



Intrusiones líricas en *Odisea**

Lyrical Intrusions in *Odyssey*

Graciela C. Zecchin de Fasano

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

gzcchin@isis.unlp.edu.ar

 <https://orcid.org/0000-0003-4530-2128>

RESUMEN:

Se suele explicar el origen de las composiciones líricas de la Literatura Griega Clásica utilizando como testimonio inicial pasajes de *Iliada*, que refieren a un peán (I.472), a un himeneo (XVI.182) o a canciones danzadas (XVIII.560-570 y 590-605). El objetivo del presente artículo es analizar tres pasajes en los que es posible explorar dentro de *Odisea*, el juego de una performance de discursos líricos corales que fluyen bajo la coerción del formato épico. Se abordan el lamento de Penélope en el canto 4.722-734, la incidencia del ambiente del partenio en el canto 6.99-109 y la versión del treno de las Musas en los funerales por Aquiles en el canto 24.58-62.

PALABRAS CLAVE: Homero, *Odisea*, *góos*, Partenio, Treno.

ABSTRACT:

The origin of lyrical compositions in Classical Greek Literature is often explained by using as initial testimony passages from the *Iliad*, which refer to a paian (I.472), to a hymenaios (XVI.182) or to danced songs (XVIII.560-570 and 590-605). The aim of the present article is to analyse three passages in which it is possible to explore, within the *Odyssey*, the play of a performance of choral lyric discourses flowing under the coercion of the epic format. We address Penelope's lament in book 4.722-734, the presence of a parthénéion setting in book 6.99-109 and the version of thrēnos sung by the Muses at the funeral for Achilles in book 24.58-62.

KEYWORDS: Homer, *Odyssey*, *góos*, Parthénéion, *thrēnos*.

1. INTRODUCCIÓN

El problema de los géneros discursivos implicados en la épica homérica no permite una solución estable que los defina solamente como una “fossilización” estática de prácticas comunicativas. Se suele explicar el origen de las composiciones líricas de la Literatura Griega Clásica utilizando como testimonio inicial pasajes de *Iliada*, que refieren a un peán (I.472), a un himeneo (XVI.182) o a canciones danzadas (XVIII.560-570 y 590-605) y en escasas ocasiones se ha prestado atención a los testimonios que *Odisea* pudiera ofrecer tanto para esclarecer los orígenes como para ampliar el tipo de composiciones reconocido desde tiempos arcaicos. En este sentido, la perspectiva más reciente de los estudios de la coralidad lírica en interacción con la tragedia puede aplicarse con proficuas respuestas a algunos pasajes épicos, en los que una mimesis de subespecies activas y socialmente significativas parece evidente. Respecto de los aspectos narrativos son numerosos los estudios y entre ellos debemos incluir nuestra propia propuesta acerca de una composición general de *Odisea* sustentada en discursos nósticos, catalógicos y apoloéticos.¹ Una lírica de las penas humanas, cualquiera sea su formato subyace en *Iliada* y *Odisea*.² Se trata de un hecho evidente en el caso particular de Penélope y en el treno por Aquiles, pero también en la expresión de gozo estético en medio del desastre de un destino incierto, tal lo como ofrece el episodio de Nausícaa. Sin argumentar en favor de una recepción de Homero en la lírica, ya que -como ha sostenido recientemente Kelly-³ se trata de una hipótesis con problemas de comprobación y, a pesar de ello, la certidumbre de una imagería y léxico compartidos permite el análisis más amplio desde una perspectiva que otorgue el anclaje de esa suerte de recepción en prácticas reiteradas a nivel comunitario.

Recepción: 15 Febrero 2022 | Aceptación: 15 Marzo 2022 | Publicación: 01 Abril 2022

Cita sugerida: Zecchin de Fasano, G. C. (2022). Intrusiones líricas en *Odisea*. *Synthesis*, 29(1), e119.

<https://doi.org/10.24215/1851779Xe119>



2. LOS LAMENTOS DE PENÉLOPE: PENAS ÉPICAS EN FORMATO LÍRICO

Con frecuencia el foco de estudio de las penas épicas, el léxico conceptual para las emociones expresadas y el formato discursivo resultante se han basado en más bien en *Iliada*, tal como los influyentes estudios de Monsacré (2010, 2018), Suter (2008), Alexiou (2002) y Tsagalis (2004), entre otros, han propuesto. Sin embargo, ha sido la misma Monsacré quien ha señalado que, en el cúmulo de innovaciones de *Odisea*, también debe incluirse un peso inusitado de las penas expresadas con el verbo γοάω (sollozar/ llorar) y su campo semántico. Sobre todo, en un poema cuyo héroe llora frecuentemente, aprisionado por personajes femeninos, mientras su vida padece una suerte de suspensión temporal y se aloja en un tiempo encriptado. Es decir, que debemos anotar entre las innovaciones de *Odisea* una transferencia de los lamentos de las cautivas de guerra -que avizoran en su porvenir la prisión de la esclavitud ejercida por varones enemigos-, propia de *Iliada*, a un héroe excombatiente y cautivo de figuras femeninas. Esta transferencia desarticula la diferenciación tajante entre duelos femeninos y masculinos, ya que nos hallamos con un héroe gimiente con recurrencia.⁴ No obstante, algunas diferencias formales entre duelos masculinos y femeninos no desaparecen; por ejemplo, el hecho de que el γόος de un personaje femenino suela ser una instancia menos institucionalizada; mientras el lamento funeral, de rango social público o reconocido como tal, continúa requiriendo una envergadura mayor de la ejecución, ya sea por los aedos, como sucede en *Iliada* o por personajes elevados como las Musas, según atestigua *Odisea*.⁵

El lamento de Penélope en el canto 4.719 ha sido morosamente preparado por las escenas previas ya extensamente analizadas en sus aspectos discursivos,⁶ en que tanto Menelao, como Helena, Telémaco y Pisístrato, lloran y experimentan el imperioso deseo formular “...τοῖσι δὲ πᾶσιν ὕφ’ ἴμερον ὥρσε γόοιο” (“en todos surgió el deseo de llanto”, 4.183).⁷

El efecto destructivo de la noticia acerca de la ausencia de Telémaco (τὴν δ’ ἄχος ἀμφεχύθη θυμοφθόρον, “la rodeó un dolor que quiebra el corazón”, 4.716) constituye la antesala de la disposición escenográfica de las criadas en torno a Penélope.⁸ Ella gemía lastimeramente (οἴκτρ’ ὀλοφυρομένη, 4.719) en una ubicación central, que compone una suerte de acompañamiento coral en derredor: περι δὲ δμῳαὶ μινύριζον / πᾶσαι, ὅσαι κατὰ δῶματ’ ἔσαν νέαι ἢ δὲ παλαιαί (“y a su alrededor gemían todas las siervas, cuantas había en la casa, jóvenes o ancianas” 4.720). El matiz durativo del verbo μινύριζον señala la continuidad de “sollozar quedamente o en tono muy bajo”, como expresión de la situación de las criadas, adheridas a la pena de Penélope. Además de la asimetría numérica y de tono de la voz, debemos considerar que μινυρίζω contiene la posibilidad de significar “cantar en voz baja”.⁹ Con esta posibilidad semántica, la distribución espacial y la invocación inicial del discurso de Penélope, el diseño implica una líder del grupo que canta, una relación de *choregós* y coro. Penélope está dirigiendo el lamento a través de ítems específicos, su lamento requiere auditorio y un grupo de acompañamiento, cuyo llanto o expresiones dolientes se hallan aminoradas, disminuidas a un registro sonoro muy bajo, comprensible por el reproche que la *choregós* les dirigirá en las líneas siguientes (σχέτλια, 4.729). Además de ello, en la vida casi subrepticia que llevaban las mujeres en el mundo arcaico, el tono bajo o el suave movimiento de las criadas expone visceralmente todo aquello que no puede exhibirse en la casa de Odiseo. Naturalmente, no estamos frente a una composición lírica coral, sino frente a una coralidad oculta o en ciernes, asociada al duelo o a la pérdida, que posiblemente esté registrando o bien “representando” usos corrientes.¹⁰

Como sabemos, la repetición de escenas épicas nutre nuevas interpretaciones a partir de las diferencias contextuales (Goldhill, 1988, pp.1-3). En este caso, el paralelo entre madres dolientes abriga varias líneas de lectura divergentes. Sin duda, hay situaciones, emociones y contextos compartidos entre Tetis, Hécuba y Andrómaca. Con esta última Penélope comparte, además, la gravitación de su condición de esposa. El lamento de Tetis en el canto XVIII.52 y el lamento de Hécuba en el canto XXII.82-90 coinciden en el carácter proléptico, es decir, en el duelo anticipado por la muerte probable o inminente de un hijo.¹¹ La

trágica inminencia se vuelve una expresión visceral en la metáfora que hace de Hécuba un ser feroz que desea devorar el hígado de Aquiles (XXIV.212). En cambio, el lamento de Penélope aunque expresa una emoción proleptica, la diseña de un modo divergente. Las modulaciones de su llanto indican la densidad de la pena y la proximidad o lejanía de la solución. De tal modo que, en el canto 4, su llanto resulta “denso o compacto”, ya que ella aparece *ἀδινὸν γοώσα* (“sollozando con lágrimas pesadas” 4.721), mientras en el canto 19 su sollozo se desvanece como en ligeros copos de nieve.¹²

El lamento de Tetis presenta una dimensión ritual que lo enmarca, al atribuírsele como madre doliente el inicio del llanto (*Θέτις δ' ἐξήρχε γόοιο*, “Tetis inició el llanto”, XVIII.51). Esta dimensión no aparece en el lamento de Penélope y los motivos de esa carencia ritual parecen ser varios. Por un lado, la muerte de Aquiles tiene el rango de certidumbre; mientras la de Telémaco es solo probable y no depende de una profecía, ni hay un objeto que cifre o simbolice su existencia. Sin embargo, la invocación a un coro femenino de acompañantes dolorosas está presente tanto en el lamento de Tetis como en el de Penélope. Es decir hay una comunidad femenina solidaria en la pena, que señala el efecto terapéutico del lamento femenino compartido. La espacialidad circundante difiere desde el exterior marino al interior doméstico que es el ámbito de Penélope, más precisamente es el umbral de su tálamo el objeto que diseña una frontera para su queja:

κλύτε, φίλαι· πέρι γάρ μοι Ὀλύμπιος ἄλγε' ἔδωκεν
 ἐκ πασέων, ὅσσαι μοι ὁμοῦ τράφεν ἦδ' ἐγένοντο·
 ἢ πρὶν μὲν πόσιν ἐσθλὸν ἀπάλεσα θυμολέοντα
 παντοίῃς ἀρετῆσι κεκασμένον ἐν Δαναοῖσιν,
 ἐσθλόν, τοῦ κλέος εὐρὺ καθ' Ἑλλάδα καὶ μέσον Ἄργος.
 νῦν αὖ παῖδ' ἀγαπητὸν ἀνηρείψαντο θύελλαι
 ἀκλέα ἐκ μεγάρων, οὐδ' ὀρμηθέντος ἄκουσα.
 σχέτλιαί, οὐδ' ὑμεῖς περ ἐνὶ φρεσὶ θέσθε ἐκάστη
 ἐκ λεχέων μ' ἀνεγεῖραι, ἐπιστάμεναι σάφα θυμῶ,
 ὅππότε' ἐκεῖνος ἔβη κοιλῆν ἐπὶ νῆα μέλαιναν.
 εἰ γὰρ ἐγὼ πυθόμην ταύτην ὁδὸν ὀρμαίνοντα,
 τῶ κε μάλ' ἢ κεν ἔμεινε καὶ ἐσσύμενός περ ὁδοῖο,
 ἢ κέ με τεθνηκυῖαν ἐνὶ μεγάροισιν ἔλειπεν. (*Od.*, 4.722-734)

¡Oh, amigas, escuchadme! Pues el Olímpico me rodeó de dolores, a mí entre todas, cuantas crecieron y se criaron a mi lado, ya que antes perdí a un esposo noble con ánimo de león, insigne entre los dánaos por toda clase de virtudes, un ser noble, cuya gloria es vasta sobre toda la Hélade y en medio de Argos. Pero ahora las tempestades raptaron a mi amado hijo, sin gloria, fuera de la casa, sin que yo escuchara que se había marchado. ¡Cruelles! Ni siquiera vosotras, o alguna, pensasteis precisamente, de modo de levantarme del lecho, aunque sabíais claramente, en lo íntimo, cuándo aquel abordó la oscura nave. Pues si yo hubiese averiguado que meditaba este camino, o bien aquí hubiera permanecido, aunque bramara por el camino, o bien me habría dejado muerta en la casa.

En el lamento de Penélope se disciernen claramente tres secuencias, aunque difieren de la estructura tripartita del *góos* señalada por Alexiou (2002, p.133), quien reconoce en un *góos* de ritual funeral, lo siguiente: 1) una apelación al muerto, 2) una narración sobre la relevancia de la presencia del muerto desde el pasado y las consecuencias de su ausencia en el porvenir y, por último, 3) una nueva apelación al muerto. El *góos* de Penélope deconstruye el esquema, en primer lugar porque carece de la introducción con el verbo *exérchomai*. Hemos citado las dos primeras secuencias, que comienzan con invocaciones a las criadas y constituyen el núcleo de su lamento, es decir las que corresponden a la generación de un lazo solidario con otras mujeres. Sin embargo, dado que la muerte de Odiseo carece de certidumbre y la de Telémaco constituye un ansioso temor maternal, infundado por el momento, según las escenas previas del canto; la tercera secuencia, que no hemos citado, no cierra un circuito con el inicio, sino simplemente imparte órdenes para anotar a

Laertes del viaje de su nieto. La queja de Penélope modifica la percepción del interlocutor, ya que las criadas pasan de ser consideradas φίλαι, parte del núcleo íntimo sobre el cual precipita su pena, a ser calificadas como σχέτλιαι, los seres crueles que no percibieron sus inquietudes maternas. Esta oscilación entre una invocación proxémica como φίλαι y una intención netamente distanciadora en σχέτλιαι parece describir discursivamente los movimientos del suave canto o ¿danza? implícitas en el verbo μινύριζον y una indicación de alternancia de las emociones.

Tanto Penélope como Tetis invocan a un grupo femenino de compañía. Las criadas o las Nereidas son destacadas en primer lugar por su proximidad emotiva con la mujer en duelo. Hay una asimetría, sin duda, entre Penélope y sus criadas que no aparece entre Tetis y su “hermanas” (κλύτε κασιγνηται Νηρηϊδες *Il.*XVIII.52), además de la pérdida de valor ritual evidente en el γόος de Penélope. Sin embargo, ambas mujeres lloran por algo que no han podido impedir o no podrán impedir y en la ponderación de sus penas interviene la clara percepción de haber recibido dolores que exceden a los de los demás.¹³ Es un esquema que se cumple en el γόος final de las mujeres en el canto XXIV de *Iliada*. Como ha sostenido Peradotto (1993, pp.32-58), la fuga de *Odisea* hacia el *märchen* habilita una solución feliz que resulta imposible en la trágica *Iliada*. Por ello, la presentación de Telémaco es la de un héroe en “clave menor”, que no ha llegado aún a la obtención de κλέος y cuya madre no puede calificarse con el valor superlativo de δυσαριστοτόκεια.¹⁴

Acorde con el desarrollo temático de *Odisea*, el duelo de Penélope conduce a un eje comparativo con Andrómaca. El enunciado de sus pérdidas comienza por el esposo cuyo κλέος, en la formulación peculiar de *Odisea*, se define a través del espacio (τοῦ κλέος εὐρὸ καθ’ Ἑλλάδα καὶ μέσον Ἄργος, “cuya gloria era vasta en la Hélade y en medio de Argos”, 4.725).¹⁵ En consonancia con el destino marítimo de Odiseo, Penélope metaforiza el acoso de los pretendientes como θύελλαι, como las tempestades internas, que han privado de espacio al κλέος de su hijo.¹⁶ Es la dimensión temporal la que mayor duelo causa, entre πρὶν (“antes”, 4.724) y νῦν αὖ (“ahora de nuevo”, 4.727), el trayecto vital de Penélope se clausura en las dos relaciones que circundan su femineidad, el matrimonio y la maternidad.¹⁷ Hay una cualidad compartida por los esposos en la imaginaria, ya que Penélope llorando por su esposo se proyecta sobre Odiseo, llorando como una esposa en el canto 8.520-532 (ὡς δὲ γυνὴ κλαίησι φίλον πόσιν ἀμφιπεσοῦσα, “así como llora una mujer, abrazando a su querido esposo”, 8.523). En el símil, la amenaza de cautiverio bajo el enemigo genera los gritos desgarradores de la esposa (λίγα κωκύει, “grita con voz aguda”, 8.526). En ambos casos, los llantos de los personajes suceden en cantos que ofrecen contextos simposíacos o celebratorios. En algunas ocasiones se trata de contextos mediatos, como por ejemplo, las bodas y la cena de hospitalidad en el palacio de Menelao en el canto 4, seguidas por la escena de Penélope caída en la puerta de su habitación conyugal. O bien, en otras ocasiones, el contexto celebratorio resulta inmediato, como el canto del aedo en medio de la acogida del huésped por parte de los feacios en el canto 8. Si bien la ideología del matrimonio atraviesa todo el poema, lo destacable en este punto es la equiparación que se produce entre el lamento de ambos esposos.¹⁸

El lamento de Penélope resulta convencional desde el punto de vista temático y produce una deixis exofórica hacia la situación de Odiseo, que llora como una mujer en los momentos previos a su anagnórisis. También proyecta una inserción coral, expresada tímidamente a través del verbo μινύριζον. Ese canto bajo, en derredor de Penélope, es la versión más flagrante de todo lo que se halla ocluido o encriptado en la casa de Odiseo. En este sentido el radical μινυ- presente en otras palabras que involucran la disminución temporal o fónica (μινύθω/μινυνθάδιος) ofrece la imagen cabal de la pena colectiva acallada en la intimidad. Un coro verdaderamente oculto.

3. NAUSÍCAA CHOREGÓS Y SUS PARTHÉNOI

Dada la fusión de elementos de folk-tale o propios de *märchen* con elementos épicos, la función vertebradora entre mundos narrativos, que corresponde al canto 6 de *Odisea*, resulta indiscutible. Entre los materiales

provenientes del folk-tale, el motivo del matrimonio pendiente para una muchacha subyace en todo el relato de *Odisea* e incluye la secuencia de su encuentro accidental con un extraño, quien podría convertirse en su pretendiente. De este modo se brinda un marco propicio a la representación de una procesión nupcial o preparatoria del matrimonio que podemos interpretar como un partenio oculto.¹⁹

Los primeros cien versos del canto 6 expanden la presentación ambiental de los feacios cuya princesa “dormía semejante a las diosas en figura y aspecto” (κούρη/ κοιμάτ’ ἀθανάτησι φυήν και εἶδος ὁμοίη, 6.16) y cuyas criadas tenían “una belleza proveniente de las Gracias” (Χαρίτων ἄπο κάλλος ἔχουσαι, 6.18). Los elementos estéticos instalan un ámbito de belleza para el lavado de los vestidos y para la ocasión que es coherente con el paisaje circundante.²⁰ La boda de Nausícaa está cerca (σοὶ δὲ γάμος σχεδὸν ἔστιν, 6.28), aunque la muchacha como *parthénos* experimenta pudor (αἶδετο, 6.64) de mencionar a su padre una boda que florezca en fertilidad (θαλερὸν γάμον, 6.64). Con la excusa de la afición a la danza de sus hermanos queda introducido un contexto coral (ἐς χόρον ἔρχεσθαι, 6.65) ratificado por el paisaje de fecundidad acorde a las Gracias, ya mencionadas, y a la boda en ciernes. La escena ofrece una *auxesis* de las muchachas y de Nausícaa:

αὐτὰρ ἐπεὶ σίτου τάρφθεν δμῳαί τε καὶ αὐτή,
σφαίρη ται δ’ ἄρ’ ἔπαιζον, ἀπὸ κρήδεμνα βαλοῦσαι.
τῆσι δὲ Νausικάα λευκῶλενος ἤρχετο μολπῆς.
οἷη δ’ Ἄρτεμις εἶσι κατ’ οὔρεα ἰοχέαιρα,
ἢ κατὰ Τηῦγετον περιμήκετον ἢ Ἐρύμανθον,
τερπομένη κάπροισι καὶ ὠκείης ἐλάφοισι.
τῆ δὲ θ’ ἅμα νύμφαι, κούραι Διδὸς αἰγιόχοιο,
ἀγρονόμοι παῖζουσι, γέγηθε δὲ τε φρένα Λητώ.
πασάων δ’ ὑπὲρ ἢ γε κάρη ἔχει ἠδὲ μέτωπα,
ῥεῖά τ’ ἀριγνώτη πέλεται, καλαὶ δὲ τε πάσαι.
ὧς ἢ γ’ ἀμφιπόλοισι μετέπρεπε παρθένος ἀδμήης. (*Odisea* 6.99-109)

Pero cuando las muchachas -y ella misma- se saciaron de alimento; entonces ellas comenzaron a jugar con una esfera, tras sacarse los velos. Nausícaa, de blancos brazos, comenzó entre ellas una canción danzada. Así como por los montes va Artemisa, flechadora, sobre el vasto Taigetos o el Erimanto, fascinada por los jabalíes y ciervos veloces y, a su alrededor, en conjunto, juegan las ninfas agrestes, las hijas de Zeus, portador de la égida, y goza Leto en su ánimo; entre todas ellas resultaba fácilmente notable por su rostro y su aspecto, pero todas eran bellas. Así, en efecto, sobresalía entre sus criadas la virginal joven.

Muchos elementos componen la escena en estricta referencia a la boda incipiente. Aunque referido al aspecto biológico, el placer del alimento contenido en τάρφθεν (6.99) ubica todo el pasaje en el ámbito agradable de un placer visual y, consecutivamente, poético, encadenado con la fascinación de la diosa en cacería (τερπομένη, 6.104). El texto proporciona una versión plástica del juego con la esfera o pelota, al describirla como una actividad por turnos, similar a la danza, y el despojamiento de los velos por parte de las muchachas permite al narrador convertirnos es espectadores de un espectáculo único y privado del que, luego, Odiseo será espectador privilegiado.²¹ Evidentemente, el verbo παίζω que expresa el juego con la pelota involucra, como ha sostenido Nagy en sus comentarios a estos versos, danza y música del tiempo narrado.²²

La fórmula de inicio ἤρχετο μολπῆς (“inició una canción danzada”, 6.101) concede a Nausícaa el rol regente, el rol de *choregós* de un coro de muchachas vírgenes. En el discurso del narrador, el símil ofrece una comparación de igualdad, expandida entre Nausícaa y sus muchachas con Artemisa y las ninfas silvestres. Se trata de un paso previo a la *auxesis* generada por el discurso de Odiseo al despertarse. Sin embargo, nos brinda un acceso semiocluído al contenido de la canción.²³ La ocasión aparece con claridad, la presencia de las Gracias, la juventud y el juego se constituyen como marcadores discursivos de un partenio.²⁴ La escena subsiguiente en que Odiseo se desvela y no comprende los sonidos, equipara la audiencia interna con la externa: el contenido de la canción danzada es una incógnita para ambos. La danza de las muchachas

resulta exaltada por el mito, de modo que Nausícaa es sublimada como similar a Artemisa, con Zeus y Leto contemplándola a ella con sus muchachas, una transferencia directa a la otra pareja de padres, Alcínoo y Arete.²⁵

Es preciso recordar que *μολπή* se aplica como denominación general a muchas composiciones, unas veces referido a un himno, como en *Odisea* 1.152 (*μολπή τ' ὀρχηστὺς τε·τὰ γὰρ τ' ἀναθήματα δαιτός*, “el canto y la danza, son pues, los ornamentos del banquete”); otras veces asociado a un instrumento musical específico, como en el verso alomorfo en *Odisea* 21.430 (*μολπή καὶ φόρμιγγι·τὰ γὰρ τ' ἀναθήματα δαιτός* / “con el canto y la danza que son los ornamentos del banquete”).²⁶ Cuando Odiseo solicita a Telémaco representar la concreción de la boda para el exterior de la casa y que no trascienda la matanza de forma inmediata, *μολπή* se usa en un sentido general, como melodía, sin referencia al tema cantado, simplemente el aedo suscita en ellos “el deseo de una dulce melodía y de una danza perfecta” (*ἐν δὲ σφισιν ἱμερον ὠρσε/μολπῆς τε γλυκερῆς καὶ ἀμύμονος ὀρχηθμοῖο*, 23.145).²⁷

En otros contextos *μολπή* aparece adherido a instrumentos musicales, pero en el caso de Nausícaa ella no lleva ningún instrumento, de manera que debe comprenderse directamente como una canción acompañada por el juego con la esfera o pelota. Tanto en el canto 6 como en el 23, *μολπή* acompaña rituales de iniciación, previos a la boda o durante la boda. En ambos casos, la referencia a la muerte es una presencia concreta, ya sea de la etapa juvenil o infantil, signada por la virginidad de las muchachas, ya sea de la muerte de los pretendientes que se oculta con la canción ritual de boda.

En el canto 6 resulta imposible eludir el contexto erótico y no se trata de una ocurrencia errática, ya constaba algo similar en el canto XVI.180-186 de *Iliada* en referencia a Eudoro, líder de una de las huestes de Aquiles y nacido de Hermes y Polimela.²⁸ La inexcusable etimología musical del nombre de la madre (“la de numerosas canciones”), su seductora figura en la danza, la intervención de la vista del dios - testigo de su espectacular belleza en un coro de Artemisa- que culminan en la procreación, son elementos coincidentes entre ese pasaje de *Iliada* y el pasaje de *Odisea* que analizamos. También es habitual que *Odisea* resuelva de modo divergente el episodio, la seductora Nausícaa no es desposada por Odiseo y su matrimonio es desplazado en el relato por la reinstauración del matrimonio de Penélope y Odiseo.

Encabezado con un verbo de súplica ritual, el discurso de Odiseo en 6.149-185 ofrece vínculos estrechos con el Partenio 3 de Alcman, pero con un enunciador masculino explícito.²⁹ Entre los notables paralelos con el poema de Alcman mencionaré dos momentos de indiscutible paridad entre ambos textos. En primer lugar, a Odiseo dormido (6.117-118), que se despierta por el grito de las muchachas, corresponde en el partenio el verso *ὑπνον ἀ]πὸ γλεφάρων σκεδ[α]σεῖ γλυκύν* (“dispersará de mis párpados el dulce sueño”, PMG Alcman Fr. 3. I. 6). El hecho de que el sueño abandone a la enunciadora en medio de metáforas referidas al brillo astral de la belleza de Astymeloisa promueve la metáfora de su floreciente juventud. Así como Nausícaa contemplada por sus padres puede ser “un brote florido que promueve a la danza” (*τοιόνδε θάλος χορὸν εἰσοιχνεύσαν*, 6.157) y, luego, se convierte en tallo de la grácil palmera de Apolo, de igual modo Astymeloisa recibe el priamel de las metáforas consecutivas que le dan forma como un astro, un ala suave o *ἢ χρύσιον ἔρνος* (“o un brote de oro”, PMG Fr.3 col. ii.68).³⁰ La ritualización resulta incrementada en *Odisea* por el ámbito sagrado en el que crece el *φοῖνικος νέον ἔρνος* (“el brote recién nacido de una palmera”, 6.163), que es el altar de Apolo.

En segundo lugar, hay una dimensión religiosa presente en el verbo y en la invocación *γουνούμαι σε, ἄνασσα* (6.149) en el discurso de Odiseo que lo coloca en la posición de suplicante desde el inicio.³¹ Por otra parte, en su discurso desaparecen los dos encabezadores del símil presentes en la voz del narrador (*οἴη*, 6.102/*ὤς*, 6.109) y la consecuencia es una suerte de “divinización” disyuntiva de Nausícaa, o es una mortal o es la diosa Artemisa que acompaña el templo de su hermano Apolo.

En el partenio de Alcman, la enunciadora -deseosa y anhelante de respuesta amorosa-, también resulta una potencial suplicante (*αἰψά κ' [ἐγὼν ἰ]κέτις κέννας γενοίμαν* PMG fr3. 3 col.ii, 81 “y yo rápidamente me volvería suplicante de aquella”). El usufructo de léxico homérico, como en el caso de *αἰψά*, para expresar el

encadenamiento de una acción con otra, que resulta su consecuencia, postula a la potencial enunciadora como suplicante futura. Las objeciones de Calame a la reposición de [ἐγὼν ἰ]κέτις fundadas en que la calificación de “suplicante” solo puede proponerse para una relación asimétrica entre humano/divinidad puede ser válida en el contexto homoerótico que se asigna al partenio.³² Sin embargo, dicha objeción parece menos consistente al tomar en cuenta el episodio del canto 6, en que la súplica es la formulación estratégica con la que Odiseo compone su discurso dirigido a Nausícaa, donde además no gravita ningún contexto homoerótico.

El narrador homérico produce una maravillosa transferencia entre su propia visión de Nausícaa y las muchachas como un coro de las Gracias y la visión de Odiseo. El espectáculo del coro de “las Gracias” tiene una múltiple performance contemplada por varios observadores. En primer lugar, por el narrador que las describe y nos las presenta; luego, por los dioses-padres Zeus y Leto, que se regocijan-; a continuación por los padres de Nausícaa y, finalmente, por Odiseo, quien decide ver por sí mismo (ἰδωμαι, 6.126), cuando “así como una voz de muchachas, una voz femenina me envolvió, como de ninfas” (ὥς τέ με κούραων ἀμφήλυθε θῆλυς αὐτή/νυμφάων, 6.122).

No resulta deseable proponer algún tipo de vínculo entre ambos textos, o bien, alguna forma de recepción; es decir, es plausible admitir una performance de un tipo de composición lírica socialmente vigente de la cual *Odisea* realiza una deixis directa. El coro de *parthénoi* que acompaña a Nausícaa danza y canta en la ocasión próxima al matrimonio y ella es responsable de iniciar la melodía. Las semejanzas con el Partenio 3 de Alcman se refieren a su función y contexto más que a su contenido, cuyo acceso nos resulta “velado”. La secuencia del discurso posterior de Odiseo, testigo excepcional del coro de muchachas confirma la validez social de este tipo de composiciones que la épica absorbe. Sin duda, la constelación de elementos que el episodio presenta en *Odisea* se vincula en forma explícita con la forma que solemos designar como partenio.³³

4. EL TRENO INSUPERABLE: UN CORO DE MUSAS PARA AQUILES

El sofisticado paradigma del treno por Héctor en el canto XXIV de *Iliada* incluye el *góos* de las mujeres, la ejecución de los aedos, la responsión del pueblo y la secuencia de lamentos de Andrómaca, Hécuba y Helena, también tipificada como *góos*. La expectativa por la muerte de Aquiles y su treno constituye una opción narrativa que *Iliada* mantiene como especulación y *Odisea* propone como culminación temática y genérica. En un hipotético balance entre ambos poemas, ya que los trenos ocupan el canto final en cada poema, la segunda *nékya* de *Odisea* ofrece la referencia concreta a la muerte de Aquiles. Si la primera aparición de la sombra del héroe produce una polémica revisión del heroísmo (11.486-490), la segunda aparición de Aquiles ofrece la trágica ironía de proponer como *ólbios* (dichoso) a quien ha renegado del valor de la acción heroica.

Así como en la versión del coro de siervas que rodea a Penélope o en el caso del coro de muchachas que rodea a Nausícaa, la intromisión lírica del treno por Aquiles ocluye el contenido de la composición y acrecienta el contexto ocasional. El célebre discurso de Agamenón a Aquiles (24.36-97) exagera el contenido funeral añadiendo un espacio que pertenece a los muertos. Si el treno corresponde a un rito de pasaje del espacio de los vivos al de los muertos, el discurso de Agamenón traspasa un límite. La sombra de un muerto considera *ólbios* a otro muerto, finalizado el pasaje de un estado a otro, el nuevo estado es definido como un estado “dichoso” por la especial condición de la muerte en batalla.

La estructura compositiva del discurso de Agamenón utiliza materiales de *Iliada* en varias secuencias narrativas que respetan el orden en que se narran la muerte y los funerales de Patroclo. Es decir que se suceden: 1) el combate por recuperar el cadáver (24.39-42), 2) las abluciones sobre el cadáver y primer llanto de los dánaos (24.43-46), 3) el grito doloroso de Tetis y sus compañeras marinas (24.47-59), 4) el treno de las Musas (24.60-62), 5) la incineración y el túmulo (24.63-84) y, finalmente, 6) los juegos fúnebres con sus premios (24.85-94).

El carácter excepcional del funeral de Aquiles se construye sobre la repetición de escenas épicas, de igual modo que la sonoridad extrema del dolor de Aquiles por Patroclo sucede en el grito que paraliza de temor a los troyanos; en este caso, se manifiesta por el clamor marino de la madre y sus ninfas (βοή δ' ἐπὶ πόντον ὀρώρει/θεσπεσίη, “un grito corría sobre la mar, un grito divino”, 24.48-49), y por el canto funeral entonado por las nueve Musas. Este componente lírico produce una innovación respecto de la necesaria presencia de un *góos* femenino en alabanza del muerto glorioso. Por una parte, el uso del verbo específico θρήγεον en el verso 61:

Μοῦσαι δ' ἐννέα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὅπι καλῇ
θρήγεον· ἐνθα κεν οὐ τιν' ἀδάκρυτόν γ' ἐνόησας
Ἀργείων· τοῖον γὰρ ὑπώρορε Μοῦσα λιγεια. (*Odisea* 24.,60-62)

Y las nueve Musas cantaban el lamento fúnebre, entonándolo todas con una bella voz. Allí no habrías visto a ninguno de los Argivos sin lágrimas. Pues de semejante modo la Musa de límpida voz los conmovió.

En *Iliada* son los aedos los responsables de iniciar el treno (24.721-722) distinguidos claramente de las mujeres cuya acción está contenida en el verbo στενάχοντο (24.722). La exclusividad del funeral de Aquiles trastoca el treno regular de los aedos como ejecutantes oficiales, un canto masculino, para dar protagonismo a figuras femeninas y a voces divinas, en consecuencia, insuperables en calidad sonora (λιγεια, 24.62) y en capacidad de producir un efecto emocional en el auditorio (ὑπώρορε, 24.62). El funeral de Aquiles reúne dos grupos de mujeres que cumplimentan el ritual fúnebre; por un lado las Nereidas que le colocan curiosamente una mortaja, es decir la vestidura para la muerte, pero ἀμβροτα, de carácter “inmortal” (24.59); por otro lado, las Musas, que en prueba de canto de intercambio reciben la acción del participio ἀμειβόμεναι. Es decir que la secuenciación entre aedos y mujeres del treno de *Iliada*, o más bien entre treno y *góos*, ha sido desplazada a un canto turnado entre las mismas Musas.

La dimensión cósmica del treno por Aquiles pone en llanto a seres humanos y a seres divinos por un tiempo superior a los doce días de los funerales de Héctor. Este hecho, seguido por la calidad de los premios dispuestos por Tetis, cumple la función de último homenaje al héroe de *Iliada*, en medio de un discurso más bien anecdótico, más narrativo que descriptivo y con valor sintético de recuperación o recolección de los datos dispersos entre *Iliada* y *Odisea* sobre los ritos fúnebres.

5. CONCLUSIÓN

Los tres pasajes analizados muestran una absorción de composiciones líricas de carácter coral con ejecutantes femeninas. Al tratarse de contenidos divergentes, el formato que adquieren es épico, es decir, hay una performance descrita cuyo contenido resulta vedado para el auditorio externo, la morfología épica se impone y la voz autorial del narrador concede un gran detalle a la “ocasión”: la pena de Penélope por su esposo e hijo, el regocijo previo al matrimonio de una muchacha, el lamento fúnebre de carácter divino para el mayor héroe de *Iliada*.

Más que una “interacción” con la composición lírica que cada pasaje representa o “mimetiza”, podemos considerar que en la sofisticada deconstrucción que *Odisea* ofrece de los materiales narrativos de *Iliada*, estos episodios de coralidad, ya sea que involucren movimientos de danza incipiente o expresa, testimonian composiciones líricas femeninas.

El formato de las penas, el *góos* de Penélope y el treno de las Musas, recopila la desestabilizadora presencia femenina en el dolor y en la muerte. La oclusión épica de los contenidos de estas composiciones funerales al tiempo que las registra, las inhibe, al no comentar ni siquiera su contenido temático. Una muestra más del valor del canto que acompaña las ocasiones fundamentales de la vida griega arcaica y de la dificultad de una clasificación taxativa de las especies líricas.

El delicioso episodio de Nausícaa, casi un partenio ignorado, interactúa con los contenidos narrativos folklóricos de conquista de una novia que subyacen en toda la trama de *Odisea* y culminan en el canto 23.

Muchas veces se han señalado las virtudes compositivas de *Odisea* y su sofisticada inserción de materiales narrativos de la índole más diversa. La intromisión de pasajes líricos corales ratifica, una vez más, su inusitada valía.

REFERENCIAS

- Alexiou, M. (2002). *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Lanham: Roman & Littlefield Publishers.
- Bär, S. & Maravela, A. (2019). Narrative, Narratology and Intertextuality: New Perspectives on Greek Epic from Homer to Nonnus. *Symbolae Osloenses*, 93(1), 1-11.
- Calame, C. (1983). *Alcman. Introduction, texte critique, témoignages, traduction et commentaire*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Calame, C. (2018) [2001]. *Choruses of Young Women in Ancient Greece*. Lanham: Roman & Littlefield Publishers.
- Crotty, K. (1994). *The poetics of supplication. Homer's Iliad and Odyssey*. Ithaca, N.Y. and London: Cornell University Press.
- Currie, B. (2021). La teoría de la mente y el autoconcepto de Penélope en el canto 23 de *Odisea* (pp. 15-40). En Fernández, C. y Zecchin de Fasano, G. C. (Eds.) *Cartografías del yo en el mundo antiguo: estrategias de su textualización*. La Plata: EDULP.
- Daly, A. (2013). *A study of Tears in Odyssey*. Chapel Hill: University of North Caroline. Recuperado de <https://doi.org/10.17615/8t9s-qy24>
- De Jong, I. (2001). *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ebeling, H. (1963). *Lexicon Homericum*. Leipzig: Georg Olms Verlagbuchhandlung.
- Goldhill, S. (1988). Reading Differences: The *Odyssey* and Juxtaposition. *Ramus*, 17(1), 1-31. Recuperado de <https://doi.org/10.1017/S0048671X00003179>
- Fernández Deagustini, M. del P. (2020). Una madre en duelo: dolor y resistencia de *Iliada* a la actualidad. *Phoënix*, 26(2), 50-66. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.26770/phoenix.v26.2n03>
- Heubeck, A. & Hoekstra, A. (1990). *A Commentary on Homer's Odyssey*, Vol. II. Oxford- New York: Oxford University Press.
- Heubeck, A., West, S. & Hainsworth, J. B. (1991). *A Commentary on Homer's Odyssey*, Vol. I. Oxford- New York: Oxford University Press.
- Heubeck, A., Fernández-Galiano, M. & Russo, J. (1992). *A Commentary on Homer's Odyssey*, Vol. III. Oxford: Oxford University Press.
- Kelly, A. (2016). Homero nos poetas líricos: Recepção e transmissão. *Revista Classica*, 29(1), 125-156.
- Loraux, N. (2003). *Las experiencias de Tiresias: Lo femenino y el hombre griego*. Buenos Aires: Biblos.
- Monsacré, H. (2018). *The Tears of Achilles*. Trans. Nicholas J. Snead. Introduction by Richard P. Martin. Washington, DC: Center for Hellenic Studies. Recuperado de http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_MonsacreH.The_Tears_of_Achilles.2018
- Nagy, G. (2017). A sampling of Comments on *Odyssey, Rhapsody 6*. Recuperado de <https://classical-inquiries.chs.harvard.edu/a-sampling-of-comments-on-odyssey-rhapsody-6>
- Nagy, G. (2013b). The Delian Maidens and their relevance to choral mimesis in classical drama. En Gagné, R. - M. Govers Hopman, M. (Eds.). *Choral Mediations in Greek Tragedy* (pp. 227-256). Cambridge: Cambridge University Press. Recuperado de http://nrs.harvard.edu/urn-3:hlnc.essay:Nagy.The_Delian_Maidens.2013.
- Page, D. (1962). *Poetae Melici Graeci*. Oxford: Oxford University Press.

- Petropoulos, J. C. B. (2011). *Kleos in a Minor Key: The Homeric Education of a Little Prince*. Washington, DC: Center for Hellenic Studies. Recuperado de http://nrs.harvard.edu/urn3:hul.ebook:CHS_Petropoulos.Kleos_in_a_Minor_Key.2011.
- Suter, A. (2008). (Ed.). *Lament. Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Swift, L. (2010) *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford-New York: Oxford University Press.
- Tsagalis, Ch. (2004). *Epic grief: Personal Laments in Homer's Iliad*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Werner, Ch. (2018). Speech genres in the *Odyssey*: Menelaos' and Helen's performances in Book 4 (pp. 335-362). En Zecchin, G. C.; Fernández, C.N. y Nápoli, J.T. (Eds.). *[Una] nueva visión de la Cultura griega antigua en el comienzo del Tercer Milenio. Perspectivas y Desafíos*. La Plata: EDULP.
- Zecchin de Fasano, G. C. (2017). Aedón: performance poética de las Víctimas. *Caliope, Presença Clássica*, 34(2), separata 6, 4-23.
- Zecchin de Fasano, G. C. (2005). Súplica, lamento y encomio: la performance del mito en Homero (179-198). En González de Tobia, A. M. (Ed.). *Mito y performance, de Grecia a la modernidad*. La Plata: CEH.

NOTAS

- * Deseo expresar mi agradecimiento a Pilar Fernández Deagustini por su minuciosa lectura de este artículo y sus valiosas sugerencias, que lo han enriquecido notablemente.
- 1 En Zecchin (2004, pp.15-30) realicé una síntesis de los numerosos abordajes existentes hasta ese momento, entre los que deben destacarse los aportes de De Jong (2001), Nagy (1996), Richardson (1990) y más recientemente Werner (2018). Para una evaluación reciente de la crítica narratológica e intertextual aplicada a los poemas homéricos véase Bär & Maravela (2019, pp.1-11).
 - 2 La gravitación existencial y poética de las penas es visible ya en el estudio de Crotty (1994, pp.181-210) y en el específico de Tsagalis sobre los tipos de *góos* (2004, p.16).
 - 3 Cf. Kelly (2016, p. 129) quien postula como primera cita explícita de la obra de Homero, la cita de Simónides Fr.19 W sobre los versos de *Iliada* VI.146. Implicaría una recepción temprana, del siglo VI: "Este é um *terminus ante quem* sólido como una rocha para a emergência dos poemas homéricos, e para seu uso *tanto* por poetas *quanto* por audiências". Más adelante argumenta en favor de una "interacción" entre épica y lírica.
 - 4 Como ha señalado Monsacré (2018, p.173): "The moral of the *Iliad* —die in combat or return victorious— is no longer in place in the supernatural worlds that Odysseus traverses. While he is, indeed, one of the victorious heroes of Troy, the terms of his return are clouded. And it is no small paradox in the poem to see this model of bravery, this champion of virility, become the prisoner of women in worlds where a warrior's values are no longer strictly relevant."
 - 5 Cf. Monsacré (2018, p. 193): "The threnody is sung by the bards, while the *goos*, a wailing moan, is cried out by the mourning women." En el mismo sentido Suter (2008), Alexiou (2002), Tsagalis (2004).
 - 6 Cf. Werner (2018, pp. 335-362) quien analiza sobre todo los discursos contrapuestos de Menelao y Helena.
 - 7 Las expresiones de pena, dolor físico o emocional se ven equiparadas con una experiencia estética al aplicársele el verbo *τέρπομαι*. El hecho de que este verbo acompañe a *góos* convierte al llanto de Menelao por el desaparecido Odiseo (4.100-109) en un género de lamento como un ritual inconcluso por la incertidumbre de su muerte. Si se trata de una referencia concreta a un género discursivo, indicaría la ausencia de la versión institucionalizada por la muerte de Odiseo, justamente por la carencia de la noticia pública de su muerte. En la dirección de la composición de un treno, el verbo *odúrontai* califica los lamentos de Laertes, Penélope y Telémaco: padre, esposa e hijo (4.111-112).
 - 8 Destaca De Jong (2001, p.118) que *θυμοφθόρος* solamente se registra en este verso en la voz del narrador, frente a cuatro registros en discursos de personajes.
 - 9 Ebeling (1963, p.1109) anota sobre este verbo "E.M. 588 18 σημαίνει τὸ ἡσυχῇ κλαίειν καὶ θρηνηεῖν (cf. Apoll. Soph. Schol. EQ ad δ 719)". LSJ (1983, p.1135) aporta como segundo significado "cantar en tono bajo" en autores posteriores, como Aristófanes o Platón. Chantraine (1977, p. 705) aclara que puede indicar el "gorjeo" o "trino", especialmente del ruiseñor. Un dato relevante si se repara en que Penélope expresa la pena por su hijo a través del mito de Aedón, convertida en ruiseñor, en el canto 19, 518. Sobre este aspecto cf. Zecchin (2017, pp. 4-23). El adjetivo *μινυρός* califica los gritos de Casandra en *Agamenón* de Esquilo (1165).
 - 10 Cf. Swift (2010, p.2): "Dancing in a chorus, or simply watching one performance, represented an immersion into the values of the community and a participation in its ritual, political and religious life".

- 11 Remito al análisis de Werner, en este mismo volumen y al artículo de Fernández Deagustini (2020, p.57) quien destaca el modo singular en que Tetis desplaza el centro de su lamento hacia su situación maternal, la de verse privada de un hijo joven y floreciente.
- 12 En su análisis del treno final de *Iliada*, Monsacré (2018, p.203) destaca los calificativos que recibe *góos*: “The noun *goos*, qualified by adjectives like *aliastos* ‘incessant’ (24.760), *adinos* ‘abundant’ (24.747), and *krueros* ‘frozen’ (24.524), is the word for lamentation (twenty-four occurrences)”. La oscilación entre el llanto sin fin y el llanto compacto, denso o de lágrimas gruesas, sentidos todos ellos implícitos en *ἄδιδνὸν*, expresa la medida de la pena de Penélope por su hijo.
- 13 Penélope es la más desdichada entre las mujeres de su generación, Tetis entre las madres de héroes. Las prótasis de relativo amplían en ambos textos el auditorio.
- 14 Como sabemos se trata de la autocalificación de Tetis, en que el prefijo *δυσ-*, con su carga de imperfección, delimita la posesión superlativa de la condición de madre “infeliz” de un hijo “excelente”. Puede verse un análisis certero del vocablo en Fernández Deagustini (2020, p.53). Sobre Telémaco como héroe en clave menor, cf. Petropoulos (2011, pp. 93-103) quien plantea una manipulación de la maduración de Telémaco, tanto por parte de su madre como desde los intereses de los pretendientes.
- 15 Nótese que tanto Odiseo como Telémaco reciben una definición espacial de su *kléos* y en ambos casos resulta acorde a los itinerarios que despliegan. La gloria del padre consiste en su viaje y a la vez es ese recorrido el hecho que le permite ampliarla. La gloria incipiente del hijo puede tener como punto de partida precisamente el viaje marino que comienza, aunque Penélope no lo percibe. Sobre la extensión mensurable del *kléos* y su vinculación con la *anagnórisis* de Odiseo, véase Zecchin de Fasano (2004, pp.172-176).
- 16 Cf. Daly (2013, p.13): “Once she recovers her voice, still lamenting (*γοόωσα*, 721) she links the loss of Odysseus long ago (*πρὶν μὲν πόσιν*, 724) and Telemachos most recently (*νῦν αὖ παίδ’*, 727) in a succession of woes and, rebuking her slave women for their secrecy, goes so far as to claim that she would have committed suicide if Telemachos had left with her knowledge. Penelope thus comes close to ranking her son above, or at least equal to, her husband. Eurykleia immediately steps in to lull her grief (*τῆς δ’ εὐνησε γόον, σχέθε δ’ ὄσσε γόοιο*, 758) with advice to bathe and pray to Athena for Telemachos’ safety”.
- 17 Tal como expresa *πέρι* en el verso 72.
- 18 Sobre la *homophrosýne* como esencial a *Odisea*, véase Zecchin de Fasano (2004, p. 102), Currie (2021, pp. 15-40).
- 19 Cf. Heubeck (199, p. 291) quien además ve a Nausícaa como la joven versión femenina de Telémaco. Utilizo la denominación partenio en sentido general, es decir, como canción de muchachas; ya que, como ha reconocido Calame, la clasificación proviene de un intento de tipificación posterior a la existencia de esta especie lírica. La calificación del partenio como “oculto” sigue la propuesta de Swift (2010, p.3), aunque la autora explora la interacción coral en la tragedia, los elementos analizados en *Odisea* resultan suficientes para analizar una intromisión de este tipo de composición en la épica.
- 20 Como ha señalado Swift (2010, pp.173-240) en los partenios conservados, es usual que se destaque una de las muchachas, como sucede con Hagesícora o Aigido (PMG FR.1) o con Astymeloisa (PMG.FR.3), en el canto 6 se da relevancia a Nausícaa como figura central. Entre los elementos de paisaje, la presencia del agua para purificar las vestimentas constituye una referencia concreta a las abluciones previas al matrimonio.
- 21 Acerca del verso 100 y el hecho de quitarse el velo con connotación erótica cf. Heubeck (1991, p. 299): “note the erotic overtone (the *κρήδεμνον* is a symbol of virtue and modesty).” Como ha señalado Loraux (2003, p.245) el cuerpo de la *parthénos* es amenazante y conviene ocultarla bajo el vestido y el velo.
- 22 Lo destaca Nagy (2017, 05/04): “Next, at O.06.100–101, after having finished eating and drinking, they start playfully singing and dancing with each other: the playfulness of the song and dance is expressed by the verb *paizein* ‘play’ at O.06.100, while the actual singing / dancing is expressed by the noun *molpē* ‘singing and dancing’ at O.06.101. The prima donna / prima ballerina of the singing / dancing is Nausicaa herself, as expressed by the verb *arkhesthai* ‘lead off [in performing]’, again at O.06.101. The dancing in this case includes the playful tossing of a *sphaira* ‘ball’, O.06.100.”
- 23 Según sostiene Calame (2018, p. 4-5): asistimos a la descripción de los movimientos y actitudes de un coro de jóvenes muchachas con una líder de los pasos.
- 24 Entre las propuestas divergentes de *Odisea*, cabría notar el contraste entre este coro de muchachas asimiladas a las Gracias y las Sirenas que cantan en conjunto episodios épicos, invitan de modo seductor a una pradera, pero se hallan rodeadas de los restos de navegantes muertos.
- 25 En su discusión sobre género y ocasión de los coros líricos y de su absorción en la performance teatral, Nagy aporta una perspectiva fundamental de reflexión. Si estamos frente a un registro del partenio, la ocasión de la boda incipiente le concede a esta secuencia de *Odisea* el papel de última canción núbil. En el desarrollo de la escena subsiguiente hay, sin duda, una ritualización cuando el espectáculo de la muchacha es asimilado a la palmera de Apolo en Delos. Cf. Nagy (2013b, p. 228-229).
- 26 Sobre el campo semántico de esta palabra, cf. Heubeck (1991, p.299): “*μολπής*: Stanford’s *rythmical ball-play controlled by a tune*’ tries to meet every difficulty. *μέλομαι* certainly is used of song in some Homeric passages (II. XVIII, 604,

- Od. 4, 17 y 13,27) and probably in many, although Aristarchus (always reluctant to admit synonymy) appears to have wished to restrict the meaning to sports and dancing...". Ebeling (1963, p. 1117) ya había señalado estas discusiones entre los escoliastas, pero cita a Schmidt "...aut ludus cum cantu coniunctus", es decir se trataría de un juego con canto en conjunto. En líneas generales Chantraine (1977, p. 683) reconoce que μέλω implica "chanter et danser", notamment dans un chœur, cf. Il. 16,182 mais peut signifier 'chanter' en général".
- 27 En *Il.* I.472 μολπή aparece referido al canto del peán en honor a Apolo, y en XVIII.606 finalizada la creación del escudo, la descripción de la última imagen forjada es la de la danza circular entre muchachas y muchachos, y aunque los versos están discutidos, los acróbatas "dan inicio a los pasos de danza girando en el centro" (μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίνεον κατὰ μέσσοις). Esta referencia coral concreta inserta contenidos de composiciones existentes en un medio diferente como es la épica. De este modo, la épica, por un lado, brinda registro de ellas y, por otro lado, expone variaciones creativas en la narración.
- 28 Aportamos la traducción del pasaje de *Il.* XVI.180-186 porque resulta esclarecedora: "de la cual era conductor el valeroso Eudoro, soltero (παρθένιος), al que había engendrado la bella Polimela, hija de Filante. El poderoso Argifonte había sentido deseos de ella, cuando con sus propios ojos la vio danzar en medio de canciones junto al coro (μετὰ μελομένησιν/ ἐν χορῷ) de la sonora Artemisa, la de flechas de oro".
- 29 Sigo la denominación de la edición de Page (1962, pp. 12-13). Para una discusión sobre atribución y clasificación, ver Calame (1983, pp. 393-420), quien lo identifica como Fr.26.
- 30 Según Calame (1983, p. 410) ἔρνος en Homero se refiere a un joven efebo y al proceso de crecimiento característico de esa edad.
- 31 He analizado este discurso desde la perspectiva de una súplica formal sin la gestualidad proxémica propia, en Zecchin de Fasano (2004, pp. 102): "En la respuesta de Nausícaa hallamos la aceptación de la condición de ἰκέτης y la concesión de las peticiones, de manera que la súplica a Nausícaa se convierte en modelo de súplica efectiva".
- 32 Calame (1983, p. 418) propone reponer ἐπιπέτις ("servidora"), al considerar que se indicaría un lazo privilegiado entre adolescentes, como la constitución de una "agéle femenina".
- 33 Cf. Swift (2010, p.16 n.23) refiriendo conceptos de Conte, utiliza la palabra "constellation" para definir la relación entre elementos constitutivos de una especie lírica.