



LAS APARIENCIAS ENGAÑAN: CAMBIO Y METAMORFOSIS EN LA *ODISEA*

Alicia María Atienza [Universidad Nacional de la Patagonia Austral]

Resumen: En la *Odisea* las ocasiones de disfraz y ocultamiento, son frecuentes y prolongadas. Odiseo se disfraza a menudo y si consideramos el anonimato como una clase peculiar de disfraz, podemos considerarlo casi un estado habitual. Un procedimiento muy próximo al disfraz, aunque de naturaleza diferente, es la metamorfosis, fenómeno recurrente en el poema y en el mito griego. Los dioses se aplican a sí mismos transformaciones y tienen el poder de modificar a otros seres afectando su naturaleza corporal con cambios más radicales que el disfraz, que sólo encubre y distorsiona la forma exterior. Este trabajo explora el motivo de la metamorfosis en el poema, las categorías y tipos que abarca y el modo en que las operaciones metamórficas colaboran de modo directo o indirectamente con la construcción de los personajes humanos y divinos, y con el entramado de la acción.

Palabras clave: *Odisea* - metamorfosis - epifanía - disfraz - teatralidad.

The appearances deceive: change and metamorphosis in the *Odyssey*

Abstract: In the *Odyssey* there are frequent occasions for disguise and dissimulation. Considering anonymity a peculiar case of disguise, Ulysses often disguises himself, making this a distinctive part of his personality. Of a different nature, metamorphosis is also a common phenomenon in the poem and in Greek mythology. Gods transform themselves and have the power to modify other beings, affecting their corporal nature by radical transformations. We explore metamorphosis's categories and functions in the *Odyssey*, how it helps constructing divine and human characters and how it influences weaving the poem's action.

Key words: *Odyssey* - metamorphosis - epiphany - disguise - theatricality.

Una serie de episodios de la *Odisea* muestran una concepción teatral en su organización¹, desde las célebres performances rapsódicas de Femio en Ítaca y de Demódoco en el palacio de Alcínoo. La teatralidad surge de múltiples factores: el espacio creado por la proxémica de los personajes, la utilización del *deus ex machina*, la abundancia de discurso directo (Bassett 1938), tanto dialógico como monológico. Por último y lo más esencial, el disfraz y la palabra fingida instalan la tensión entre apariencia y realidad, entre lo 'real' y lo

1 La puesta en espacio de los acontecimientos con frecuencia otorga a los espacios la calidad de espacios escénicos. Cuando el telón se abre vemos el *mégaron* de Ítaca, espacio de actuación de los pretendientes; el *mégaron* del palacio de Menelao, la escena en exteriores de Pilos, las grutas y cuevas del camino, son presentadas con procedimientos teatrales de algún modo creados para la audiencia por la actuación de los personajes.

ficticio que resulta una de las claves de la poética odiseica².

En la *Odisea* las ocasiones de disfraz y ocultamiento, son frecuentes y prolongadas. Odiseo se disfraza a menudo y si consideramos el anonimato como una clase peculiar de disfraz, podemos considerarlo casi un estado habitual en él. El disfraz, recurso que habilita la posibilidad de jugar a ser otro en las más diversas circunstancias³, comparte sus funciones con otro fenómeno, muy próximo en apariencia pero de naturaleza diferente y con frecuencia ambigua: la metamorfosis. Exploramos aquí la representación de la metamorfosis, una operación recurrente en la narración odiseica, ligada por un lado, a una clase particular de acción y por otro, a la naturaleza polimórfica y cambiante del mundo que se despliega en el poema. ¶

La sorprendente diversidad del mundo

Los personajes se metamorfosean o son transformados y salen a escena, como en el teatro, para jugar el papel de otro. Responder al

- 2 Muchos momentos del poema pueden disfrutarse como una farsa, como la inolvidable y jocosa historia de los amores de Ares y Afrodita, atravesada por el tema del erotismo y el matrimonio, una especie de tratamiento humorístico que invierte temas cruciales de la *Odisea*: viaje, fidelidad matrimonial, regreso.
- 3 Sobre el disfraz en especial, en textos literarios y dramáticos, cfr. Murnaghan (1987); Zeitlin (1996); Segal (1989); De Toro (1992).

physique du rôle de un hombre, una mujer, un viejo o un ave, exige una modificación que en ocasiones afecta la naturaleza corporal, un cambio más radical que el disfraz que sólo encubre y distorsiona la forma exterior de manera temporaria. Toda metamorfosis está vinculada a la acción de un dios, ya sea sobre sí mismo o sobre otros seres, ya que los dioses son los únicos que tienen (además del tiempo) el poder de producirlas. Los dioses pasan de una forma a otra para hacerse visibles ante los humanos, y ejercen sobre los hombres el mismo procedimiento según su voluntad; un encuentro imprevisto entre el ser humano y lo divino siempre puede derivar en una transformación del hombre en animal (Circe), vegetal (Dafne) o piedra (nave Feacia)⁴. A pesar de la frecuencia del procedimiento no podemos extraer de la *Odisea* una concepción unitaria de estos fenómenos, sino que cada uno adquiere significación según el contexto.

Frontisi-Ducroux en su libro sobre las figuras griegas de la metamorfosis, reconoce la existencia de dos categorías diferentes. La primera corresponde a la modificación voluntaria de una divinidad sobre su propia apariencia, privilegio exclusivo de los dioses del

- 4 La *Odisea* no registra cambio por 'vegetalización' pero un vegetal produce el efecto 'vegetalizador' entre los Lotófagos, la ingesta de loto convierte a los hombres de Odiseo en seres bastante próximos a un vegetal por su pasividad y adherencia a la tierra. El mito de Dafne registrado por Ovidio, donde la joven se transforma en laurel para huir del asedio de Apolo es un mito típico de este tipo de metamorfosis.

que están privados los seres humanos. Esta categoría comprende a su vez dos subgrupos, uno integrado por las divinidades marinas, que por su naturaleza acuática son esencialmente metamórficas y reaccionan de manera espontánea alterando su forma ante cualquier intrusión humana (Tetis, Proteo). Es posible conjeturar que para ellas las “variaciones metamórficas” constituyen una forma de comportamiento natural que practican aun en soledad y lejos de la mirada humana (Frontisi-Ducroux 2006: 50-1)⁵. Resulta de algún modo natural, que en el mundo marino de la *Odisea*, las criaturas marinas encuentren un ámbito propicio.

En el famoso episodio de Proteo egipcio en la isla de Faros aparecen asociadas de manera natural dos formas de *métis* y encubrimiento, el disfraz humano y la metamorfosis divina, muy próximos aunque no estrictamente equivalentes. Menelao necesita para orientar su demorado *nóstos* obtener información de Proteo, dios marino que aúna el don de la metamorfosis y la predicción. El carácter escurridizo de la acuática criatura lo obliga a adoptar una estrategia indirecta de aproximación para lo cual cuentan con la ayuda de Idotea, la hija, quien les advierte sobre la estrategia transformista del dios y la manera de vencerlo: se entierran y cubren con nauseabundas pieles de foca, disfraz adecuado al hábitat y

sin duda más pintoresco y teatral que esconderse simplemente tras una roca, por ejemplo. Al sentirse atrapado el dios se defiende apelando a las artes engañosas (δολίης τέχνης, 4. 455) propias de su naturaleza polimórfica de la divinidad marina, desarrollando de manera vertiginosa un vasto repertorio de formas:

ἀλλ' ἦ τοι πρώτιστα λέων γένετ'
ἠϋγένειος,
αὐτὰρ ἔπειτα δράκων καὶ πάρδαλις
ἠδὲ μέγας σῦς·
γίνετο δ' ὕγρον ὕδωρ καὶ δένδρεον
ὑψιπέτηλον. (4. 456-8)

(Pero no obstante se volvió primero un melencudo león, luego serpiente, pantera y enorme cerdo, y se volvió agua húmeda y árbol frondoso).

La advertencia de Idotea, “probará convertirse en todas cuantas cosas andan sobre la tierra, incluso el agua y el ardiente fuego” (πάντα δὲ γινόμενος πειρήσεται, ὅσ' ἐπὶ γαῖαν /έρπετὰ γίνονται καὶ ὕδωρ καὶ θεσπιδαῆς πῦρ, 4. 417-8) se cumple aunque no al pie de la letra. Proteo no se transforma en fuego pero sí en un frondoso árbol, aunque su resistencia resulta inútil porque “haciendo de foca” y atacando por sorpresa y con resolución, Menelao logra hacer hablar a Proteo y apropiarse de su saber profético que le permitirá el demorado regreso⁶. En

5 En la iconografía mitológica representada en la cerámica aparecen criaturas marinas, como Nereo, bajo distintas formas híbridas, sin que sean necesarias en el contexto de la escena representada.

6 El polimorfismo de Proteo es semejante al desplegado por Tetis para escapar del asedio de Peleo, el repertorio de formas es bastante similar; en ambas figuras se aso-

el combate entre la criatura del mar y el hombre, triunfa la *métis* humana, resultado impensable cuando se trata de los dioses olímpicos, como veremos enseguida.

De manera menos exhibicionista y más solidaria que Proteo, Ino Leucotea, la hija de Cadmo convertida en diosa marina, acude espontáneamente en auxilio de Odiseo. Su solidaridad, igual que la de Idotea, muestra la atracción que muchas criaturas marinas sienten por los hombres y por los marinos en especial. Su breve aparición es menos variada, se acerca y luego desaparece en forma de gaviota (αἰθυίη δ' εἰκυῖα, 5. 337 y 353), y su velo marino es el objeto mágico que salva a Odiseo de morir ahogado por la cólera final de Poseidón.

σὲ γὰρ αὐτὴν παντὶ ἔῖσκεῖς. (13. 313)

Los dioses olímpicos forman un segundo subgrupo del mismo tipo, sus metamorfosis son esporádicas, ocurren en situaciones de contacto con los hombres⁷ y son factores decisivos que orientan el curso de la acción. Se

metamorfosean de modo deliberado para acercarse a los seres humanos y siempre toman la iniciativa (Atenea/ Mentor, Hermes/ joven pastor). En la *Odisea*, Atenea es la divinidad más activa en relación con las prácticas metamórficas⁸, aunque no es la única⁹. Este preeminencia tiene que ver sin duda con su participación especial en los hechos y su adhesión a Odiseo y familia, pero también con su *métis*, esa capacidad de polimorfismo y flexibilidad que constituye uno de sus principales atributos y que la hace afín a su protegido, el *polymétis* entre los hombres (Vernant 1988) y a su esposa Penélope (Winkler 1994)¹⁰. La frase del

mentalmente, de un acto visual" (Frontisi-Ducroux 2006: 60).

8 La ausencia de Atenea durante los *nóstoi* da lugar a la intervención de dioses menores, como Idotea, Leucotea y Hermes, y desde ya Poseidón. Tío y sobrina no coinciden nunca en el relato, y la diosa manifiesta una distancia respetuosa de las decisiones del dios. La dialéctica ausencia/presencia del héroe o del dios, es un procedimiento entre otros relacionado con la tensión narrativa; deja espacio a la acción de personajes menores, como sucede con la retirada de Aquiles o el sueño de Zeus en la *Iliada*.

9 El poema no relata las polimórficas seducciones de Zeus pero en el Hades se hace referencia a la ocasión en que su hermano Poseidón, que aprovecha su dominio sobre las aguas para seducir en forma de río Enipeo a Tiro, madre de Pelias y Neleo (11. 235 ss.).

10 La proxémica muy activa y variada de las epifanías de Atenea acompaña la acción y añade una significación particular a los sucesos. Atenea recorre casi todos los espacios representados en el poema, salvo el mundo de las aventuras de Odiseo: Ítaca al comienzo, Pilos, Esparta, Esqueria, Ítaca de nuevo al final. Zeus delega sus intervenciones entre

cia lo acuático y la naturaleza metamórfica (Frontisi-Ducroux 2006: 45 ss.). La captura de las divinidades marinas persigue objetivos diferentes según se trate de una figura masculina (Proteo, información) o femenina (Tetis, procreación).

7 En ambos tipos de metamorfosis, "habituales o esporádicas, reacciones defensivas o tácticas de acercamiento, los alardes cíclicos de unos y los ladinos disfraces de los otros tienen lugar siempre ante la mirada de los humanos, para llamar su atención, para embaucarlos, para abusar de ellos, para desconcertarlos [...] Se trata funda-

subtítulo, σὲ γὰρ αὐτὴν παντὶ ἕϊσκεις (“Pues te haces semejante a todas las cosas”) expresa la admiración de Odiseo por la verosimilitud impecable con que la diosa, transformista profesional, se produce ella misma para representar los distintos personajes. Atenea despliega por primera vez su poder metamórfico con el fin de intervenir en el mundo de Ítaca según el plan acordado en la reunión de los dioses. En figura del rey Mentés¹¹, εἰδομένη ξείνω, Ταφίων ἡγήτορι, Μέντη (1. 105), se presenta como antiguo ξένος de la casa de Odiseo para, desde el lugar de la amistad, aconsejar y estimular a Telémaco a que tome cartas en el asunto de los pretendientes y del οἶκος cosa que hasta el momento no ha podido hacer¹².

En el segundo canto se le acercó Atenea “semejante a Méntor tanto en el cuerpo como en la voz” (Μέντορι εἰδομένη ἤμην δέμας ἠδὲ καὶ αὐδὴν, 2. 268), viejo amigo de Odiseo, a quien éste había encargado el cuidado del οἶκος en su ausencia. Para reforzar la verosimilitud de la aparición Atenea encarna la figura de Méntor, quien había intervenido poco antes durante la asamblea para manifestar su indignación contra los soberbios pretendientes y más todavía contra el pueblo que admitía sus tropelías pasivamente en silencio (2. 230 ss.). Es lo convencional que en las escenas típicas de epifanía humana, los dioses prefieran la figura de las personas de confianza, haciendo referencia a la relación previa con el personaje que explica el acercamiento y le da visos de normalidad a su presencia. Atenea es Mentés en el palacio de Odiseo y Méntor para Telémaco, sus compañeros y los pilios, Telémaco para el pueblo, una amiga para Nausícaa, varias mujeres para Odiseo, un hombre y un águila para los feacios y por supuesto la sucesión de todos ellos para la audiencia, único testigo del conjunto de las transformaciones y por lo tanto del poder inextinguible de la diosa. La escena con Atenea-Méntor presenta un tratamiento peculiar desde la percepción, ya que el texto sólo menciona que Telémaco escucha la voz y no que Atenea resulte visible para él aunque se puede inferir, dado que si bien las metamorfosis son del orden de lo visual comprometen también el registro auditivo; después de escuchar la sugerencia de la diosa (ἐπεῖ

los hombres sobre el cuerpo metamórfico y ubicuo de la diosa, sin salir de las alturas panópticas de su *mégaron* olímpico (más sedentario y prescindente que en la *Iliada*).

- 11 Atenea empuñando una lanza llega al palacio y actúa como Mentés, pero el desdoblamiento discursivo hace que la información llegue sólo al narratario primario (y la audiencia externa), ya que Telémaco y los pretendientes, que son los receptores internos de la epifanía, no la reconocen como tal. Se abre una distancia entre los dos destinatarios de la actuación muy similar a la que caracteriza al signo teatral (Ubersfeld 1999).
- 12 Las autotransformaciones de Atenea integran un repertorio variado y completo digno de una profesional de las metamorfosis: Mentés (1. 105), pájaro (1. 320), Méntor (2. 268 y 401; 22. 205; 24. 503), Telémaco (2. 383), ave rapaz o águila (3. 372), jovencita (7. 20), hombre (8. 194), joven pastor (13. 222), mujer hermosa (13. 288-9), mujer (20.31), golondrina (22. 240).

θεοῦ ἔκλυεν αὐδὴν, 2. 297) Telémaco no se demora en regresar a la casa para preparar el viaje¹³.

El despliegue de roles sucesivos se hace evidente unos versos más adelante, cuando Atenea “pensó otra cosa” (2. 382) y tomó la figura de Telémaco mismo (Τηλεμάχῳ εἰκυῖα, 2. 383) para conseguir una embarcación y reclutar por la ciudad a los compañeros para el viaje. Cumplida la misión retoma la apariencia de Méntor y se embarca con Telémaco rumbo a Pilos. Las metamorfosis de Atenea nunca son caprichosas o impensadas, sino que están ligadas al cumplimiento del plan del poema, y sus apariciones guían durante la Telemaquia el proceso de maduración del joven. Es bajo la figura de Méntor que la diosa realiza su performance más extensa y estable, como acompañante de Telémaco (de 2. 401 a 3. 372)¹⁴.

En el canto tres la apariencia de la diosa se mantiene, hasta que vuelve a utilizar la forma de un ave para retirarse de la reunión (φήνη εἰδομένη, 3. 372). A diferencia de Ítaca, donde la metamorfosis funciona como un sema sólo para Telémaco, el único que percibió la extraordinaria desaparición de la diosa-Mentes, aquí los pilios lo advierten y se asombran; el sabio Néstor identifica al águila con la diosa Atenea de manera que Telémaco capitaliza el

plus de prestigio que le aporta la proximidad de la divina compañía. A partir de allí, la diosa no vuelve a acercarse al joven, que después del curso intensivo de sociabilidad que recibe en Pilos¹⁵ ya se puede arreglar solo en la corte de Menelao.

La performance de Atenea-Méntor en Pilos exhibe de manera explícita (para el narratario y la audiencia) el doble destinatario que es propio del discurso teatral. Por ejemplo cuando Atenea ruega a Poseidón, el narrador comenta: “Así rogó entonces (ὡς ἄρ’ ἔπειτ’ ἤρᾱτο) y ella misma cumplió todo (καὶ αὐτὴ πάντα τελεύτα.)” (3. 62). Cada referencia a Atenea durante el episodio reenvía al hecho de que la audiencia externa, o sea homérica, sabe que Méntor¹⁶ es en realidad Atenea bajo apariencia antropomórfica, mientras que la audiencia interna lo ignora¹⁷; afortunadamente y como era

13 Atenea no siempre recurre a manifestaciones epifánicas, suele manifestarse a través de diversas cratofanías o estar presente pero no ser visible para los hombres, como Atenea en el sacrificio de Néstor en Pilos (3. 436).

14 Otra actuación prolongada es la de 1. 103 a 320 como Mentes, pero ocurre sólo una vez.

15 Sólo regresa a su lado en el canto 15 sin que el relato consigne la forma de su aparición, quizá porque sólo Telémaco está despierto y nadie más puede verla u oírla. Apthorp (1980) analiza este recordatorio de Atenea a Telémaco en relación con el de los compañeros a Odiseo en la isla de Circe, comparando la demora de Telémaco en Esparta con la dilación mucho más prolongada del regreso de su padre. Con esto la diosa cierra su atención personalizada de Telémaco.

16 Imposible no percibir el tono borgeano del episodio cuando Noemón se queda atónito de ver a Méntor en Ítaca siendo que más temprano lo había visto embarcarse. Por supuesto Noemón tiene a su disposición para explicar la ubicuidad incomprensible de Méntor la intervención de un dios, siempre esperable en el mundo homérico.

17 Encontramos la utilización del mismo procedimiento de teatralización en las libacio-

previsible, Néstor y todos los personajes actúan de manera irreprochable, y la diosa se retira más que satisfecha por los resultados de esta teodicea ocasional¹⁸. Su presencia de incógnito pone en evidencia la distancia que va entre la información que recibe el receptor interno y el externo, procedimiento que otorga al texto la fuerte teatralidad que es una de sus características¹⁹.

Atenea vuelve a tomar la figura de Méntor para apoyar a Odiseo en la matanza de los pretendientes (22. 205 ss.)²⁰ y de nuevo al final del poema,

nes de 2. 432-4.

18 La noción de teodicea aparece también asociada con Odiseo, ya que su metamorfosis por obra de Atenea permite al héroe poner a prueba la lealtad de servidores y familiares. Alcínoo sugiere también esa posibilidad (7. 199) agregando que algunos pueblos privilegiados como los feacios y los etíopes, comparten el mundo con los dioses sin necesidad de la mediación metamórfica.

19 La ironía trágica propia del drama se inscribe en el desfase entre la información completa que recibe el público y la información restringida que reciben los personajes. Los estudios de semiótica teatral enfatizan la doble recepción que caracteriza la naturaleza del discurso teatral (Ubersfeld 1989; De Toro 1992; Pavis 1996). Odiseo es a la vez personaje y audiencia del canto de Demódoco y el efecto es más fuerte porque, en un nuevo pliegue del texto, él mismo pide al aedo que cante la historia del caballo y la caída de Troya (8. 485 ss).

20 El texto consigna la arenga de Atenea y luego hace una elipsis (en términos de De Jong) sobre la performance bélica de la diosa, que enseguida abandona la escena en forma de golondrina (χελιδόνη εικέλη ἄντην, 22. 240). El presentador cede la focalización interna para revelar el deseo de Atenea: probar el valor de Odiseo y que obtenga por sí mismo la victoria sobre los pretendientes.

cuando actúa de mediadora (recién ahora pacifista) para instalar la paz entre los Laertiadas y el resto de los aristócratas de Ítaca. El poema queda enmarcado por un *hýsteron próteron*, entre la actuación de la diosa en el primer canto y su presentación final. El texto se organiza según el estilo del discurso homérico por medio de motivos recurrentes (Ítaca, Atenea, figura de Méntor, conflicto) y oposiciones que adquieren fuerte valor significativo al comienzo y al fin del poema (soledad/γένος completo, hostilidad/paz, venganza/reconciliación, memoria/amnistía).

Para el reencuentro cara a cara con su héroe predilecto en el país de los feacios al comienzo del canto 7, Atenea elige la forma femenina que no es frecuente en la hija partenogénica de Zeus (παρθενική εἰκὺία νεήνιδι, 7. 20)²¹. Ate-

El panóptico que elige Atenea-golondrina, posándose en las vigas para contemplar la batalla, bajo el techo de la casa (αὐτὴ δ' αἰθαλόεντος ἀνὰ μεγάροιο μέλαθρον, 22. 239), adquiere un fuerte valor metafórico del centro de interés del poema, focalizado sobre el espacio privado y en el *mégaron* como ámbito de intercambio social del *oikos*, opuesto y a la vez complementario del campo de batalla, espacio bélico predominante en la tradición iliádica.

21 Atenea se aparece a Nausícaa, se presenta también en la figura femenina de una amiga, y esto sucede en sueños, con cierto matiz fantástico similar al fantasma que crea de la hermana de Penélope. Más curiosa es su forma de mujer para tranquilizar a Odiseo en el canto 20 para que se pueda dormir (δέμας δ' ἦϊκτο γυναικί, 20. 31). Para la diosa huérfana de madre e identificada con la figura paterna, la virginidad va de la mano con la virilidad, lo que serviría para

nea se presenta con más frecuencia en apariencia de varón, de manera acorde con su ῥῆθος olímpico y con el proyecto de ratificación de la preeminencia del rol masculino en el poema²². Poco después la diosa corre en forma de hombre (ἀνδρὶ δέμας εἰκνῖα, 8. 194) a verificar la marca del lanzamiento y proclamar el triunfo del héroe como discóbolo en los ἄεθλοι que le imponen los feacios denotando así su presencia hasta entonces desapercibida.

Más tarde en Ítaca la diosa retoma el travestismo y sale a escena en la figura de un joven pastor para recibir a Odiseo (ἀνδρὶ δέμας εἰκνῖα νέφ, ἐπιβώτορι μῆλων, 13. 222), escena típica de encuentro entre un dios y un hombre que tiene resonancias de la epifanía de Hermes como hermoso jovencito (νεηνίη ἀνδρὶ εἰκνῖός, 10. 278), intervención también benéfica que preserva a Odiseo de la magia de Circe πολυφάρμακος²³. Y a continuación, en una especie de exhibicionismo metamórfico, la diosa se transforma en mujer para tramar a dúo con el héroe la estrategia de culminación del *nóstos*. Como muestra este breve recorrido,

explicar su tendencia a antropometamorfizarse como varón.

22 La cercanía de Atenea-jovencita aparece asociada a la nube protectora con que la diosa envuelve a Odiseo para ocultarlo de la vista de los feacios, recurso bastante utilizado en el relato por su practicidad evidente.

23 Al comparar las apariciones de Atenea como varón con las de Hermes, aparece más claro el polimorfismo de la diosa. Las figuras de Hermes son similares a su propio cuerpo divino en versión antropomórfica, tanto en *Odisea* (10) como en *Iliada* (24).

Atenea despliega variadas figuras, masculinas, femeninas e incluso animales para interactuar con los hombres y sus intervenciones apuntan siempre a beneficiar a la familia del héroe, según el programa ético y narrativo del poema sobre el que se funda el acuerdo inicial entre los dioses. ¶

A Odiseo le sientan los harapos...²⁴

Cuando los dioses practican sobre otro su poder metamórfico se produce un cambio integral del cuerpo, una verdadera metamorfosis que transforma a la víctima en un ser de otra especie, traspasando las fronteras entre lo humano y lo animal o vegetal, e incluso entre el reino de los seres vivos y lo inanimado. Estas transformaciones resultan a veces en la animalización, vegetalización o petrificación de un ser humano o de un objeto, y pueden ser transitorias o definitivas. A través de ellas la *Odisea* explora los cruces entre las categorías que organizan el mundo y muestra

24 Las apariencias engañan, pero no tanto; el grado de reconocimiento o sospecha sobre la verdadera identidad del falso mendigo por parte de Penélope, es analizada por Winkler (1994) en un interesantísimo contrapunto con los registros de los antropólogos sobre la mentalidad de los griegos actuales en varios pueblos de Grecia. Winkler (1994: 176) menciona muy brevemente las posiciones de Harsh (Penélope reconoce al mendigo y actúa en complicidad tácita con él), A. Amory (reconocimiento inconsciente por parte de Penélope), Van Nortwick (una Penélope propensa a manejarse entre sueños y aspiraciones).

la precariedad de las clasificaciones²⁵. Los motivos por los cuales un dios impone un cambio de este tipo son variados. Un ejemplo digno del mejor *fantasy* es la petrificación de la nave feacia, con tripulantes incluidos, con todo el pueblo mirando, castigo o venganza que Poseidón impone a los expertos navegantes. El relato de la increíble petrificación se despliega con maestría en varios niveles narrativos; se anticipa por medio de una prolepsis, en un complejo entramado de voces narradoras a que nos acostumbra el texto odiseico. Alcínoo, narrador focalizador secundario en términos narratológicos²⁶, registra en el nivel de focalización terciaria la predicción de su padre Nausítoos (8. 564 ss.), cuyo cumplimiento se concreta en el canto 13. 125 ss. Poseidón cumple su τίσις sobre los feacios por haber transportado al héroe a Ítaca. Tanto

25 Una metamorfosis particular y misteriosa produce la sangre en las sombras que habitan el Hades; por un momento los intangibles fantasmas, al obtener la voz, se acercan a la consistencia de los seres vivos. A nivel léxico tiene relación con los episodios donde Atenea habla a Penélope y a Nausícaa en sueños. “Se fue volando como una sombra o un sueño” (σκιῇ εἴκελον ἢ καὶ ὄνειρον/ ἔπτατο, 11. 207-8), “vana imagen” (εἶδωλον, 11. 213); “el alma se va volando como un sueño” (ψυχῇ δ’ ἦϊτ’ ὄνειρος ἀποπταμένη πεπότηται, 11. 222). Un detalle peculiar es que constituye la única transformación operada por la acción de un ser humano, utilizando un procedimiento típico, la ingesta (como Circe).

26 El análisis del texto en términos de narradores y focalizadores como presentadores de la historia, sigue la terminología del modelo narratológico desarrollado y aplicado a la épica homérica por De Jong (2001).

la predicción como la amenaza se cumplen a medias, porque Poseidón petrifica la nave a la vista del puerto y abandona el lugar. Ninguna montaña (a no ser que fuera la propia nave aumentada) llega a cubrir la vista de la ciudad, pero la ominosa escena es imaginada por Poseidón y Zeus (con lo que suman tres los fragmentos de relato repetitivo) y ratificada por las palabras de uno de los feacios y del propio Alcínoo que contemplaban el arribo de la nave desde la costa. De esta manera, la trasmutación pétreo obrada por Poseidón (agua y piedra) se presenta con un entramado que, a pesar de su breve extensión, da realce al carácter excepcional del suceso.

La metamorfosis de los compañeros de Odiseo en cerdos es la transformación más espectacular del poema, el episodio menos realista y más fantástico (Page 1973). Circe es una profesional del transformismo, animaliza gratuitamente a los hombres que caen bajo su magia porque al hacerlo pone en juego su propia naturaleza, sin ninguna intencionalidad particular²⁷. El

27 Las versiones iconográficas del episodio de Circe son muy frecuentes; una serie de vasos de los siglos VI y V muestran figuras híbridas con cabeza de asno (y miembro erecto de asno), aves, jabalí, lobo, toro. Cuando aparece Odiseo, los híbridos que lo rodean y le tienden los brazos no corresponden con lo que relata el texto de la Odisea. Entre los artistas plásticos prevalece el gusto por la variedad formal: león, carnero, perro, pantera, caballo, asno e incluso gallo o cisne. La imagen sigue una lógica propia, no ilustra el texto a menos que siga otra versión no conservada, aunque podemos conjeturar que representara víctimas anteriores de Circe.

desenlace del episodio resulta poco cruento y arriba a un final feliz (sólo muere Élpenor de manera accidental), y si bien la figura de Circe es inolvidable, en la versión homérica ocupa el lugar de una más de las tantas pruebas que debió enfrentar el héroe en su periplo heroico²⁸.

Sin embargo, la metamorfosis más significativa y funcional en el poema, y de alguna manera la más verosímil, es la transformación del héroe en viejo mendigo cuando llega a Ítaca. Las ventajas instrumentales de la transformación saltan a la vista, oculto bajo esta figura Odiseo logra permanecer ἄγνωστος ('desconocido') y ser visto como ἀεικέλιος ('despreciable') para amigos y enemigos. Al mismo tiempo, el encubrimiento es la condición de posibilidad para concretar la calculada proxémica de acercamiento e ingreso al οἶκος sobre la cual descansa el plan de la venganza y recuperación del reino.

A partir del canto 13 y hasta el baño del canto 23 los pasajes que se refieren a la apariencia de Odiseo presentan ambigüedades e incoherencias: la metamorfosis al fin del canto 13, la momentánea vuelta atrás en el 16 ante

Telémaco, el retorno a la figura del pordiosero al final del mismo canto, la exhibición de un cuerpo fuerte contra Iro en el 18, la nueva intervención de Atenea en el baño del canto 23 que parece una nueva metamorfosis a la inversa más que una recuperación de su apariencia normal. Galhac (2004: 15-23)²⁹ al reflexionar sobre estas dificultades sostiene que el proceso de envejecimiento que está en juego en el canto 13 está presentado como totalmente exterior a la persona, como un vestido con que Atenea envuelve el cuerpo de Odiseo como si fuera una especie de segunda piel. Por lo tanto el deslinde entre metamorfosis y disfraz no siempre queda claro en el texto³⁰,

29 Galhac (2004) sintetiza las hipótesis de autores analistas y unitarios para resolver las dificultades que plantea el texto homérico (Kirchhoff, Page, Erbse, Eisenberg, Pucci, Peigney), señalando que las soluciones propuestas por unos y otros se acercan bastante. Peigney (1985: 341-354) citado en Galhac (2004: 17) propone que dos cuerpos de Odiseo coexisten en los cantos 13 a 23 y que: "*Les traitements du corps d'Ulysse ne permet pas s'inscrire dans un cadre rationnel trop rigide ou plutôt trop moderne, dans lequel la cohérence véritable de l'aventure n'est pas manifeste*".

30 La ambigüedad se traslada a la bibliografía donde se reconoce la naturaleza radical de la transformación de Odiseo pero luego se utiliza indistintamente el término disfraz, sin duda más familiar para nuestra recepción actual, en donde las únicas 'metamorfosis' son producto de los centros de medicina estética integral o de los artistas plásticos del cuerpo. Esta ambigüedad terminológica aparece en Frontisi-Ducroux (2006); Winkler (1994); Zecchin (2004); Auerbach (1950); Henríquez Ureña (2004); Page (1973).

La hibridación es la manera de indicar la metamorfosis ya que la serie de imágenes no muestra jamás el resultado completo de la metamorfosis (Frontisi-Ducroux 2006: 69 ss.).

28 Otra prueba del héroe es la oferta de la ninfa Calipso, quien deja a elección de Odiseo la posibilidad de la más radical de las metamorfosis, la deificación, que por fortuna no forma parte del repertorio homérico; de esa manera, el héroe abraza la condición humana y nosotros disfrutamos la *Odisea*.

y la actuación de Atenea parece relacionada a la vez con la metamorfosis y con el disfraz.

Esta transformación tiene un importante antecedente cuando Mene-lao, en el canto 4, cuenta que Odiseo se había disfrazado de mendigo para entrar en Troya con un excelente aunque doloroso maquillaje, logrado a golpes y desastrosos harapos³¹, ardid capaz de engañar a cualquiera menos a Helena: “para ocultarse se hizo semejante a otro hombre, a un pordiosero” (ἄλλω δ’ αὐτὸν φωτὶ κατακρύπτων ἦϊσκε, Δέκτη, 4. 247-8)³².

Los dos episodios, la metamorfosis de Odiseo en el canto 13 y el disfraz troyano del canto 4, trabajan con motivos semejantes y, por lo tanto, permiten comparar el *modus operandi* de la metamorfosis con el del disfraz a nivel del léxico y narrativo, aunque Atenea perfecciona y supera al detalle la caracterización; en ambos pasajes el vestuario tiene gran importancia, los horribles harapos que lo hacen parecer un esclavo (σπεῖρα κάκ’ ἄμφ’ ὄμοισι βαλῶν, οἰκῆϊ ἔοικώς, 4. 244) se

completan con una túnica (ἀμφὶ δέ μιν ῥάκος ἄλλο κακὸν βάλεν ἠδὲ χιτῶνα, 13. 434), están rotos y manchados por el humo y a la desagradable suciedad se agregan los accesorios: el cuero medio pelado de una cierva sobre los hombros, un palo y un zurrón agujereado³³. La diferencia aparece en el método de maquillaje. Mientras que Odiseo debe golpearse para infringirse heridas que deformen su piel y su aspecto, a Atenea le basta con el toque mágico de su varita para convertir la piel, los cabellos, el cuerpo y los ojos del héroe en los de un anciano, de manera instantánea, escamoteando el proceso y la duración lo que a nivel lingüístico se traduce en el uso del aoristo.

La descripción del infiltrado en Troya anticipa y modela hasta cierto punto la posterior metamorfosis del héroe en viejo mendigo infiltrado en su propia patria y casa. Atenea, al proponer la transformación, sabe seguramente que su protegido ya ha ensayado el personaje anteriormente y

31 Odiseo transita todo el amplio rango que va desde las ramas con que cubre precariamente su desnudez (Esqueria, 6. 127-9) al ocultamiento radical de la metamorfosis. La significación e importancia del vestuario como motivo estructural en la *Odisea* ha sido analizada por E. Block (1985: 1-11).

32 El verbo ἔϊσκω se utiliza también en el contexto de las transformaciones de los dioses sobre sí mismos; cuando Odiseo elogia la μήτις de Atenea porque ningún hombre podría reconocerla, en 13. 313 ya mencionado antes, utiliza el mismo verbo. Odiseo según acostumbra sigue los pasos de su diosa protectora.

33 Cfr. el análisis del mito de Acteón y sus representaciones plásticas en Frontisi-Ducroux (2006: 95-143). La autora establece algunas asociaciones entre el ‘disfraz’ de Odiseo y el mito de Acteón. En éste la metamorfosis es un castigo y corre por cuenta de Ártemis; Estesicoro (siglo VI a.C.) cuenta que Ártemis arroja sobre Acteón (o lo encierra, περιβαλλεῖν) en una piel de ciervo para que sus propios perros lo confundan y lo ataquen. Tanto la audiencia como el poeta pueden reconocer en lo que le sucede a Acteón el eco del episodio odiseico presente en la memoria colectiva. Galhac (2004) sostiene que la idea de envolver con una piel es una clave de lectura para la metamorfosis de Odiseo por Atenea en el canto 13.

será capaz de realizar la performance a la perfección³⁴. La calidad actoral de Odiseo encuentra su culminación en el disfraz verbal y el dominio de la gestualidad, recursos que “al mismo tiempo que lo oscurecen y ocultan para la audiencia interna resultan esclarecedores y definidores de la capacidad esencial de Odiseo para urdir dolo con las palabras” (Zecchin 2004: 122). El episodio exhibe la ὁμόνοια del héroe con su diosa protectora y no podemos dejar de preguntarnos quién induce a quién cuando vemos a Atenea convertir a Odiseo en el personaje que él mismo, fiel a su propia historia, hubiera adoptado para sí. ¶

En conclusión, el mundo es un teatro

La transformación, el cambio y el fluir son la textura propia de la *Odisea*, poema de viajes cuyos caminos se inscriben en el reino de lo móvil, lo cambiante, lo acuático. Y como las criaturas del mar, el texto y sus personajes están movidos por la vocación aventurera y el gozo del movimiento. Dioses y hombres cambian de apariencia y salen a escena,

34 Es cierto que Odiseo encuentra actores muy bien dispuestos a colaborar con su puesta en escena: Telémaco y Euriclea ejecutan sin fallas su papel de ignorarlo todo. Y la actuación de Penélope pone en duda su total ignorancia sobre la identidad del mendigo. Un análisis exhaustivo de los discursos de los personajes de la *Odisea* encontramos en Zecchin (2004) donde se señala el efecto polifónico de las *performances* de Odiseo como narrador y su calidad actoral.

como en el teatro; el contexto de la acción y la finalidad de su aparición les exigen muchas veces adaptaciones que son verdaderas metamorfosis que afectan la naturaleza corporal de manera más radical que el mero disfraz que sólo distorsiona la forma exterior. No hay canto del poema donde no se produzcan encubrimientos y transformaciones que colaboran con la construcción de los personajes humanos y divinos y otorgan al texto la teatralidad que caracteriza numerosos episodios, que parecen montados por un hábil *régisseur*.

Las metamorfosis sirven para permitir un contacto o manifiestan la compatibilidad entre los planes divinos y el deseo de los personajes que es una característica del género épico. Están orientadas, salvo excepciones, a propiciar la colaboración entre dioses y hombres, y no tienen lugar en el poema los castigos, venganzas y persecuciones que originan gran cantidad de metamorfosis en el mito griego (Acteón, Aracne). Atenea es la divinidad más activa y su versatilidad la lleva a experimentar todas las posibilidades, verdadera metáfora de su conocimiento experto del mundo.

El repertorio de categorías relacionadas con la metamorfosis que hemos recorrido de manera incompleta, nos permitió focalizar algunos aspectos significativos del tratamiento de la temática en el poema odiseico; por un lado constatamos la abundancia y variedad de formas que reviste el procedimiento; por otro, la asociación que se da entre las transformaciones

y las performances discursivas, casi teatrales, de los personajes. Un tercer aspecto es la asociación del concepto de metamorfosis con otras categorías como disfraz, embellecimiento, dolo. El hacerse otro, el engaño y la mentira tienen una relevancia primordial en los sucesos de la *Odisea*, y en el escenario de un mundo de apariencias engañosas y propósitos ambiguos, Odiseo convertido en un pordiosero irreconocible por la acción de Atenea, despliega su juego predilecto, la simulación corporal y verbal.

Cierto es que las apariencias engañan, pero cuando la apariencia engañosa ocurre en el marco de una ficción, la duplicación de niveles ficcionales remite con frecuencia al orden de lo verdadero. Los lectores de la *Odisea* nos preguntamos si la metamorfosis de Odiseo en mendigo tiene otra justificación que exhibir la astucia del héroe ποικιλόμητις, de su diosa tutelar y sobre todo la del poeta mismo que teje con sutileza magistral los hilos de la flexible trama. ¶¶

Ediciones y traducciones

- FERNÁNDEZ GALIANO, M. y HEUBECK, A. (eds.) (1990). *Odisea*. Vol. VI. Trad. A. Privitera. Milano: Mondadori.
- HAINSWORTH, J.B. (ed.) (1991). *Odisea*. Vol. II, Libros V-VIII. Trad. A. Privitera. Milano: Mondadori.
- HEUBECK, A. (ed.) (1992). *Odisea*. Vol. III, Libros IX-XII. Trad. A. Privitera. Milano: Mondadori.
- HEUBECK, A. y WEST, S. (eds.) (1981). *Odisea*. Vol. I, Libros I-IV. Trad. A. Privitera. Milano: Mondadori.
- HOEKSTRA, A. (ed.) (1988). *Odisea*. Vol. IV, Libros XIII-XVI. Trad. A. Privitera. Milano: Mondadori.
- MAZON, P. (ed.) (1972). *Homère. Iliade*. Paris: Les Belles Lettres (1937).
- MONRO, D.B. y ALLEN, T. (eds.) (1920). *Homeri Opera*. Vols. I y II. Oxford: Clarendon Press.
- RUSO, J. (ed.) (1991). *Odisea*. Vol. V, Libros XVII-XX. Trad. A. Privitera. Milano: Mondadori.

Bibliografía citada

- APTHORP, M.J. (1980). "The obstacles to Telemachus' return" en *Classical Quarterly* 30; 1-22.
- AUERBACH, E. (1950). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: FCE.
- BLOCK, E. (1985). "Clothing makes the man: a pattern in the *Odyssey*" en *TAPA* 115; 1-11.
- DE JONG, I. (2001). *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DE TORO, F. (1992). *Semiótica teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- DODDS, E. (1980). *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza.
- FRONTISI-DUCROUX, F. (2006). *El hombre-ciervo y la mujer-araña. Figuras griegas de la metamorfosis*. Madrid: Abada.
- GALHAC, S. (2004). "Ulysse aux mille métamorphoses?" en F. Prost y J. Wilgaux (dir.) *Penser et représenter le corps dans l'antiquité*. Rennes: Presses Universitaires Rennes; 15-30.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P. (2004). "Introducción" en *Homero. Odisea*. Buenos Aires: Losada.
- MURNAGHAN, S. (1987). *Disguise and Recognition in the Odyssey*. Princeton: Princeton University Press.
- PAGE, D. (1973). *Folktales in Homer's Odyssey*. Cambridge-Mass.: Harvard University Press.

- PEIGNEY, J. (1985). "Les deux corps d'Ulysse. Une construction possible pour l'*Odyssée*, chants XIII à XXIII" en *Les Études classiques* 53; 341-354.
- SEGAL, C. (1989). "El espectador y el oyente" en J-P. Vernant (ed.) *El hombre griego*. Madrid: Alianza.
- UBERSFELD, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- VERNANT, J.P. (1988). *Las artimañas de la inteligencia. La métiis en la Grecia antigua*. Madrid: Taurus.
- VERNANT, J-P. y FRONTISI-DUCROUX, F. (1999). *En el ojo del espejo*. México: FCE.
- WINKLER, J.J. (1994). *Las coacciones del deseo. Antropología del sexo y el género en la antigua Grecia*. Buenos Aires: Manantial.
- ZECCHIN DE FASANO, G. (2004). *Odisea: Discurso y Narrativa*. La Plata: EDULP.
- ZEITLIN, F. (1996). *Playing the other. Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago & London: University Chicago Press.

Recibido: 08/06/2009
Evaluado: 26/07/2009
Aceptado: 30/07/2009

