes a context of identity. Odysseus faces the *καιρός*, the critical and unique moment when he must assume a role that is significant for his people (HARTOG, 2022): it is the moment of *anagnorisis* as a 'process' (ZECCHIN DE FASSANO, 2004) and *mise en abyme* of the entire poem (RINON, 2006).

Keywords: Homer, *Odyssey*, Demodocus' performance, *anagnorisis*, heroic identity.

Introducción

Una vez que Odiseo ha sido asistido por la intervención de Nausícaa en el canto 6, al ser rescatado en las playas de Esqueria, en el país de los Feacios, contemplamos en el canto 8 el despliegue de los ritos de hospitalidad frente a la llegada del extranjero que se desarrollan durante la asamblea convocada por el rey Alcínoo en su propio palacio. En este sentido, el canto 8 en sí mismo se encuentra estrechamente ligado al motivo de la hospitalidad, medular en la cultura arcaica y especialmente en los poemas homéricos. Sin embargo, nuestro interés en esta comunicación se centrará en el papel que desempeña la *performance* poética durante el banquete ofrecido por el rey y los alcances que ella posee en relación con los procesos de *anagnórisis* en *Odisea*, particularmente con aquellos que afectan al personaje de Odiseo en tanto héroe del poema.

Así, la hipótesis de lectura que proponemos sostiene que la *performance* del aedo Demódoco es el punto culminante de un proceso de asunción de identidad heroica por parte de Odiseo como representante de una comunidad, iniciado en los albores del *nóstos* en el canto 5. El canto 8 de *Odisea* se establece como un momento de inflexión necesaria en el decurso narrativo del poema, puesto que el héroe toma conciencia de sí y asume su pasado en todas sus dimensiones: el presente de la *performance* poética de Demódoco lo inserta en el devenir de la historia de los hombres (*χρόνος*) y le devuelve esa identidad olvidada en los brazos de Calipso (*αἰών*), al tiempo que posibilita la recuperación y re-apropiación de una memoria personal que se percibe, a la vez, como experiencia comunitaria: la épica reclama para sí la historia y marca un contexto de identidad. Así, Odiseo se enfrenta al *καιρός*, el tiempo puntal y único en el que debe asumir un protagonismo que sea significativo para los suyos (Hartog 2022) en el nivel del relato y para la comunidad en la que *Odisea* funciona como instrumento de subjetivación: es el instante de la *anagnórisis* como 'proceso', como lo establece ZECCHIN DE FASSANO (2004), y al mismo tiempo como *mise en abyme*, puesta en abismo de todo el poema, si tomamos la definición que da Georges Didi-Huberman de este concepto, a saber, *un procédé artistique ou littéraire de répétition en miroir allant toujours vers le 'centre' ou vers le 'fond' de l'image* –en este caso, del poema– (DIDI-HUBERMAN, 2018, 450), o como señala Yoav Rinon, *a narratological term denoting a certain part of a literary work of art that represents the work as a whole*. (RINON, 2006, 208)

Desarrollo

El canto 8 presenta una estructura particular, signada por la presencia del aedo Demódoco y su triple *performance* en el contexto de la *xenia* que se le brinda a Odiseo en calidad de extranjero. Focalizaremos nuestro análisis en dos momentos cruciales del canto (la primera y tercera recitación del aedo que provocan las lágrimas y el sufrimiento de Odiseo, *Od.* 8.73-95; 487-534), momentos en los que se pone en juego uno de los procedimientos centrales de *Odisea*: nos referimos a la *anagnórisis*, entendida, tal como lo señala Graciela Zecchin, como “denominación de los reconocimientos que incluyen un proceso, generalmente iniciado por una percepción sensible y concluido por la verbalización de un discurso específico” (ZECCHIN DE FASSANO, 2004, 166). Subrayo el término ‘proceso’, porque será esta triple *performance* poética del aedo lo que marcará el ritmo y la progresión de la asunción de la identidad de Odiseo, tanto en el nivel de la interioridad del personaje como en la exterioridad de los narratarios dentro del canto, los participantes del banquete, pero sobre todo Alcínoo. A su vez, *anagnórisis* reclama otro aspecto que en este canto es crucial y que reside en la significación misma del término, derivado de ἀναγινώσκω, ‘reconocer, volver a conocer’ pero también ‘leer’: el reconocimiento como proceso es a su vez un ‘ejercicio de lectura’, teniendo presente lo señalado por Egbert Bakker, que *reading is a matter of the re-cognition and reactivation of those some ideas, both in the reader's and in the listener's consciousness* (BAKKER, 1997, 30) y, en consecuencia, entendiendo por ‘lectura’ no solo nuestro modo de leer atravesado por la escritura, que nos permite ir y venir y ‘volver a conocer, a re-conocer’ lo leído, sino también la interacción performática de la épica entre aedo y auditorio, con sus procedimientos y psicodinámicas propios de la oralidad, en términos de Walter Ong:

Un poeta oral no tiene que ver con textos ni con un marco textual. Necesita tiempo para permitirle a la historia adentrarse en su acervo propio de temas y fórmulas, tiempo para identificarse con el relato. Al recordar y recontar la historia, no ha “aprendido de memoria”, en ningún sentido literal, la disposición métrica de la versión del otro intérprete [...]. Los elementos fijos en la memoria del bardo constituyen un caudal de temas y fórmulas a partir de los cuales todo tipo de historias pueden construirse de diversas maneras. (ONG, 1996, 65)

Hay, asimismo, otro elemento a tener en cuenta dentro del proceso de reconocimiento, especialmente en este canto: la memoria. Ya Aristóteles, al ensayar una sistematización del procedimiento de *anagnórisis* distinguía en *Poética* cuatro tipos de reconocimiento, entre ellos –y es el que nos interesa– el que se realizaba por medio de la memoria (διὰ μνήμης, 1555a), reconocimiento producido por un hecho del pasado: el filósofo da precisamente el ejemplo de las lágrimas de Odiseo ante el canto de Demódoco sobre la gesta de Troya. La memoria aparece instalándose aquí como también lo hace en todos los cantos (en este sentido, *Odisea* se constituye como el poema de la

memoria), pero de modo particular y diríamos insistente, explicitada en un movimiento dinámico entre el arte del aedo y el recuerdo del propio héroe protagonista. En este sentido, la memoria y el canto constituyen una unidad que en el episodio de la corte de los feacios produce tanto a nivel interno del canto como en todo el poema una suerte de ‘focalización’ o insistencia que gira en torno a la visión, como la define Mieke Bal, a saber, “la relación entre la visión y lo que se ve, lo que se percibe” (BAL, 2020, 113), pero sobre todo alrededor de lo que se percibe por medio de la oralidad, en este caso, de la narración cantada, y como veremos, de la gestualidad. Las imágenes construidas y evocadas por Demódoco instalan el problema de la memoria que encuentra en Odiseo su destinatario principal².

La llegada del aedo traído por el heraldo Pontónoo produce un momento de detención en el continuo de la narración, abriendo, en el nivel metaliterario del poema, una reflexión sobre el propio género épico, al tiempo que esboza los detalles del contexto en el que tendrá lugar la *performance*:

κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἦλθεν ἄγων ἐρίηρον ἀοιδόν,
 τὸν περὶ Μοῦσ' ἐφίλησε, δίδου δ' ἀγαθὸν τε κακὸν τε·
 ὀφθαλμῶν μὲν ἄμερσε, δίδου δ' ἠδεῖαν ἀοιδήν.
 τῷ δ' ἄρα Ποντόνοος θῆκε θρόνον ἀργυρόηλον 65
 μέσσω δαιτυμόνων, πρὸς κίονα μακρὸν ἐρείσας·
 κὰδ δ' ἐκ πασσαλόφι κρέμασεν φόρμιγγα λίγειαν
 αὐτοῦ ὑπὲρ κεφαλῆς καὶ ἐπέφραδε χερσὶν ἐλέσθαι
 κῆρυξ· πὰρ δ' ἐτίθει κάνεον καλήν τε τράπεζαν,
 πὰρ δὲ δέπας οἴνοιο, πιεῖν ὅτε θυμὸς ἀνώγοι. 70
 οἱ δ' ἐπ' ὀνειάθ' ἐτοῖμα προκείμενα χεῖρας ἴαλλον.
 αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο,
 Μοῦσ' ἄρ' ἀοιδὸν ἀνήκεν ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν,
 οἴμης, τῆς τότ' ἄρα κλέος οὐρανὸν εὐρύν ἴκανε,
 νεῖκος Ὀδυσσεύος καὶ Πηλεΐδew Ἀχιλλῆος, 75
 ὥς ποτε δηρίσαντο θεῶν ἐν δαιτὶ θαλείῃ
 ἐκπάγλιος' ἐπέεσσιν, ἄναξ δ' ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων
 χαῖρε νόω, ὃ τ' ἄριστοι Ἀχαιῶν δηριόωντο. (Hom. *Od.* 8.62-78)

Y un heraldo se aproximó conduciendo al leal aedo, al que la Musa amó sobremanera, y le dio tanto el bien como el mal: por un lado lo privó de la vista, por otro le dio el dulce canto. Y entonces, Pontónoo puso para él un trono tachonado de plateados clavos en medio de los comensales, tras fijarlo a un ancho pilar; colgó de un gancho su cítara sonora sobre su cabeza, y el heraldo le indicó cómo tomarla con las manos; le ofrecía una canasta y una bella mesa, y una copa de vino para beber cuando el ánimo lo deseara. Y ellos [los comensales] ponían sus manos sobre las vituallas que tenían delante. Entonces, cuando se saciaron del deseo de bebida y de comida, la Musa incitó al aedo al cantar la gloria de los varones, un poema cuya gloria alcanzaba el cielo anchuroso, la contienda de Odiseo y de Aquiles hijo de Peleo, que entonces libraron en el banquete abundante en honor a los dioses con vehementes palabras, y el rey de hombres Agamenón se alegraba en su mente³.

Dejando de lado las discusiones sobre el origen de esta ‘disputa’ entre ambos héroes, que no se encuentra en *Ilíada* pero que en cierta medida refleja su inicio (FINKELBERG,1987; BROENIMAN,

² Sobre Odiseo como ‘audiencia’, cf. SCALLY, 1978.

³ Las traducciones son nuestras, salvo indicación contraria. Para el texto griego tomamos la edición de VON DER MÜHLL (1961) y algunos comentarios textuales pertinentes de HEUBECK (1988).

1996), importa aquí la aparición del propio Odiseo como materia del canto del aedo, procedimiento que refuerza la puesta en abismo y al mismo tiempo genera la respuesta emotiva en el protagonista:

ταῦτ' ἄρ' αἰδὸς αἶδε περικλυτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς πορφύρεον μέγα φᾶρος ἑλών χειρὶ στιβαρῆσι κάκ κεφαλῆς εἴρουσσε, κάλυψε δὲ καλὰ πρόσωπα·	85
αἶδετο γὰρ Φαιήκας ὑπ' ὄφρῦσι δάκρυα λείβων. ἦ τοι ὅτε λήξειεν αἰείδων θεῖος αἰδός, δάκρυ' ὀμορξάμενος κεφαλῆς ἄπο φᾶρος ἔλεσκε καὶ δέπας ἀμφικύπελλον ἑλών σπείσασκε θεοῖσιν·	90
αὐτὰρ ὅτ' ἄψ ἄρχοιτο καὶ ὀτρύνειαν αἰεῖδεν Φαιήκων οἱ ἄριστοι, ἐπεὶ τέρποντ' ἐπέεσσιν, ἄψ Ὀδυσσεὺς κατὰ κράτα καλυψάμενος γοάσκειν. ἔνθ' ἄλλους μὲν πάντας ἐλάνθανε δάκρυα λείβων, Ἀλκίνοος δὲ μιν οἶος ἐπεφράσατ' ἠδ' ἐνόησεν ἦμενος ἄγχ' αὐτοῦ, βαρὺ δὲ στενάχοντος ἄκουσεν. (Hom. Od. 8.83-95)	95

De este modo, el ilustre aedo cantaba estas cosas. Entonces Odiseo tomando un gran manto de púrpura con sus manos fuertes lo tiró sobre su cabeza y escondió el bello rostro: pues se avergonzaba delante de los feacios derramando lágrimas bajo los párpados. Por cierto, cuando el divino aedo terminó de cantar, enjugándose las lágrimas se quitó el manto de su cabeza, y tras tomar una copa de dos asas, hizo una libación a los dioses. Entonces, cuando el aedo vuelve a empezar y los mejores entre los feacios lo exhortan a cantar, porque se deleitan con sus palabras, nuevamente Odiseo comenzaba a lamentarse cubriendo su cabeza. En ese momento, se ocultaba a los otros derramando lágrimas, pero Alcínoo lo notó él solo y comprendió, sentado junto a él, y escuchó que gemía pesadamente.

En este pasaje encontramos el inicio del proceso de reconocimiento que llevará al protagonista a recuperar y asumir su identidad heroica, concentrando al mismo tiempo una gestualidad que será percibida e interpretada por Alcínoo, como señalábamos al inicio, en un ejercicio de lectura. En este sentido, FLUSSER (1994, 9) señala que “leemos los gestos desde los movimientos apenas perceptibles de los músculos faciales hasta los movimientos más impresionantes de las masas de cuerpos que llaman ‘revoluciones’.” Frente a la *performance* de Demódoco y su contenido, que convoca a Odiseo directamente, emerge el gesto de lamentación espontáneamente, somáticamente, pero a su vez enmarcado en un contexto de cierta codificación gestual propia de la cultura del *aidós* y que al mismo tiempo, como apunta Rinon, está llena de tragicidad. Importa aquí subrayar la concentración de lexemas en torno a los dos campos semánticos que genera la recitación de Demódoco en los narratarios internos del poema: por un lado el placer (τέρπειν) para los feacios (Φαιήκων οἱ ἄριστοι, ἐπεὶ τέρποντ' ἐπέεσσιν, “porque se deleitan en sus palabras”), por otro el dolor y sufrimiento para Odiseo, con una proliferación de verbos propios del lamento junto con complementos relativos a la gestualidad corporal: ἑλών χειρὶ στιβαρῆσι ... κεφαλῆς εἴρουσσε, κάλυψε δὲ καλὰ πρόσωπα... αἶδετο... ὑπ' ὄφρῦσι δάκρυα λείβων.

Esta concentración de términos gestuales se cierra (si pensamos en el estilo insistentemente desarrollado en *Odisea* de la *Ringskomposition*) con el segundo canto del aedo, entre los versos 521-532, retomando en el verso 532 el verso 93 sin cambios y estableciendo así la estructura anular:

ταῦτ' ἄρ' αἰδὸς ἄειδε περικλυτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεύς
 τήκετο, δάκρυ δ' ἔδευεν ὑπὸ βλεφάροισι παρειάς.
 ὧς δὲ γυνὴ κλαίῃσι φίλον πόσιν ἀμφιπεσοῦσα,
 ὅς τε ἔῃς πρόσθεν πόλιος λαῶν τε πέσῃσιν,
 ἄσπεϊ καὶ τεκέεσσιν ἀμύνων νηλεὲς ἦμαρ· 525
 ἢ μὲν τὸν θνήσκοντα καὶ ἀσπαίροντα ἰδοῦσα
 ἀμφ' αὐτῷ χυμένη λίγα κωκύει· οἱ δέ τ' ὀπισθε
 κόπτοντες δούρεσσι μετάφρενον ἠδὲ καὶ ὦμους
 εἴρερον εἰσανάγουσι, πόνον τ' ἐχέμεν καὶ οἴζυν·
 τῆς δ' ἔλεεινοτάτῳ ἄχεϊ φθινύθουσι παρειαί· 530
 ὧς Ὀδυσσεύς ἔλεεινὸν ὑπ' ὀφρύσι δάκρυον εἶβεν.
 ἔνθ' ἄλλους μὲν πάντας ἐλάνθανε δάκρυα λείβων,
 Ἀλκίνοος δέ μιν οἶος ἐπεφράσατ' ἠδ' ἐνόησεν
 ἦμενος ἄγχ' αὐτοῦ, βαρὺ δὲ στενάχοντος ἄκουσεν. (Hom. *Od.* 8.521-534)

De este modo el célebre aedo cantaba estas cosas; entonces Odiseo se fundía en lágrimas y el llanto emparaba las mejillas bajo las pestañas. Así como una mujer que, tras haber caído en tierra abraza y llora a su querido esposo, que cayó delante de su ciudad y de su gente, apartando a la ciudad y a los hijos de día despiadado, ella, por un lado, al verlo que muere y que se agita, echándosele encima se lamenta pesadamente, por otro los que desde atrás, golpeándole con lanzas la espalda y los hombros se la llevan en cautiverio, para sufrir trabajo y dolor, y sus mejillas se consumen con la aflicción más miserable, así Odiseo vertía miserable llanto bajo las pestañas. Allí, de todos los otros se ocultaba, vertiendo lágrimas, pero Alcínoo lo notó él solo y comprendió sentado junto a él, y escuchó que gemía pesadamente.

Hay en este cierre una variante, propia del estilo épico, en el uso y concentración de los verbos y términos relativos al dolor y a la gestualidad que acentúan y dan las claves de interpretación a Alcínoo para que exprese la pregunta por la identidad: **τήκετο**, δάκρυ δ' **ἔδευεν** ὑπὸ βλεφάροισι παρειάς... **ἔλεεινὸν** ὑπ' ὀφρύσι δάκρυον **εἶβεν**... ἔνθ' ἄλλους μὲν πάντας ἐλάνθανε δάκρυα **λείβων**. Sin embargo, la gran variante es el añadido del símil, asociado a Odiseo, de la mujer que se lamenta, el cual en cierta medida, para los narratarios internos (Alcínoo y los feacios) y externos (auditorio y lectores) resulta sorprendente, puesto que se compara al héroe con precisamente lo opuesto a la heroicidad: el llanto y la debilidad de la mujer que es llevada como esclava; símil, además, lleno de gestualidad que refuerza el estado interior del protagonista. Hay que considerar también la carga tanto trágica como épica de este símil, que conecta intertextualmente *Odisea* con *Ilíada*, puesto que, ya preanunciado en los últimos cantos del poema de la guerra de Troya en los que encontramos los *thrénoi* de Hécuba, Andrómaca y Helena, anuda aún más la relación que se da entre la actual experiencia de Odiseo y lo que el arte del aedo trae a su memoria. En este sentido, es posible observar, por una parte, una inversión incluso genérica durante las dos *performances* poéticas de Demódoco: Odiseo, héroe

atravesado por el *aidós* netamente masculino, asume durante el canto una actitud precisa y tradicionalmente femenina al dejar libremente correr el llanto, como en el símil arriba citado. Por otra parte, la elección de este símil no es azarosa, sino que deja entrever alcances incluso normativos y de señalamiento, precisamente relacionados con el problema central del poema: el *nóstos* del esposo y el lugar de preeminencia y de orden que debe ocupar en la economía del *oikos*. El símil, ubicado en este momento de la *performance* y posteriormente al segundo canto del aedo (vv. 266-369), donde se narra la historia del adulterio entre Ares y Afrodita, funciona en cierto modo como contrapartida de esta anécdota, como una suerte de ‘realidad alternativa posible’ si el héroe no asume su papel en la historia: la destrucción absoluta del *oikos*. El miedo de Hefesto ante la infidelidad de Afrodita se presenta así como una imagen casi profética de la situación en Ítaca, muestra el peligro del orden del *oikos*⁴.

Vuelve entonces la pregunta inicial: ¿cómo recupera Odiseo esa identidad heroica y al mismo tiempo histórica? Las dos narraciones de Demódoco producen en Odiseo, mediante el llanto y el sufrimiento, una ascensión, una ‘muerte’ (por los gestos de lamentación casi fúnebres, reforzados por el símil recién mencionado) de ese Odiseo que llega al reino de Alcínoo aún inmerso en el *αἰών* de su estancia junto a la ninfa Calipso y el paso por el país de los lotófagos, *αἰών* aquí entendido, según lo define Gilles Deleuze, como

el tiempo indefinido del acontecimiento, la línea flotante que sólo conoce las velocidades y que no cesa a la vez de dividir lo que ocurre en un *déjà-là* y un *pas-encore-là*, un demasiado tarde y un demasiado pronto simultáneos. Un algo que sucederá y que a la vez acaba de suceder. (DELEUZE & GUATTARI, 2004, 265)

El canto poético del aedo lo arranca a Odiseo de ese *αἰών* y lo hace reaccionar, hace que tome conciencia de sí mismo, que asuma su pasado en todas sus dimensiones: el presente de la *performance* le devuelve esa identidad olvidada en los brazos de la ninfa, que representa ese limbo, la anulación de la historia, lo confronta con esa identidad que pertenece al orden del *χρόνος*, el tiempo histórico, cronológico, “el tiempo de la medida, que fija las cosas y las personas, desarrolla una forma y determina un sujeto”, en términos del filósofo francés (DELEUZE & GUATTARI, 2004, 265). Así, la recitación poética, junto con el contexto de la *ξενία*, se constituye como un acontecimiento único, eso que los griegos llamaron *καιρός*. Como bien apunta François Hartog:

Con *kairós*, de hecho, entra en escena un tiempo cualitativamente diferente de *cronos* (el tiempo que pasa y medimos): el que se abre sobre el instante y lo inesperado, pero también sobre la oportunidad, el momento favorable, el momento decisivo. Llamarlo *kairós* es darle un estatuto y reconocer que el tiempo de los hombres, el de la acción bien realizada, es un compuesto de tiempo *cronos* y tiempo *kairós*. La palabra *kairós*, ya sea que designe un

⁴ La segunda canción de Demódoco no contiene nada a nivel explícito, pero sí en la organización de la estructura profunda del poema y sobre todo de la serie que se hilvana con la identidad del héroe. Para sus implicancias y connotaciones a nivel simbólico en el canto 8 (la competencia entre Odiseo y Euríalo) y en el plano general de la trama (Odiseo, Penélope y los pretendientes), cf. OLSON, 1989, 137-140.

punto vital del cuerpo cuya lesión puede hacernos pasar de la vida a la muerte, un lugar estratégico o un momento crucial, implica cada vez una ruptura en la continuidad espacial y temporal. (HARTOG, 2022, 26-27).

Acontecimiento que a su vez implica una respuesta somática emotiva del protagonista y, como sostiene Giorgio Agamben, se lanza y se abre a lo específicamente humano y al accionar:

Lo que caracteriza al gesto es que, en él, no se produce ni se actúa, sino que se asume y se sostiene. El gesto abre, pues, la esfera del *éthos* [costumbre] como esfera más propia de lo humano. ¿De qué modo una acción es asumida y sostenida? ¿De qué modo una *res* [cosa] se vuelve *res gesta*, un simple hecho, un acontecimiento? (AGAMBEN, 2017 [1996], 65-66)

Los efectos de este proceso de reconocimiento que deviene en *καίρως* le permiten a Odiseo dejar de lado por un momento su *polytropía*, es decir, su capacidad de ingenio que quedó desarmada ante la corrección del aedo en los versos 502-504, como señala HARRISON (1971, 379). De este modo, el poema nos muestra que lo que en este instante queda del héroe es su ser humano sin recursos frente a la verdad del mito, que aquí es la verdad de la historia, constituida en la *performance* poética.

Consideraciones finales

El canto 8 funciona dentro de la economía de *Odisea*, como señalamos en el inicio de este análisis, en una puesta en abismo de todo el poema, puesto que tematiza metaliterariamente el reconocimiento como eje y motor principal de toda la acción narrativa, eje en el que el problema de la identidad aparece como inseparable y constitutivo del protagonista. Como señala Barbara Cassin,

todo el viaje de Ulises, toda la *Odisea*, entra bajo la rúbrica de la búsqueda de la identidad, a la par de la nostalgia. [...] La búsqueda de la identidad, de regreso a Ítaca, se convierte en proceso de reconocimiento: la importancia de las palabras, de los significantes propios y las metáforas, más propias que los propios, no deja entonces de verificarse. (CASSIN, 2014, 31)

Ambas recitaciones poéticas del aedo Demódoco, como se ha visto a lo largo del desarrollo del análisis, se constituyen en el *καίρως*, el acontecimiento único que hace que culmine el proceso de *anagnórisis* (o mejor dicho, *auto-anagnórisis* como sostiene Zecchin) ya iniciado en el canto 5 a orillas del mar, donde otro importante motivo del poema da el puntapié al reconocimiento: la nostalgia que Odiseo experimenta, nostalgia del hogar y de su familia, que hacen que el héroe se confronte con su propia identidad, olvidada y recuperada por medio del canto poético, asumiendo su propia historia, su propio *χρόνος* que lo llevará a la recuperación de su *οἶκος*, personal (su esposa, su hijo, su patrimonio) y comunitario (su reino) a través de diferentes procesos de reconocimiento, hacia el final del poema.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **Medios sin fin. Notas sobre la política**, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017 [1996].
- ARISTOTELE. **Poetica**. Traduzione e introduzione di Guido Paduano, testo greco a fronte. Roma e Bari: Laterza, 2016.
- BAKKER, Egbert J. **Poetry in Speech. Orality and Homeric Discourse**. Ithaca and New York: Cornell University Press, 1997.
- BAL, Mieke. **Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)**. Madrid: Cátedra, 2020.
- BROENIMAN, Clifford. Demodocus, Odysseus, and the Trojan War in *Odyssey* 8. En: **The Classical World**, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, v. 90, n. 1, p. 3-13, 1996.
- CASSIN, B. **La nostalgia. Ulises, Eneas, Arendt**. Traducción de Pablo Betesch. Buenos Aires: Nueva Visión, 2014.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia**. Traducción de José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Aperçues**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2018.
- OLSON, S. Douglas. *Odyssey* 8: Guile, Force and the Subversive Poetics of Desire. En: **Arethusa**, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, v. 22, n. 2, p. 135-145, 1989.
- FLUSSER, Vilém. **Los gestos. Fenomenología y comunicación**. Barcelona: Herder, 1994.
- FINKELBERG, Margalit. The First Song of Demodocus. En: **Mnemosyne**, Leiden: Brill, fourth series, v. 40, p. 128-132, 1987.
- HARRISON, E. Odysseus and Demodocus: Homer, *Odyssey*, θ 492f. En: **Hermes**, Stuttgart: Franz Steiner, v. 99, n. 3, p. 378-379, 1971.
- HARTOG, François. **Cronos. Cómo Occidente ha pensado el tiempo, desde el primer cristianismo hasta hoy**. México: Siglo Veintiuno, 2022.
- HEUBECK, Alfred; WEST, Stephanie & HAINSWORTH, John Bryan. **A Commentary of Homer's Odyssey. Volume I: Introduction and Books I-VIII**. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- ONG, Walter. **Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra**. Traducción de Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- RINON, Yoav. *Mise en abyme* and Tragic Signification in the *Odyssey*: The Three Songs of Demodocus. En: **Mnemosyne**, Leiden: Brill, fourth series, v. 59, n. 2, p. 208-225, 2006.
- SCALLY, Thomas. Odysseus as Audience. En: **Theoria: A Journal of Social and Political Theory**, New York: Berghahn Books, n. 50, p. 55-59, 1978.
- VON DER MÜHLL, Peter (ed.). **Homeri Odyssea**. Basel: Helbing & Lichtenhahn, 1961.
- ZECCHIN DE FASSANO, Graciela. **Odisea: Discurso y narrativa**. La Plata: Editorial de la Universidad de La Plata, 2004.