

Observaciones en torno a Penélope¹

Some observations on Penelope

AIDA MÍGUEZ BARCIELA (*Freie Universität Berlin, Deutschland*)²

Abstract: The aim of this paper is to outline an interpretation of the scene of the *Odyssey* where Penelope shows herself to her suitors and gains some gifts from them (18.158-303). I concentrate myself basically on three points: the problem of Penelope's motivation, the reasons for her exclusion of the plan of revenge, and the dramatic consequences that come up from the state of ignorance generated by this exclusion. Finally, I make some suggestions about the issue of the dissolution of the household as result of the Trojan War.

Keywords: *Odyssey*; household; deception; irony; testing; woman; ambiguity.

1. La ruina del *oikos*

A los pretendientes de Penélope se les acusa una y otra vez de conducir el *oikos* de Odiseo a la ruina: se dice que devoran y consumen de manera continuada y reincidente los rebaños y el vino de Odiseo; son, además, numerosas las escenas que describen su cotidiano festín en la casa. La principal acusación contra ellos como grupo es, pues, la dilapidación de las cosas (*ktemata*, *khremata*) o medios de vida (*biotós*) de otro hombre, el agotamiento de eso que — con matices — podemos llamar su riqueza.

Que la ruina del *oikos* de Odiseo constituya en efecto el cargo principal contra los pretendientes³ no impide que a lo largo del poema se vayan sobreañadiendo otros cargos que, en el fondo, no son sino intensificaciones o ampliaciones del primero. En esta dirección apuntan los comentarios sobre la coacción al aedo, el abuso de las sirvientas, el plan de asesinato de Telémaco o el maltrato de los huéspedes. Los pretendientes no solo pretenden desposar a la legítima esposa de un hombre que, después de

¹ Texto recibido el 10.08.2011 y aceptado para publicación el 10.01.2012.

² aidamiguezbarciela@gmail.com.

³ La acusación contra los pretendientes empieza con las palabras de Atena en 1.91s., y es continuada por Telémaco en los versos 160, 248-251, 377, etc. El texto de la *Odisea* lo cito por la edición de T. W. Allen (Oxford Classical Texts 1917); cuando no se especifica el número del canto al que pertenecen los versos se mantiene la referencia inmediatamente anterior.

todo, quizá siga vivo, circunstancia ya grave de por sí, sino que, además, consumen injustamente (sin dar nada a cambio) las cosas (la riqueza) de ese hombre, maquinando contra los suyos muchas maldades (*kaka erga*), con la intolerable *atimia* (pérdida de prestigio, estima, ser) que esto conlleva.⁴

A partir de esta situación de amenaza y desorden se comprende que el retorno de Odiseo no pueda ser simplemente una reintegración, tampoco una mera restauración de lo de antes: en su caso la vuelta a casa tendrá que ser al mismo tiempo reconquista y reajuste, esto es, una venganza (*tisis*, y sin represalias ulteriores⁵) que resitúe y recomponga completamente los asuntos de su casa. El *nostos* de Odiseo no será trivial ni inofensivo sino que pondrá el *oikos* a prueba, es decir, pondrá en marcha un proceso que discierne internamente el ámbito que uno habita de entrada sin necesidad de discernimiento alguno: la casa, la morada.

Sabemos asimismo que la casa (en la que se incluyen riqueza, mujer, sirvientes, hijos, etcétera) es aquella dimensión que cobra relevancia en la medida que la empresa en Troya ya se ha cumplido (1.2), pues no a otra parte que a sus respectivos *oikoi* buscan retornar aquellos que han logrado sobrevivir tanto a la guerra como al viaje de vuelta a través del mar (versos 11s.). Porque efectivamente hay (al menos lo hay de entrada) un *oikos* al que se está esencialmente vinculado (porque todavía hay en principio un 'dónde' al que volver), todo aquello que no sea propiamente 'estar-en-casa' es visto como desarraigo, como un andar errante (*plazein*) doloroso y negativo (cf. 15.10 y otros). Así pues, el fenómeno *nostos* presupone que hay todavía una casa a la que uno pertenece esencialmente, y 'casa' quiere decir cosas, personas y vínculos determinados. (En lo que sigue pretendemos ver en alguna medida hasta qué punto esto sigue valiendo sin ambigüedad).

⁴ Porque la riqueza consiste en un cierto conjunto de cosas, su pérdida conlleva disminución de ser/prestigio (*time*). Sobre la evaluación de la conducta de los pretendientes en términos de censura y condena, y ello en vistas a la legitimación de la venganza de Odiseo, cf. lo dicho en mi artículo "Hacia una interpretación de la *Odisea* (I)": *Laguna. Revista de filosofía* 32 (2013), pendiente de aparición.

⁵ Se insiste en que los pretendientes perecerán *nepoinoi*: impunemente, sin que sus parientes puedan tomarse pago alguno por sus muertes, cf. H. Erbse, *Beiträge zum Verständnis der Odyssee* (Berlin, New York 1972) 118-141.

Según esto, el *oikos* no es simplemente el conjunto de edificios, o es eso en la medida que ahí tienen lugar ciertos asuntos decisivos para la preservación del mismo, por ejemplo la transformación y el almacenaje de cosas, por de pronto de los medios de subsistencia (cereales, vino, aceite...), pero también de ropas, armas y metales; el *oikos* es asimismo el espacio donde nacen y se crían los hijos de los que depende su continuidad. Ambos aspectos (riqueza y linaje) nos permiten ciertamente postular una relación esencial entre el *oikos* y la mujer (en el sentido de legítima esposa: *gyne*), la cual respondería por su parte a un cierto reparto de excelencias, aptitudes o destrezas entre la esposa y el esposo según el cual la esposa es la figura que garantiza tanto la continuidad del linaje (da legítimos hijos varones) como la producción y preservación de la riqueza de la casa, siendo asuntos de su exclusiva competencia tanto la realización como la dirección y supervisión de trabajos tales que el hilado y el tejido.⁶ Suponemos que era en el *megaron* — espacio central del *oikos* —, y no en lugar especial alguno, donde la esposa administraba la marcha de estas actividades decisivas para la prosperidad⁷ del *oikos* común, y decimos ‘común’ porque la empresa que consiste en tener o mantener una casa (*oikon ekhein*) presupone la diferencia irreductible entre el varón y la mujer en cuanto a competencias específicas y reparto de tareas, sin que por de pronto resulte obligatorio atribuir a este reparto una componente valorativa⁸ en la medida que lo decisivo para la

⁶ Quizá no esté de más recordar aquí que las cosas que constituyen la riqueza de la casa son todo lo contrario a mercancías. Así por ejemplo, las ropas que confeccionan las mujeres tienen el carácter de lo que nosotros llamaríamos ‘obras de arte’: al ser de ellas pertenece esencialmente la belleza, la irreductibilidad, que es precisamente lo opuesto a la condición de cosa-mercancía. La otra cara de esto es que las cosas no están destinadas de manera básica al intercambio, sino más bien a la creación y consolidación de determinadas relaciones de amistad (pensemos que el intercambio de regalos produce un vínculo entre *oikoi* con carácter hereditario).

⁷ Así, cuando Néstor quiere decir que no es pobre su casa aclara que hay en ella ropas y cobertores suficientes (3.347-355).

⁸ El ámbito de acción de las mujeres tiene que ver con elementos como el agua, el fuego o los cereales (el vino y la carne son en cambio asunto de los hombres). Cuando se habla de ‘obras de mujeres’ (*erga gynaiikon*) se piensa en los trabajos de su competencia exclusiva: hilado y tejido; las labores del campo pertenecen por el contrario al ámbito de competencia masculina: son *erga andron*. La diferencia de ámbitos comporta especia-

buena marcha de una casa parece ser el hecho de que las destrezas específicamente masculinas y las destrezas específicamente femeninas no tanto se subordinen la una a la otra como más bien armonicen o se complementen o se correspondan entre sí.

Algo de este tipo suena ahí cuando Odiseo pronuncia el deseo de que los dioses otorguen a Nausícaa eso que tanto ansía, a saber: *andra te kai oikon*; pero no solamente esto, sino que, además y más esencialmente, desea que le concedan algo que aquí se llama *homophrosynen esthlen* (6.181s.), donde los versos que siguen (183s.) aclaran qué quiere decir exactamente esto. Provisionalmente traducimos los versos así: ‘Pues no hay nada más fuerte ni mejor [comparativos] que cuando varón y mujer mantienen juntos [nótese el dual] una casa estando de acuerdo entre sí en cuanto a los proyectos (*homophroneonte noemasin*); [esto último comporta] muchos daños para los enemigos y [muchas] alegrías para los bien dispuestos [hacia ellos], pero ellos mismos se dan cuenta sobre todo’.

Que las cosas de una casa marchen bien — que el *oikos* sea próspero — es algo que depende esencialmente de que haya en efecto armonía entre el varón y la mujer que ‘tienen casa’. En la consonancia (o sintonía o armonía) entre la esfera masculina y la femenina radica la fuerza de lo que nosotros tal vez llamaríamos un buen matrimonio, y es justo por este motivo que de la *homophrosyne* se explicita su carácter de *esthle*: ‘buena’ en el sentido que comporta o produce *olbos*, o sea, prosperidad, abundancia, riqueza.

Recordemos aquí que las expresiones griegas que solemos traducir por ‘felicidad’ y similares no mencionan estados de ánimo ni de la mente;

lización no solo en cuanto trabajos y tareas, sino también en cuanto al uso y empleo de alimentos, vasos o asientos, cf. H. Foley, ““Reverse Similes” and Sex Roles in the Odyssey”: *Arethusa* 11 (1978) 7-26, C. Mosse, *La mujer en la Grecia clásica* (Madrid 1990) 15-39, G. Wickert-Micknat, *Die Frau*, *Archaeologia Homerica*, Bd. III (Göttingen 1982), passim, G. Wickert-Micknat, “Frauen im archaischen und klassischen Griechenland”: *Gymnasium* 98 (1991) 344-345, B. Wagner-Hasel, “Die Macht der Penelope. Zur Politik des Gewebes im homerischen Epos”: R. Faber, S. Lanwerd (Hrsg.), *Kybele-Prophetin-Hexe. Religiöse Frauen-bilder und Weiblichkeitskonzeptionen* (Würzburg 1997) 132-136, M^a D. Mirón Pérez, “*Oikos y oikonomia*: El análisis de las unidades domésticas de producción y reproducción en el estudio de la Economía antigua”: *Gerión* 22.1 (2004) 61-79.

Ágora. Estudios Clásicos em Debate 15 (2013)

homophrosyne no se refiere a un determinado estado de ánimo (de penetración entre los cónyuges o algo así), ni tampoco a sintonía alguna en cuanto a las 'representaciones mentales'; *homophroneonte noemasin* no quiere decir que las cosas de una casa marchen bien cuando el varón y la mujer tienen representaciones y/o estados de ánimo parecidos; no; lo que verdaderamente está en juego no es nada relativo al estado psíquico de los cónyuges, sino algo consubstancial a aquella situación determinada por el hecho de que tanto el hombre como la mujer que tienen una casa común persigan en efecto las mismas metas y ansíen los mismos objetivos; esto es lo que quiere decir que estén de acuerdo o conformes en cuanto a 'los pensamientos'.

Por otra parte tenemos que apuntar que la conformidad de los esposos en cuanto a metas y objetivos es marca y señal de consistencia. Que haya en efecto *homophrosyne* significa que las eventuales disensiones y disputas ocurren fuera de la casa ('enemigos'), mientras que dentro (en casa, entre los *philoí*) hay paz, tranquilidad. No hay que perder de vista este último punto; no en vano la miseria de Agamenón tuvo que ver con el hecho de que enemistad y discordia penetraron el *oikos*, con la amenaza de inconsistencia y disolución del mismo que esto supuso.

La buena marcha de los asuntos de la casa depende por lo tanto de la complementación y armonía (unión, engarce, ajuste) de dos figuras irreductiblemente diferentes en cuanto a competencias y trabajos específicos.⁹ Ahora bien, la guerra disturba la marcha normal de los asuntos de la casa, probando la eventual restauración de la prosperidad prebélica la *homophrosyne* de los cónyuges, pues en caso de que el esposo sobreviva será la mujer que aguarda en casa quien permita (o frustre) su reintegración. El éxito del retorno de Odiseo dependerá de que Penélope persiga sus mismos objetivos, al igual que el retorno de Agamenón dependió esencialmente de los objetivos de Clitemnestra y la ausencia de *homophrosyne* entre los cónyuges.

⁹ Cf. F. G. Naerebout, "Male-Female Relationships in the Homeric Epics": J. Blok & P. Mason (edd.), *Sexual Asymetry. Studies in Ancient Society* (Amsterdam 1987) 118.

2. 'Abiertamente' o 'en secreto'

Como es sabido, la historia del retorno de Agamenón atraviesa la *Odisea* de un lado al otro en calidad de paradigma cuya función varía según el contexto que en cada caso lo evoca.¹⁰ Este paradigma se inserta en una constelación narrativa más amplia que, comprendiendo los diversos *nostoi* de los supervivientes de la guerra, los evalúa y confronta en términos de figura completa y cerrada, pues con el cumplimiento del *nostos* se responde en cierto modo a la cuestión de quién era en verdad cada uno, es decir: se asegura la figura, se constituye la *psykhe*.¹¹ Por otra parte, la centralidad del *nostos* en la *Odisea* presenta continuidad con el hecho de que este poema incluya dos escenas (canto 11 y 24.1-202) donde se visibiliza nada más y nada menos que el 'haber muerto' y se conversa con y se contemplan nada más y nada menos que las *psykhai*. A efectos de este trabajo nos interese prestar atención al momento en que la *psykhe* de Agamenón advierte a Odiseo del mortal peligro que le acecha en la vuelta a casa. Refirámonos antes de nada al carácter especial del contexto en el que se produce esta conversación.

Efectivamente se trata de un contexto muy especial: las palabras de Agamenón no son sino las palabras del propio Odiseo, que desde 9.39 relata a la audiencia de los feacios su 'retorno rico en pesares' (verso 37).¹² La distancia que genera la incrustación narrativa (la llamada 'Ich-Erzählung') refuerza así lo que ya hay de especial en el hecho de que quien aquí habla es nada más y nada menos que una *psykhe*, es decir, alguien o algo para el que el punto de vista siempre parcial del estar vivo ha quedado definitivamente ya atrás. Tal vez sea debido a esta doble distancia (formal: incrustación narrativa, y de contenido: punto de vista del 'haber muerto')

¹⁰ Cf. E. D'Arms, K. Hulley, "The Oresteia-Story in the Odyssey": *TAPA* 77 (1946) 207-213, U. Hölscher, "Die Atridensage in der Odyssee": H. Singer, B. von Wiese (Hrsg.), *Festschrift für Richard Alewyn* (Köln-Graz 1967) 1-16, S. D. Olson, "The Stories of Agamemnon in Homer's Odyssey": *TAPA* 120 (1990) 57-71.

¹¹ Sobre la conexión *nostos-psykhe*, cf. mi artículo "Acerca del comienzo de la *Odisea*": *Myrtia. Revista de filología clásica* 26 (2011) 11-26.

¹² Cf. mi artículo "Hacia una interpretación de la *Odisea* (II)": *Laguna. Revista de Filosofía* 33 (2013), pendiente de publicación.

que el informe de Agamenón acerca de su retorno suena de manera algo distinta a cuanto sobre el asunto hemos escuchado hasta el momento. Especialmente llamativo es el hecho de que tanto en el relato de Néstor (3.193-198, 255-312) como en el de Menelao (o, mejor, en el relato de Proteo que reproduce Menelao: 4.512-537) se silencien precisamente aquellos aspectos que convierten su muerte en un asunto sumamente vidrioso, sobre todo por lo que se refiere al papel que jugó Clitemnestra. Veamos.

Tanto en el discurso de Néstor como en el de Menelao Clitemnestra quedaba — al menos por silenciamiento — al margen del planeamiento y participación activa que, por el contrario, la *psykhe* de Agamenón le atribuye sin ambages en 11.409-434, donde no solo dice que Egisto le dio muerte ‘mediante la funesta esposa’ (*ekta syn oulomenei alokhoi*: verso 410), sino que presenta a Clitemnestra como autora inequívoca de la muerte de Casandra (versos 422s.). Vemos asimismo que *dolometis*, epíteto que varias veces caracteriza a Egisto en su doble papel de cerebro y ejecutor del asesinato (3.198, 250, 4.525), califica aquí nada más y nada menos que a la propia Clitemnestra (verso 422), dato que casa muy bien con la participación en los actos sangrientos (no solo como agente sino también como planificadora, cf. *emesato*: verso 429) de la que habla Agamenón, quien, basándose precisamente en este hecho inaudito, recomienda a Odiseo (sin que esto sea óbice para expresarse asimismo con la clarividencia de los muertos: verso 444) que no sea en absoluto amable, ingenuo o confiado en relación con la mujer, sino que procure guardar cierta distancia preventiva, cierta *skepsis*, ocultándole siempre una parte de su *mythos* (su ‘decir’ en tanto que su ‘plan’, su ‘asunto’ o su ‘designio’: verso 442¹³). Precisamente en la enseñanza que le ha procurado su modo de muerte se basa la *psykhe* de Agamenón para recomendar a Odiseo que actúe con sumo sigilo y no desvele su retorno (*krybden, med’ anaphanda*: verso 455).

Agamenón no desconfió, ni dudó, ni, en consecuencia, vio venir su propia ruina. No así Odiseo, quien, lejos de arrojarse inmediatamente en los brazos de su esposa y demás miembros de su casa una vez que llega a Ítaca, se va primero — siguiendo indicaciones proporcionadas por Atena —

¹³ Sobre el *mythos* como ámbito de competencia masculina, cf. infra.

al campo con el porquerizo, actuando de aquí en adelante según un plan que no solo hará posible su reintegración en casa, sino que producirá al mismo tiempo una criba profunda de la misma. Visto así, el retorno de Odiseo no solo revalida de alguna (ambigua) manera aquello que la casa era (estirpe, riqueza, vínculos), sino que introduce al mismo tiempo la posibilidad de un habitar con lucidez y discernimiento, un estar haciéndose cargo a la vez de qué es aquello en lo que se está. Lo específico (y quizá también problemático) del *nostos* de Odiseo es que su éxito implica una cierta superación de la ingenuidad y la confianza que presidieron la vuelta a casa de Agamenón, muerte y miseria incluidas, lo cual, constituyendo la ingenuidad y la confianza el nivel 1, el nivel de aquello en lo que siempre ya se está, significa ni más ni menos que su retorno introduce o se sitúa en un nivel 2, el nivel de la ruptura o la distancia frente a eso en lo que ya nos encontramos o en lo que siempre ya estamos.

Así pues, el éxito de Odiseo depende de su capacidad para atenerse escrupulosamente a un plan (o proyecto o intriga o designio) que exige mantener a su esposa completamente al margen del mismo, por más que sea precisamente ella quien proporcione a todo el asunto el empuje decisivo. A continuación nos centraremos en algunos aspectos del papel que Penélope juega (o, mejor, no-juega) en el proyecto de Odiseo. Nuestro propósito no es otro que arrojar cierta luz sobre la controvertida cuestión de por qué Penélope no puede participar activamente en la sangrienta venganza de Odiseo.

3. La madurez de Telémaco

Delimitemos brevemente cuál es la situación de la que arranca la *Odisea*.

Ya hemos dicho que los pretendientes se comen diariamente la riqueza de Odiseo, con la consiguiente pérdida de prestigio/ser (*time*) y amenaza de aniquilación del *oikos* que esto supone. Pues bien, desde el comienzo mismo del poema sabemos que este proceder no es ni más ni menos que la estrategia que han concebido para presionar a Penélope a fin de obtener de ella una decisión respecto a la nueva boda, estrategia que no es sino su peculiar reacción al — suponemos que reciente — descubrimiento

(nótese bien, mediante traición femenina: 2.107s. y otros) de la artimaña del sudario de Laertes mediante la cual Penélope ha logrado prolongar hasta tres años su estado de indecisión.¹⁴ Habiendo agotado sus tácticas dilatorias (los *kerdea* que le dan fama) Penélope tiene solamente dos opciones: a) o abandona la casa de Odiseo y se une con otro hombre, opción que no solo contradice sus inclinaciones, sino que podría suscitar el reproche de la comunidad en su conjunto¹⁵ — y es más, en caso de que Odiseo viviese todavía haría de ella una esposa adúltera —; b) o sigue aplazando la boda como bien pueda, con la amenaza de destrucción de la casa que esto supone.

La indefinición de Penélope respecto a esta alternativa es la situación de la que arranca la *Odisea*, resultando evidente que esta indefinición no solo no soluciona nada, sino que comporta un agravamiento progresivo del estado de cosas. Sobre este fondo se destaca la dificultad que sobreañade el hecho de que el dios irrumpa en la casa: pretendiendo ser Mentos, un viejo amigo de su padre, Atena exhorta a Telémaco a producir definición en el confuso estado de cosas en su casa (1.274-296), lo cual constituye en efecto una medida de presión más para Penélope, pues, considerando la situación desde el nuevo punto de vista, resulta que los pretendientes destruyen no tanto la casa de Odiseo como la herencia que Telémaco ahora reivindica (1.397-399).

Empujando a Telémaco a asumir la edad que tiene¹⁶ la diosa complica las cosas de tal manera que una decisión respecto a la situación desordenada e indecisa en la que se encuentran los asuntos de la casa se vuelve todavía más urgente que al principio. El hijo de Odiseo, joven hasta el momento inofensivo, se torna de pronto una amenaza para los objetivos de los pretendientes, que no tardan demasiado en proyectar una emboscada

¹⁴ Junto a la artimaña del tejido están las palabras y promesas engañosas: Penélope entrega mensajes a todos y cada uno de los pretendientes, alimentando las esperanzas de todos en general pero sin comprometerse con ninguno en particular (2.90-92, 13.380s.).

¹⁵ Temor que se ve justificado por lo que ocurre en 23.150s..

¹⁶ Sobre cómo tenemos que entender esta madurez he apuntado algunas cosas en mi artículo "Acerca del comienzo de la *Odisea*" 19-21.

para matarle (4.667-672).¹⁷ En este sentido la madurez de Telémaco es la más fuerte medida de presión para Penélope, cuya lealtad al hijo entra de pronto en conflicto con la lealtad al padre.

El vuelco en el estado de cosas que acabamos de describir se introduce en el canto primero, se despliega en los cantos 24 y queda en suspenso durante 514, tramo durante el cual Penélope permanece inactiva en telón de fondo del relato. Su llanto y continuo dormir no son sino diversas figuras de una no-acción que, en su caso, no es mera pasividad femenina, sino resistencia y estrategia defensiva. El retorno de Telémaco de su viaje (cantos 15-16), así como la noticia recibida acerca del asesinato que planean los pretendientes (4.696-710, 16.409-412), reactiva todos los problemas planteados por el vuelco crítico del comienzo, por lo que Penélope no puede soslayar su decisión ni un momento más (pensemos que el éxito del viaje de Telémaco confirma el cambio inducido por Atena, que le exhortaba a tomar las riendas de su situación echando a los pretendientes de su casa y emprendiendo un viaje informativo, cf. 1.269-297).

Precisamente de la urgencia de este estado de cosas nacen dos escenas donde Penélope emprende — o eso parece — los preparativos que la conducirán a una nueva boda¹⁸: en el canto 18 la esposa de Odiseo *aparece* (en sentido enfático, o sea, arrancando de un previo ocultamiento) ante sus pretendientes, solicitando (y obteniendo) de ellos valiosos regalos; en el canto siguiente decide la manera como elegirá por fin un marido. Y sin embargo, estas escenas están construidas de tal modo que *nosotros* sabemos que con todos estos preparativos Penélope no está sino creando las

¹⁷ Independientemente de qué plausibilidad tenga esto a nivel historiográfico, lo cierto es que el poema sugiere que la posición preeminente en Ítaca depende en alguna medida de la condición de esposo de Penélope.

¹⁸ Del horizonte de sentido del poema forma parte la idea de que una viuda — y después de tantos años sin la presencia del esposo hay motivos para considerar que Penélope podría ser una viuda — tiene la obligación de volver a la casa paterna para ser entregada a otro varón; en este sentido, la resolución de Penélope es 'socialmente responsable', cf. S. Saïd, *Homère et l'Odyssée* (Paris 2010) 404. A esta responsabilidad 'social' se sobreañade, como hemos visto, su responsabilidad como madre que teme por la vida de su hijo.

condiciones que más favorecen la ejecución del plan de su marido, por más que *ella misma* no sepa nada de esto.

4. Belleza, engaño, ironía

Hemos dicho que la escena en la que Penélope se muestra ante los pretendientes (18.158-303) presupone la confirmación de la madurez de su hijo mediante el retorno de un viaje, confirmación que recrudece más aún la ya de por sí delicada situación tras el descubrimiento del truco del tejido. Por otro lado, la nueva posición de Telémaco en la casa le capacita para colaborar activamente con su padre, quien le hace partícipe de su plan de venganza inmediatamente después de darse a conocer (16.172-320). Todo lo que ocurra con el anciano mendigo durante los cantos 17-21 Telémaco podrá ubicarlo en el contexto de la intriga en marcha; no así Penélope, quien permanece sumida en el mismo engaño que afecta al resto de habitantes de la casa, aprehendiendo la identidad de su esposo solamente después del asesinato de los pretendientes, limpieza de la casa incluida.

Son varias las razones por las que Penélope queda al margen del plan de venganza: primero, porque la vuelta de Odiseo es a la vez una prueba de la casa en su conjunto, también de la mujer; segundo, porque de esta manera se evita que lo suyo se parezca ni remotamente a la aberración que es Clitemnestra, mujer que tuvo parte tanto en el crimen como en su planificación. Volveremos sobre la aberración de Clitemnestra; comentemos ahora algunas cosas sobre la mencionada exclusión de Penélope del plan de venganza.

En 18.206-210 Penélope abandona el piso superior y se presenta en el *megaron* envuelta en velos y acompañada por sirvientas. Aclaremos una cosa: no tenemos motivos suficientes para afirmar que Penélope se encuentra confinada en las habitaciones del piso superior porque las mujeres griegas no tenían acceso al *megaron* de la casa. Telémaco no le dice a su madre 'vete a tu habitación', sino que simplemente dice 'vete a la casa' (*eis oikon*, 1.356), pues es en la casa donde se desarrollan los trabajos específicamente femeninos (cf. *supra* sobre el reparto de competencias¹⁹). El hecho

¹⁹ Naerebout, art. cit., 119: 'In epic society the distinctive tasks for men and women do not seem to give rise to a strict physical separation of the sexes (...) We do not

de que Penélope evite por regla general aparecer en el *megaron* no es en realidad sino una marca más de anormalidad, otro síntoma del desorden que supone el asedio de unos pretendientes que han convertido el espacio principal de la casa de Odiseo en el escenario de una fiesta continua a costa de los bienes de su dueño, quien — piensan ellos — nunca más vendrá.

Una vez aclarado este punto ya podemos decir que 18.158-303 es una de esas escenas en las que Penélope desciende al *megaron*, si bien aquí lo hace — en esto consiste la extrañeza — por nada, por mor del aparecer mismo, de ahí su excusa (versos 166-168), pues mezclarse con sus pretendientes es algo que hasta el momento siempre ha procurado evitar (versos 164s., cf. 15.516s.). Apuntaremos varias cosas.

Los comentarios²⁰ están de acuerdo en que los optativos de la cláusula *hopos* (18.160-162) dependen del verbo *theke* (verso 158), cuyo sujeto es Atena.²¹ Este análisis favorecería la interpretación según la cual eso que nosotros llamaríamos la ‘intención’ o el ‘motivo’ lo sería no tanto de Penélope como más bien de Atena, explicándose así, entre otras cosas, la risa absurda o misteriosa que acompaña su súbito deseo de mostrarse (verso 163). A favor de esta lectura está el hecho de que Penélope rechace el embellecimiento propuesto por Eurínome, rechazo que, ciertamente, disipa

meet with a *gynaikion*, but women sit with the men in the *megaron* (...) Penelope keeps out of the *megaron*, but she is fleeing from the presence of the suitors’.

²⁰ D. Steiner, *Homer. Odyssey. Books XVII and XVIII* (Cambridge 2010) 181, I. de Jong, *A Narratological Commentary on the Odyssey* (Cambridge et. al. 2001) 445, C. S. Byre, “Penelope and the Suitors before Odysseus: Odyssey 18.158-303”: *AJP* 109.2 (1988) 159-173, R. B. Rutherford, *Homer. Odyssey. Books XIX and XX* (Cambridge 1992) 30, C.-Emyl-Jones, “The Reunion of Penelope and Odysseus”: *G&R* 31.1 (1984) 10-11, N.Felson-Rubin, “Penelope’s perspective: character from plot”: J. Bremer, I. de Jong, J. Kalf, *Homer: Beyond Oral Poetry* (Amsterdam 1987) 70.

²¹ Esta acción de Atena forma parte de una serie de intervenciones que empieza con su irrupción en Ítaca bajo el disfraz del extranjero Mentos. A partir del canto 17 sus acciones tienen como objetivo principal promover la venganza de Odiseo no solo poniendo a luz lo erróneo y criminal de la conducta de los pretendientes, sino aduciendo — de una manera casi judicial — las pruebas que legitimen su matanza. Es importante dejar claro que la intervención divina no elimina la ambigüedad de la venganza, simplemente hace que ésta no sea un asunto trivial: los dioses dan profundidad y relevancia, lo que no hacen es resolver el problema.

Ágora. Estudios Clásicos em Debate 15 (2013)

cualquier sospecha de deseo de seducir²², si bien no impide que la diosa misma la embellezca extraordinariamente una vez dormida (versos 187-196); ¿y esto por qué?, preguntamos; porque el embellecimiento significa un realzar e intensificar el aparecer mismo (recuérdese que *eidos* es el ‘aspecto’ con el matiz de brillo y belleza), el cual, precisamente por ser bello, surte esos *efectos* de los cuales hemos dicho que, si postulamos que responden a *intenciones y motivos*, entonces éstos son asunto de la diosa, no de Penélope.²³ Pensemos asimismo que la ruina del aspecto (la pérdida de la belleza) es una marca habitual de duelo y sufrimiento, por eso las desfiguraciones de Aquiles y Príamo en la *Iliada*, así como el descuido general en cuanto al aspecto de Laertes en la *Odisea*.

La aparición de Penélope surte los efectos pretendidos: no solo arranca a los pretendientes valiosos regalos (con el aumento de *time* correspondiente), sino que anula su potencial como enemigos al mantenerlos bien sujetos a sus falsas esperanzas, intensificando así lo engañoso de su seguridad. No es, pues, Penélope quien concibe el engaño de los pretendientes²⁴, por más que su aparición surta los efectos engañosos que hemos indicado. ‘Penelope will nicht betrügen — aber die Freier sind die Betrogenen’.²⁵ Dicho de otra manera: eso que *para Penélope* es un paso hacia una nueva, ‘odiosa boda’ (tanto más urgente cuanto más evidente resulta la madurez de su hijo, cf. 19.160, 157-159, 532), *para nosotros* no es sino la preparación de la situación que conducirá al logro del objetivo común: la reintegración de Odiseo en su casa.

Vemos cómo la mediación femenina determina el carácter de cada *nostos*, fijando la cuestión de quién es aquel que en cada caso regresa a casa. Egisto mató a Agamenón a través de Clitemnestra; Penélope crea las condi-

²² Cf. J. J. Winkler, *The Constraints of Desire. The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece* (New York, London 1990) 147.

²³ Insistamos: las ‘intenciones’ de Penélope no son sino esas metas y objetivos y estados de cosas a los que nos referíamos al pronunciarnos contra las interpretaciones mentalistas de palabras griegas tales que *noos*, *noemata*, *phronein*, *homophronein*, etcétera.

²⁴ Que es un engaño o hechizo erótico (18.212s.), aunque también comporte la presencia de decires (versos 282s.).

²⁵ U. Hölscher, “Penelope vor den Freiern”: J. Latacz (Hrsg.), *Homer. Die Dichtung und ihre Deutung* (Darmstadt 1991) 287.

ciones necesarias para el éxito de un plan del que ella, sin embargo, nada sabe. Hay una especie de grieta entre eso que Penélope supone que está pasando y eso que nosotros sabemos que pasa. En realidad, toda la escena está atravesada por la discrepancia entre lo que nosotros (y Odiseo) sabemos y lo que los personajes mismos suponen y se figuran. Esta discrepancia, fundamental para la interpretación de la *Odisea*, es consecuencia del desdoblamiento introducido por el disfraz que Odiseo adopta hacia la mitad del poema por consejo y obra de Atena. Observemos:

Cuando despierta en 13.187 Odiseo ya ha llegado a Ítaca, solo que todavía no lo sabe. Justo en esta situación de ignorancia y desorientación Atena le sale al encuentro y le pone a prueba ocultándose bajo un disfraz. Odiseo supera la prueba y la diosa desmiente su falso aparecer mostrándose en su verdadero aspecto, después de lo cual expresa (en términos cuyo comentario requeriría un trabajo aparte) su admiración por aquellas cualidades de Odiseo que le han permitido superar la prueba, y que son a la vez los rasgos que lo emparentan con ella por esencia (en otras relaciones entre dioses y mortales el parentesco es de tipo genealógico). Tras el mutuo reconocimiento el mortal y la diosa se sientan juntos bajo un olivo, donde deliberan cómo tendrá lugar la reconquista de la casa (versos 372-428), trazando un plan completamente consecuente con quién es Odiseo y qué es aquello que lo distingue de los demás mortales (versos 330-338): el retorno requerirá ocultamiento y anonimato, supresión y falso aparecer. A continuación se describe cómo Atena construye el disfraz de mendigo ('le arrugó la bella piel... destruyó los rubios cabellos... oscureció los ojos, antes bellos, le puso un horrendo harapo...': versos 429-438), siendo precisamente este el aspecto bajo el cual le envía al campo con el porquerizo Eumeo, primer miembro de la casa cuya fidelidad resulta probada por el disfraz, es decir, mediante un falso aparecer o una falsa apariencia.

Uno de los temas recurrentes en la *Odisea* es la presencia en casa de un extraño (*xeinos*) cuya identidad los habitantes de la misma no reconocen de manera inmediata, derivándose de este desconocimiento efectos narrativos relevantes. Telémaco es un extraño cuando se presenta en casa de Menelao para informarse sobre el paradero de su padre, pues ni Helena ni Menelao lo han visto nunca, y es precisamente acerca de Odiseo que el

huésped empieza a hablarle al desconocido. Asimismo ocurre que el nombre de Odiseo permanece largo tiempo silenciado entre unos feacios que le han ofrecido ejemplarmente hospitalidad, aun cuando las canciones del aedo traten nada más y nada menos que de sus hazañas en Troya.

Este inmediato estado de ignorancia, de breve duración en los ejemplos citados, es susceptible de prolongarse en el tiempo mediante la adopción de un disfraz, el cual no solo produce un desajuste entre el 'ser' y el 'aparecer' de la figura disfrazada, sino que genera un desdoblamiento tal que el 'fuera' del poema (el punto de vista del 'nosotros' o el 'para nosotros') se vuelve en sí mismo relevante, deviniendo un elemento más con el que jugar. Somos nosotros quienes sabemos que Odiseo está poniendo a prueba la fidelidad de Eumeo, mientras que Eumeo mismo nada sospecha al respecto; somos nosotros quienes sabemos perfectamente que el mendigo no solo *se parece* muchísimo a Odiseo, tal y como constata Euriclea con razón, sino que *es* el propio Odiseo. Ahora bien, desde el momento que Odiseo incluye a Telémaco en el plan de venganza las cosas se complican: el disfraz ya no es disfraz solo 'para nosotros', el punto de vista de 'fuera' penetra la trama, la serie de reconocimientos incorpora cada vez más figuras al plan de venganza, algunas por descuido, etcétera.

De la discrepancia entre el 'ser' y el 'parecer' (fenómeno del *pseudein*) se siguen ciertos efectos dramáticos y tipos de escenas que los intérpretes suelen describir mediante el concepto de ironía.²⁶ Por ejemplo: una figura engañada (que no está al corriente del plan) expresa en cierto momento un deseo cuyo auténtico significado pasa desapercibido para ella misma, resultando sin embargo plenamente comprensible para nosotros. O bien: mientras una predicción suena vacía para determinados oyentes, nosotros sabemos que dicha predicción no solo es buena sino que ya se ha cumplido. Es precisamente en este contexto de engaños, interpretaciones falsas e ironías donde tenemos que situar las escenas de Penélope, y no tener en

²⁶ Cf. U. Hölscher, *Untersuchungen zur Form der Odyssee* (Berlin 1939), R. Friedrich, *Stilwandel im homerischen Epos. Studien zur Poetik und Theorie der epischen Gattung* (Heidelberg 1975), N. J. Richardson, "Recognition Scenes in the Odyssey and ancient Literary Criticism": *PLLS IV* (1983) 219-235.

cuenta este contexto solo puede comportar incompreensión y mala lectura del poema.²⁷

Una de las consecuencias del aparecer de Penélope ante sus pretendientes es la intensificación de la ceguera (engaño) de los mismos. En este sentido, su aparecer no consigue únicamente subrayar una incorrección que ha venido denunciándose desde el principio, sino que a la vez prepara — pues los ciegos no sospechan — el terreno donde Odiseo ejecutará exitosamente su castigo. Nos importaba asimismo insistir en el hecho de que esta preparación del terreno de la venganza ocurría a través de Penélope pero sin Penélope (Penélope misma desconoce cuál es el verdadero significado de sus actos). En esta misma línea habría que leer también el comentario de 18.281-283: si Odiseo reacciona alegrándose no es simplemente porque esté viendo confirmado lo que ya sabía acerca de los objetivos profundos de su esposa — su reluctancia ante una nueva boda es manifiesta²⁸ —, sino porque es lo suficientemente perspicaz como para darse cuenta de lo provechoso de una aparición que, por un lado, contribuye a restaurar la riqueza de su casa, y, por otro, refuerza lo engañoso y resbaladizo de la situación de los pretendientes, además de servir de prueba demostrativa de su culpabilidad.²⁹ Odiseo se alegra porque su estado de conocimiento le permite contemplar la escena desde el punto de vista de quien sabe que está en marcha un plan y que lo que se desarrolla antes sus ojos lo favorece (y justifica)

²⁷ Los intérpretes que obvian este contexto suelen tomar la aparición de Penélope como una nueva estrategia dilatoria, así W. Büchner, “Die Penelopeszenen in der Odyssee”: *Hermes* 75 (1940) 129-167, P. W. Harsh, “Penelope and Odysseus in *Odyssey* XIX”: *AJP* 71.1 (1950) 7, L. Allione, *Telemaco e Penelope nell’ Odissea* (Torino 1963), E. Siegmann, “Penelope vor den Freiern”: J. Latacz, op. cit., 302s.; por otro lado, cf. S. Murnaghan, *Disguise and Recognition in the Odyssey* (Princeton 1987) 118, U. Hölscher, art. cit..

²⁸ Atena, Eumeo y Telémaco (y, anteriormente, el alma de Anticlea) informan a Odiseo acerca de la conducta y situación de su mujer. Nuestra lectura es independiente de la decisión que se tome acerca de la verdad o falsedad del discurso incrustado de 18.259-270.

²⁹ Entre los cargos que Atena esgrime contra los pretendientes en su exposición del estado de cosas de 13.376-378 se cuenta prolépticamente la entrega de regalos a la esposa en señal de pretendencia.

decisivamente. Así pues, eso que para Penélope misma no tiene sentido adquiere pleno sentido cuando es visto desde fuera.

El éxito del *nostos* de Odiseo depende de la gestión del conflicto entre la verdad de la situación — verdad que nosotros percibimos — y la falsa comprensión de la misma por la mayor parte de las figuras implicadas. La aparición de Penélope refuerza la distancia entre los dos puntos de vista. Algo parecido ocurre durante la posterior conversación con el mendigo (19.100-600): Penélope cree que está preparándose para dar el paso que la alejará definitivamente del *oikos* de Odiseo; nosotros sabemos que este paso (el certamen del arco) no es nada más y nada menos que el mecanismo que le permitirá reunirse otra vez con él.

Para que el *nostos* sea en verdad una *krisis* del ámbito en el que siempre ya se está (para que la vuelta a la vez reconquista, reconocimiento de la casa) Odiseo no puede volver directamente, sino que debe efectuar primero un rodeo verificativo que exige poner a prueba cada una de las relaciones que conforman la casa, también — o, incluso, principalmente — a su mujer. En este sentido tal vez no sea gratuito apuntar que la *skepsis* característica de Odiseo nace precisamente de la *pistis* frustrada de Agamenón, y que el éxito del uno es el otro lado — el lado lúcido — de la ruina del otro.

5. Ambigüedad

En el apartado 1 nos hemos referido a un cierto reparto de competencias, aptitudes y destrezas entre el varón y la mujer en términos de complementación o encaje o armonía. A partir de aquí había que entender las palabras que Telémaco dirige a su madre: 'Marchándote al *oikos* cuídate de tus propias obras, el telar y la rueca, y ordena a las sirvientas aplicarse al trabajo. El *mythos* compete a los varones, a todos ellos, sobre todo a mí, pues mío es el *kratos* ['poder' como saber, capacidad de discernir; y precisamente esto hace ahora: discernir, separar ámbitos] en el *oikos*' (1.356-359).³⁰

³⁰ Podemos traducir *mythos* por 'decir' siempre y cuando no perdamos de vista que de lo que aquí se trata es de 'plan' y 'proyecto' y no simplemente de 'discurso' o 'palabra' en sentido restrictivo. Recordemos que Zeus respondía así a las indagaciones

Que Penélope no forme parte del plan diseñado por Atena es por tanto completamente consecuente con la diferencia que Telémaco le exhorta a observar, exhortación que ella no reprueba ni rechaza sino todo lo contrario (versos 360s.).

La exclusión de Penélope del *mythos* de Odiseo está pues en estricta conformidad con la diferencia de ámbitos masculino y femenino, que es precisamente la diferencia que Clitemnestra ha transgredido: la monstruosidad de la esposa de Agamenón consiste justamente en que la mujer participa activamente tanto en la intriga (*mythos*) contra su esposo como en los actos criminales mismos, amenazando esta acción transgresora con nivelar la diferencia y suprimir el límite: si las mujeres actúan como los hombres, la diferencia entre el varón y la mujer deja de tener sentido, planteándose así el nada inocente problema de que, sin límite (sin diferencia), no habría ya razones para considerar el *oikos* (donde obran las mujeres/esposas) como algo distinto y opuesto a la *agore* (donde se reúnen y dicen los hombres/esposos).³¹

Insistamos: si el día no se distinguiera en nada de la noche no habría ni día ni noche; si el amigo actúa como el enemigo ya no hay amigos ni enemigos; si la mujer participa del *mythos* masculino no hay ya por qué hablar ni de ámbitos ni de competencias específicas, ni de diferencia entre el varón y la mujer, pues el límite se pierde.

Tal vez ahora comprendamos un poco mejor en qué sentido la consistencia del *oikos* depende esencialmente de que la mujer permanezca mujer, no transgrediendo en ningún momento los límites de sus competencias. Para preservar la consistencia de la casa — con ella vínculos y cosas — Penélope debía quedar al margen del plan de su esposo aun cuando de ella

de Hera en la *Iliada* (1.545s.): ‘Hera, no pretendas conocer todos mis decires (*mythoi*), difíciles serán para ti aunque [o: porque] seas mi esposa’.

³¹ En los poemas homéricos el *oikos* se opone no tanto a la *polis* como más bien a la *agore* (la asamblea, la reunión) y al *demós* (la colectividad y lo común en contraposición a lo particular y privado). En la *Iliada* y la *Odisea* la palabra *polis* no se refiere todavía al ‘proyecto *polis*’ como constitutivo griego, sino que nombra sencillamente el establecimiento, el lugar donde se habita, cf. mi artículo “Comunidad y desarraigo. Aproximación al fenómeno *pólis*”: *Isegoría. Revista de filosofía moral y política* 40 (2009) 205-208.

Ágora. Estudios Clásicos em Debate 15 (2013)

dependiese esencialmente la realización del mismo, lo cual es cierto hasta tal punto que el éxito de Odiseo acaba identificándose (24.192-199) con el éxito (valdría decir 'competencia' o 'excelencia': *arete*) de la propia Penélope.

Y sin embargo, a pesar de la consistencia que hemos asociado con Penélope lo cierto es que en la *Odisea* se insinúa de algún modo la posibilidad de que la matanza de los pretendientes constituya una transgresión equiparable al crimen de Egisto y Clitemnestra, pues con ella no solo ocurre que la casa se mancha de sangre, sino que la comunidad en su conjunto queda internamente dividida, resultando harto dudoso que los dioses puedan realmente restaurar la paz. Habría que ver hasta qué punto la (segunda) intervención de Atena (24.528-533) resuelve el conflicto interno (posibilidad de una guerra civil) o más bien pone de manifiesto su carácter irresoluble. Dejamos el desarrollo correspondiente a esta cuestión para trabajos ulteriores, concluyendo este estudio con la hipótesis que formulamos a continuación.

El carácter ambiguo y dudoso de la paz al final de la *Odisea* responde y refleja la situación en que queda la casa después de la guerra de Troya, no en vano la empresa liderada por Agamenón partía precisamente de la pérdida (de la obiedad) del *oikos* ('perdí mi casa', dice Menelao en 4.95), que es también lo que encontramos ahora como propio de su fase final o epílogo, y ello en la medida que la *krisis* (discernimiento, reconocimiento) que Odiseo lleva a cabo en su casa implica ver o juzgar o discernir o problematizar nada más y nada menos que aquello a lo que es esencial pasar siempre desapercibido, y que no se ve si no es por algún tipo de pérdida o quiebra o fractura, planteando así la posibilidad de que no se more simplemente la morada, que no se esté meramente en eso en lo que siempre ya se está, sino que se sea a la vez capaz de verlo y distinguirlo como tal.

Ahora bien, claridad significa relevancia, y relevancia pérdida: quizá el *oikos* de Odiseo esté afectado por la misma ambigüedad de la casa a la que Menelao retorna a Helena, y quizá ésta no sea sino la ambigüedad y aporía inherentes al intento de discernir (o esclarecer o abrir) nada más

y nada menos que la propia morada, teniendo en cuenta la oscuridad y cerrazón que le son consustanciales.*

* Este estudio recoge algunos de los resultados de un proyecto de investigación postdoctoral realizado durante los años 2010-2012 en la Freie Universität Berlin y financiado por el Departament d'Universitats, Recerca i Societat de la Informació de la Generalitat de Catalunya.

* * * * *

Resumo: Este texto propõe-se interpretar alguns aspetos de uma cena muito controversa nos estudos homéricos: a aparição de Penélope diante dos pretendentes na *Odisseia* (18.158-303). Damos particular atenção a três questões: as alegadas intenções de Penélope, a sua exclusão do plano de Ulisses e os efeitos dramáticos que daí derivam. Por fim, formulamos algumas hipóteses sobre o tema da dissolução da casa como outra face da guerra de Tróia.

Palavras-chave: *Odisseia*; casa; engano; ironia; prova; mulher; ambigüidade.

Resumen: Este artículo se propone interpretar ciertos aspectos de una escena muy controvertida en los estudios homéricos: la aparición de Penélope ante sus pretendientes en la *Odisea* (18.158-303). Prestamos atención especialmente a tres cuestiones: las presuntas intenciones de Penélope, su exclusión del plan de Odiseo y los efectos dramáticos derivados de la misma. Finalmente formulamos cierta hipótesis sobre el tema de la disolución de la casa en tanto que reverso de la guerra de Troya.

Palabras clave: *Odisea*; casa; engaño; ironía; prueba; mujer; ambigüedad.

Résumé: Ce texte prétend interpréter certains aspects d'une scène très controversée des études homériques: l'apparition de Pénélope devant les prétendants dans l'*Odyssée* (18.158-303). Nous nous intéressons particulièrement à trois aspects: aux intentions présumées de Pénélope, à son exclusion du plan d'Ulysse et aux effets dramatiques qui en adviennent. Enfin, nous formulons quelques hypothèses concernant le thème de la dissolution du foyer, en tant qu'autre face de la guerre de Troie.

Mots-clé: *Odyssée*; foyer; erreur; ironie; preuve; femme; ambiguïté.