

Libros de **Cátedra**

Recepción y apropiación de Homero en la literatura griega clásica

Proyecciones

Graciela C. Zecchin de Fasano
(coordinadora)

FACULTAD DE
HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

S
sociales


Eduulp
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

RECEPCIÓN Y APROPIACIÓN DE HOMERO EN LA LITERATURA GRIEGA CLÁSICA

PROYECCIONES

Graciela C. Zecchin de Fasano
(coordinadora)

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación



Índice

Introducción _____	4
<i>Graciela C. Zecchin de Fasano</i>	
Capítulo 1	
El catálogo homérico en la tragedia y la historiografía: análisis de <i>Persas</i> de Esquilo y fragmentos de <i>Historia</i> de Heródoto _____	8
<i>María Luz Mattioli</i>	
Capítulo 2	
Funcionalidad de las citas homéricas en <i>Ión</i> de Platón _____	24
<i>Deidamia Sofía Zamperetti Martín</i>	
Capítulo 3	
El <i>nóstos</i> de Odiseo en la pluma de Alberto Moravia _____	32
<i>Claudia Teresa Pelossi</i>	
Capítulo 4	
La novela <i>A cidade de Ulisses</i> , de Teolinda Gersão _____	49
Una <i>Odisea</i> en Lisboa, hoy	
<i>Maria António Hörster y Maria de Fátima Silva</i>	
Apéndice documental _____	65
Capítulo 5	
Geografías imaginarias y tradición clásica en <i>Los pasos perdidos</i> de Alejo Carpentier _____	69
<i>Daniela Evangelina Chazarreta</i>	
Las autoras _____	95

INTRODUCCIÓN

Graciela C. Zecchin de Fasano

La historia del texto homérico concede forma a la interpretación de la cultura griega antigua como ninguna otra. Desde la afirmación platónica que colocó a Homero como "educador para la Hélade", un "poeta" ha estado a la vanguardia de los conflictos, confrontaciones y apropiaciones ideológicas en la literatura, la filosofía y el arte. Incluso en la sociología, por ejemplo, cuando Bourdieu se sirve de "la mirada de Tersites" para exponer a través del personaje violentado en el canto II de la *Ilíada*, en qué consiste la marginalización en las sociedades modernas. La versatilidad del texto homérico – comprendiendo su textualidad con la flexibilidad necesaria (J. Brian Hainsworth, 1970, "The Criticism of an Oral Homer", *JHS* 90, pp.90-98; J. Miles Foley, *The Blackwell Companion to Ancient Epic*, 2005) – fue vislumbrada por diversos autores antiguos. Algunos de ellos establecieron una relación dialéctica con *Ilíada* y *Odisea* sólo perceptible, si -como propuso Aristarco- nos acercamos a la épica griega antigua para explicar a Homero a partir de Homero (*Homeros ex homerou saphenizein*). Bajo esta impronta, *Ilíada* y *Odisea* resultan no sólo los textos que definen el modo de concebir la poesía épica para el mundo griego –o incluso para el mundo oriental hindú, por ejemplo; sino también para la literatura europea y la latinoamericana.

Desde que, en 1979, G. Nagy aportó con *The Best of Achaeans* un insoslayable análisis del concepto de héroe y su inserción en el concepto de civilización, el estudio de cómo ese concepto necesitó ser definido nuevamente para cada período histórico-literario expresó claramente en qué medida las apropiaciones de Homero servían como punto de partida a una nueva reflexión. Aunque ha habido intentos más o menos sistematizados de estudiar la tradición clásica estrictamente homérica, los resultados necesitan de nuevos aportes que el presente libro intenta incorporar. Debemos mencionar nuevamente a Nagy y su versión del Homero usufructuado por Píndaro en su célebre *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past* (1980) en que el enfoque radica en el recorte temporal que la lírica coral impone al mito homérico. En el campo de la filosofía, N. Yamagata (Use of Homeric References in Plato and Xenophon. *CQ*, 62, pp. 130-144), en la misma línea de las investigaciones promovidas por Nagy, ha presentado la propuesta de estudiar el Homero "de" Platón, a partir de las citas homéricas en *República* o en *Íón*.

Otra vía crítica de enfoque de la recepción de Homero han sido los volúmenes a modo de manual introductorio, publicados tanto en lengua inglesa como española y que han gozado de prestigio entre los especialistas como compendio de las últimas líneas de análisis. Han surgido, en consecuencia, aplicaciones a Homero de los más diversos enfoques, desde el *New Criticism*, o desde los enfoques estructurales, o post-estructurales, o bien, simplemente, desde los llamados "estudios culturales", o deconstruccionistas, o con mayor o menor énfasis marxista.

Sin duda, los poemas homéricos han sido un campo proficuo de ensayo de las más diversas teorías literarias. B. Graziosi y E. Greenwood en *Homer in the Twentieth Century. Between World Literature and the Western Canon* (2007) han explorado la ruptura, distancia y contradicción que, tanto desde el campo teórico crítico como desde el campo de la creación artística, se han presentado como posturas críticas frente a Homero. Graziosi y Greenwood adoptan una posición intermedia respecto de la recepción de Homero, ya que no lo reducen a la imagen de padre del canon occidental, ni de la Literatura universal. Ambas tratan de superar los enfoques exclusivamente anglocéntricos, al centrarse en la tensión paradigmática, a pesar de lo cual no logran expandir su horizonte crítico a la recepción homérica en otras literaturas europeas – no solo en lengua inglesa- ni a la literatura latinoamericana. Se trata de un campo que Graziosi ya había ensayado en 2002 con la publicación de *Inventing Homer. The Early Reception of Homer* y en 2005, asociada con J. Haubold en la publicación de *Homer: The Resonance of Epic*. Como resulta evidente la variación de la "recepción", como perspectiva crítica, por "resonancia", expone que una mayor amplitud de enfoque resulta necesaria, de manera de no considerar que un autor sea sólo un recipiendario pasivo de Homero; sino de concebirlo como un creador que se apropia y renueva a partir de Homero. Compartimos esta posición más amplia acerca del estudio de cómo fue recibido Homero en la posteridad. Con una visión originada en la teoría de la recepción de Jauss, L. Hardwick & Ch. Stray (ed.), proporcionan en *A Companion to Classical Receptions* (2008) un novedoso estudio de la transmisión y aculturación de los textos clásicos en que la épica homérica es presentada como un emergente que expresa la condición humana en cada período histórico literario, aunque los mismos griegos la utilizaran para interpretaciones politizadas de la guerra de Troya, como puede apreciarse en Heródoto.

No menos atractiva resulta la perspectiva crítica aportada por los resultados del Coloquio internacional celebrado en el 2006 en la École Normale Supérieure de Paris. G. Most, L.F. Norman & S. Rabau (eds.) presentaron en *Révolutions homériques. Seminari e convegni 19* (2009) un rango temporal que comprende desde Luciano hasta Joyce, sustentándose en la ruptura literaria y estética, para la cual Homero ofreció soporte, en cada cambio de movimiento literario.

Como resultado crítico, Homero deviene la fuente de una "tradición de rupturas". Los ambiciosos tres volúmenes de M. Finkelberg (ed.) *The Homer Encyclopedia* (2011) proponen un decurso informativo exhaustivo sobre Homero y en su artículo sobre la recepción, queda claro que su visión surge de la "expoliación" de Homero que los posteriores creadores griegos efectuaron. La posición más amplia -fijada por Nagy- aborda la recepción de Homero como la tensión ejercida por un continuum poético dinámico de tradición sobre los creadores post-homéricos y continúa siendo la más adecuada al objeto de estudio.

Con esta premisa crítica, los capítulos del presente libro proponen partir de un abordaje de *Ilíada* y *Odisea* no sólo como la síntesis de un período estético y un modo de concepción de la actividad poética, sino también como el producto más sofisticado conservado, correspondiente a ese período primigenio. Cada poema ofrece la posibilidad de una interpretación crítica sintética de sus características histórico-discursivas y explica la posición de Homero en las elucubraciones no sólo literarias, sino también político-filosóficas del período clásico.

El estudio de la apropiación de Homero presente en la tragedia griega tiene un desarrollo impactante en la obra de Esquilo. El capítulo a cargo de María Luz Mattioli, revela cómo Esquilo ha reelaborado la estatura de los guerreros troyanos de Homero en la versión de *Persas*. Novedosamente, la impronta homérica se hace evidente en recursos lingüísticos minusvalorados en el pasado, como el catálogo que, en Homero suele ser muestra de esplendor y poderío, y en *Persas* se vuelve la expresión flagrante de la acumulación de cadáveres en una derrota bélica. La confrontación con el texto de Heródoto, que recoge el mismo episodio representado por el dramaturgo, le permite a María Luz Mattioli, poner en consonancia modalidades discursivas diferentes, reveladoras de juegos estéticos no exentos de una mirada política de los sucesos.

En la apropiación platónica de Homero dos líneas de pensamiento han resultado las más relevantes. Por un lado, la discusión sobre la verdad y la falsedad que enmascara una más profunda reflexión acerca de la *areté* (virtud o excelencia) para la cual el paradigma homérico resulta invertido, por ejemplo, tanto en *Hippias Menor* como en *Hippias Mayor*; y por otro lado, la discusión acerca de los intérpretes de poemas, enfocada en *Ión* y en *República III*. En el contexto de la múltiple recurrencia platónica a la cita mnemotécnica, Homero también le ofrece una ruptura al filósofo, que se desapega permanentemente del poeta, aunque se ve en la obligación de colocarlo, aún en escorzo, como perpetuo y polémico paradigma. El capítulo a cargo de Deidamia Sofía Zamperetti Martin explora las citas homéricas sobre la inspiración poética como muestra indubitable de la ironía socrática, ya que el filósofo actúa como beneficiario de Homero, como alguien “educado” por una poesía de la que, sin embargo, propone distanciarse. De modo que el paradigma del poeta resulta puesto en crisis y expuesto en sus inevitables efectos estéticos. Sócrates también se vuelve un rapsoda, obviamente “homérico”.

La circularidad del viaje de regreso de Odiseo ha suministrado la impronta de la nostalgia cíclica por los mundos que desaparecen. En el panorama intelectual europeo que media entre las guerras mayores del siglo XX, la apropiación de Homero parece un último recurso seguro frente a los horrores del presente. De manera tangible en la obra del italiano Alberto Moravia, en el desencanto por la racionalidad que arrojó por totalitarismos inhumanos, el mito griego se vuelve refugio más seguro que cualquier enfoque epistemológico. El capítulo sobre Moravia a cargo de Claudia Teresa Pelossi desnuda la utilización de Homero para criticar veladamente al fascismo o para evadirse de su censura. Hábilmente, Pelossi demuestra cómo Moravia devuelve al personaje de Circe su falta de culpa, cuando son los humanos quienes deciden volverse cerdos o cuando muestra que en la relación entre el Cíclope Polifemo y Odiseo, los verdaderos otros – incivilizados y salvajes- son los seres “ojudos”, cuya superabundancia de ojos, trágicamente, no implica una percepción clara de su humanidad.

Así como la literatura italiana de entreguerras y de posguerra, la literatura en lengua portuguesa testimonia exquisitas apropiaciones de Homero, entre las cuales la novela de Teolinda Gersão, *A cidade de Ulisses* destaca como reinterpretación de la existencia humana, un itinerario siempre inacabado e incumplido. A partir de su experiencia en colaboración con las investigaciones de Lorna Hardwick, Maria António Hörster y Maria de Fátima Silva nos brindan un recorrido por el mito fundacional de Lisboa, a través de un poema de Fernando Pessoa que

hace las veces de obertura a la extraordinaria ficción de Gersão, en la que se intenta documentar el vínculo entre mito y nacionalidad a través del nombre de Lisboa, derivado del nombre de Ulises. Esta coincidencia de denominación – o mejor, esta confabulación del destino- entre el personaje y la ciudad, no solo vuelve mítica a la ciudad; sino que es interpretada con agudeza por las autoras del capítulo como una *Odisea* contemporánea en la que no hay dioses a quienes atribuir las tragedias humanas.

Evidentemente, la épica homérica ha adquirido resonancias significativas en la literatura latinoamericana del siglo XX expresadas, sobre todo, en la necesidad de construir un marco de referencia estética para la cultura propia. Las resemantizaciones de lo clásico constituyen una herramienta útil para repensar aquellos momentos de emergencia y reivindicación de lo propio, de modo de proponer, además, vínculos inter-estéticos, interculturales e interdisciplinarios. Para la recepción latinoamericana de Homero, la novela *Los Pasos Perdidos* de Carpentier se erige como un relato icónico. El capítulo a cargo de Daniela Evangelina Chazarreta se extiende a la consideración de tres mitos griegos de lata significación como lo son las figuras de Odiseo, Sísifo y Prometeo. La *nouvelle* de Carpentier *Los pasos perdidos* recibe una lúcida interpretación al ser analizada como el itinerario que se aleja de la experiencia vital del hombre moderno y lo introduce en el ámbito natural, donde el mito resulta una realidad tangible. Con perspicaz mirada, Daniela Chazarreta explica cómo Carpentier desmonta las lecturas de viajeros extranjeros para desinstalar las asimetrías en la comprensión de las diferencias culturales.

Esta selección permite un itinerario por autores de raigambre griega, luego europea y finalmente, latinoamericana de cuño cubano, en textos en que la alegoría informa una sublimación de la recepción de Homero. En síntesis, se propone un selecto recorte de las apropiaciones de Homero, ya que se intenta indagar de un modo integrador sobre cómo fue recibido, contextualizado y proyectado Homero en la Grecia Antigua y en célebres exponentes de las literaturas modernas.

Dos aspectos resultan los más innovadores en el estudio de la recepción de Homero. En primer lugar, el aporte de una perspectiva más amplia que surge del "hacer propio" algún elemento del autor. Ya presente en los enfoques críticos de Nagy (al estudiar el Homero "de" Píndaro), la idea de apropiación abre las perspectivas de ruptura y confrontación en las que el texto homérico proporciona paradigmas al pensamiento filosófico, o bien informa contenidos ideológicos, políticos o artísticos. En segundo lugar, el hecho de aportar estudios de autores que se apropiaron de Homero en lengua portuguesa, española e italiana.

Esperamos poner en contacto a estudiosos y alumnos con la maravillosa experiencia estética y humana de transitar por Homero en autores y textos de génesis diversa, ideologías divergentes y propuestas sumamente atractivas de las vastas posibilidades de creación literaria.

CAPÍTULO 1

El catálogo homérico en la tragedia y la historiografía: Análisis de *Persas* de Esquilo y fragmentos de la *Historia* de Heródoto

María Luz Mattioli

En efecto, la escritura en cierto sentido fue inventada principalmente para elaborar algo parecido al listado: la mayor parte, por mucho, de la escritura más temprana que conocemos, la grafía cuneiforme de los sumerios- cuyas primeras manifestaciones datan aproximadamente del 3500 a.C.- se utilizaban para hacer cuentas. Las culturas orales primarias por lo general colocan su equivalente de los listados en las narraciones, como el catálogo de los navíos y de los capitanes en la *Iliada* (II, 461-879): no se trata de un recuento exacto, sino de un despliegue operativo en un relato acerca de una guerra.

-W. Ong, *Oralidad y Escritura*

U. Eco en *Construir al enemigo* (2017, pp. 14-15) sostiene que tener un enemigo es importante no sólo para definir nuestra identidad, sino también para procurarnos un obstáculo con respecto al cual medir nuestro sistema de valores y mostrar, al encararlo, nuestro valor. Por lo tanto, cuando el enemigo no existe, es preciso construirlo. Esa es, tal vez, una de las características más importantes de *Persas* de Esquilo al representar una “tragedia histórica”; pero es también, uno de los rasgos más importantes de Heródoto al contarnos la historia describiendo y focalizando en los enemigos. En el presente artículo analizamos la estructura y funcionalidad de los catálogos homéricos en la tragedia esquiliana y trazamos las relaciones y comparaciones necesarias con fragmentos de la *Historia* de Heródoto. E. Hall (1996, p.109) en su edición de *Persas* explica que los catálogos de pueblos y lugares que suenan extranjeros constituyen reminiscencias del catálogo hesiódico de mujeres. Sin embargo, muchos estudiosos consideran que la fuente esquiliana para los catálogos fue *Periégesis* de Hecateo.

De manera general, en *Persas* advertimos, por un lado, el “catálogo de jefes persas” en el v. 22 y ss.; por otro lado, el “catálogo de islas” en el v. 960 y, finalmente, el “catálogo de los muertos” que evoca el “catálogo de las naves” de *Iliada*.¹ En primer lugar, proponemos abordar los catálogos y separarlos en: **A)**. Presentación y ponderación de jefes persas *del muy dorado ejército*

¹ El recurso homérico utilizado por Esquilo no se agota solamente en el uso de los Catálogos. Para profundizar este aspecto remitimos a P. Cavallero (2007, p. 20 y ss).

(Coro de ancianos, vv.16 y ss.); **B**). Descripción y resultado de la derrota de jefes persas (Mensajero, v. 302 y ss.) y, **C**). Repaso y rememoración de los persas derrotados: catálogo de persas *a quienes ahora el numen segó* (Coro, v. 921 y ss.). Es posible advertir cómo a partir de una misma forma (que encuentra su antecedente en el catálogo homérico) el poeta (re)-configura el significado y sentido de estos catálogos en la representación teatral.

En segundo lugar, haremos una comparación con la información presentada en fragmentos que seleccionamos de la *Historia* de Heródoto, ya que *Persas* es el modelo que, en arte y pensamiento, da forma básica a la exposición de la segunda Guerra Médica: Jerjes -tanto en Esquilo como en Heródoto- está concebido como un héroe trágico; su eje es la desmesura, la confianza absoluta en sí mismo. Pretendemos marcar un punto de unión clave entre tragedia e historia, ya que tanto Esquilo como Heródoto conciben y representan la segunda Guerra Médica como exteriorización de un conflicto divino. En este sentido la filosofía subyacente en Heródoto implica el concepto, también esquileo, de que la culpa es hereditaria dentro de un linaje. Sin embargo, en la presentación del ejército persa hallamos grandes diferencias: el poeta trágico nos presenta un ejército poderoso en el que se destacan sus capitanes, pero sobre todo su capacidad colectiva; mientras que, Heródoto concentra los procesos históricos en conflictos antagónicos entre personajes individuales y es en el individuo donde aflora el carácter de la colectividad. En consecuencia, tanto en Esquilo como en Heródoto resuena el ideal homérico del varón cumplido.

La apropiación de la épica por parte de Esquilo aparece de modo evidente en la *transformación* del lenguaje épico en *Persas*. Esta tragedia, representada en el 472 a.C. es considerada dentro de las obras conservadas como una tragedia de *inversión* (Said, 1988, puesto que, entre sus particularidades, presenta la mitologización de la historia al referirse a la Batalla de Salamina (480 a.C.), la derrota de Jerjes y la victoria de los griegos. El trágico pone al servicio de la *performance* móviles y relaciones entre los personajes que son distintos a los que veremos luego en las tragedias conservadas, tanto de Esquilo, como de Sófocles y Eurípides. Uno de estos recursos esquileos que aparece reiterado en la obra y cumple distintas funciones es el del catálogo de cuño homérico. No desconocemos las discusiones que se han suscitado referidas al tema de la datación y funcionalidad de los catálogos de *Ilíada*. Sin embargo, nos parece apropiado recuperar esta denominación ya que, tal y como indica González García (2000, p.6) una de las tendencias de investigación es considerar al Catálogo Homérico como un “Documento” de la Época arcaica.² E. Hall (1996, p.24) encuentra varias explicaciones referidas a los componentes épicos en la tragedia esquilea, uno de ellos es que la terminología homérica contribuye al efecto de distanciamiento étnico, al equiparar la arrogancia bárbara con la jactancia épica, la dicción obsoleta del pasado lejano con la dicción ajena de Asia distante. En este sentido, la funcionalidad del Catálogo es compartida por *Persas* de Esquilo, ya que, al momento de pensar

² El autor centra su análisis en el Catálogo de las Naves del Canto II de *Ilíada*.

en cómo se articula la historia en la tragedia, los críticos, como la ya mencionada E. Hall, proponen considerarla como un “Documento”.³

Análisis del Catálogo A): Presentación y ponderación de jefes persas *del muy dorado ejército*

Uno de los aspectos preponderantes del comienzo de *Persas* es que la riqueza está directamente relacionada con el poder, esto lo observamos en las reiteradas menciones al oro y la opulencia oriental. Ese poderío también aparece reflejado en el primer catálogo de jefes persas donde observamos que abunda el uso del prefijo πολυ- (mucho) y la raíz de χρύσος (oro) junto con el adjetivo μέγας (grande). E. Hall (1996, p.109) ha sostenido que estos pasajes crean en la dicción griega la impresión de un lenguaje bárbaro. Implican la extrañeza del idioma persa y su superioridad en términos numéricos.

El primer catálogo ubicado entre los versos 16-60, presenta los frentes del ejército persa, vv. 18-20:

προλιπόντες ἔβαν, τοὶ μὲν ἐφ’ ἵππων.
τοὶ δ’ ἐπὶ ναῶν, πεζοὶ τε βάδην
πολέμου στίφος παρέχοντες.

Algunos [se marcharon] en caballos.
Otros, en naves y [otros] a pie por tierra
causando una columna de tropas de guerra.

Resulta evidente que en el *Libro VII*, Heródoto para dar cuenta de la magnitud del ejército persa retoma nuevamente lo propuesto por Esquilo y parte de una pregunta:

τί γὰρ οὐκ ἦγαγε ἐκ τῆς Ἀσίας ἔθνος ἐπὶ τὴν Ἑλλάδα Ξέρξης; κοῖον δὲ πινόμενον
μιν ὕδωρ οὐκ ἐπέλιπε, πλὴν τῶν μεγάλων ποταμῶν; [2] οἱ μὲν γὰρ νέας
παρέιχοντο, οἱ δὲ ἐς πεζὸν ἐτετάχατο, τοῖσι δὲ ἵππος προσετέτακτο (...)⁴

Pues, ¿qué pueblo de Asia no llevó Jerjes contra Grecia? ¿Qué agua no agotó
aquel ejército, salvo la de los más grandes ríos? Unos proporcionaban naves,

³ Para E. Hall (1996), *Persas* es la tragedia histórica con la cual se acuñó la idea de la decadencia del imperio persa. Sin embargo, su lectura propone la novedosa asunción de un cierto *equilibrio*, ya que la obra posee muchos elementos que definen lo propiamente persa al mismo tiempo que presenta la confluencia, también notable, de elementos que colaboran con la auto-definición de los atenienses.

⁴ Para el texto griego de Heródoto utilizamos la edición de A. D. Godley (1920).

otros estaban alistados en la infantería, a otros se les había exigido además la caballería (...) (VII.21).⁵

Esquilo despliega los nombres de los jefes persas tales como Amistres, Artafrenes, Megabates, Astaspes, Artembares, Masistres, Sóstanes. Mucho se ha dicho y especulado sobre el listado de comandantes persas. También en este aspecto resulta valiosa la perspectiva de E. Hall (1996) quien explica que, al tratarse de una tragedia, resulta imposible establecer con certeza la autenticidad histórica de los nombres de comandantes persas. En este punto, no está claro si Esquilo tuvo acceso a una fuente que se ha perdido, si se basó en recuerdos colectivos de la guerra de los atenienses o si inventó alguno o todos ellos. Incluso, su posibilidad etimológica en el idioma iraní es controvertida.⁶ No abordaremos estas cuestiones, ya que nos interesa especialmente ver cómo y de qué modo se recuperan y re-elaboran elementos propios de la épica homérica.

Un análisis del catálogo completo aporta ribetes de interpretación originales. El texto del catálogo A completo es el siguiente:

οἴτε τὸ Σούσων ἠδ' Ἀγβατάνων
καὶ τὸ παλαιὸν Κίσσιον ἔρκος
προλιπόντες ἔβαν, τοὶ μὲν ἐφ' ἵππων.
τοὶ δ' ἐπὶ ναῶν, πεζοὶ τε βάδην
πολέμου στίφος παρέχοντες· 20
οἶος Ἀμίστρης ἠδ' Ἀρταφρένης,
καὶ Μεγαβάτης ἠδ' Ἀστάσπης,
ταγοὶ Περσῶν,
βασιλῆς βασιλέως ὕποχοι μεγάλου,
σοῦνται, στρατιᾶς πολλῆς ἔφοροι, 25
τοξοδάμαντές τ' ἠδ' ἵπποβάται,
φοβεροὶ μὲν ἰδεῖν, δεινοὶ δὲ μάχην.
ψυχῆς εὐτλήμονι δόξη·
Ἀρτεμβάρης θ' ἵππιοχάρμης⁷
καὶ Μασίστρης, ὃ τε τοξοδάμας 30
ἔσθλος Ἴμαῖος, Φαρανδάκης θ',
ἵππων τ' ἑλατήρ Σοσθάνης.
ἄλλους δ' ὁ μέγας καὶ πολυθρέμμων
Νεῖλος ἔπεμψεν· Σουσιस्कάνης,
Πηγασαγῶν Αἰγυπτογενῆς, 35
ὃ τε τῆς ἱερᾶς Μέμφιδος ἄρχων

⁵ Todas las traducciones de *Historias* de Heródoto corresponden a M.R. Lida de Malkiel (2009).

⁶ Sobre estas discusiones remitimos a Keiper (1877, pp. 53-114); Kranz (1933, pp. 90-93); Lattimore (1943, pp.86-87) y Schmitt (1978, pp.70-71).

⁷ Se trata de un término épico utilizado por Esquilo para transmitir lo extraño del lenguaje persa.

μέγας Ἀρσάμης, τὰς τ' ὠγγίους,
 Θήβας ἐφέπων Ἀριόμαρδος,
 καὶ ἐλειοβάται ναῶν ἐρέται
 δεινοὶ πλήθός τ' ἀνάριθμοι. 40
 ἀβροδιαίτων δ' ἔπεται Λυδῶν
 ὄχλος, οἳ τ' ἐπίπαν ἠπειρογενὲς
 κατέχουσιν ἔθνος, τοὺς Μητρογαθῆς.
 Ἀρκεύς τ' ἀγαθός, βασιλῆς δίοπιοι,
 καὶ πολύχρυσοι Σάρδεις ἐπόχους 45
 πολλοῖς ἄρμασιν ἐξορμῶσιν,
 δῖρρυμά τε καὶ τρίρρυμα τέλη,
 φοβερὰν ὄψιν προσιδέσθαι.
 στεῦται δ' ἱεροῦ Τμῶλου πελάται
 ζυγὸν ἀμφιβαλεῖν δούλιον Ἑλλάδι, 50
 Μάρδων, Θάρυβις, λόγχης ἄκμονες,
 καὶ ἀκοντισταὶ Μυσοί· Βαβυλῶν δ'
 ἢ πολύχρυσος πάμμικτον ὄχλον
 πέμπει σύρδην, ναῶν τ' ἐπόχους
 καὶ τοξουκῶ λήματι πιστούς· 55
 τὸ μαχαιροφόρον τ' ἔθνος ἐκ πάσης
 Ἀσίας ἔπεται
 δειναῖς βασιλέως ὑπὸ πομπαῖς.
 τοιόνδ' ἄνθος Περσίδος αἶας
 οἴχεται ἀνδρῶν (...) 60

Ellos, tras dejar Susa y Ecbátana
 Y el antiguo cerco Císio,
 Avanzaron, algunos en caballos,
 Otros, en naves y a pie por tierra,
 causando una columna de tropas de guerra.
 Tales como Amistres, o ya sea Artafrenes
 Megabates y Astaspes,
 Comandantes de los persas,
 Reyes dependientes del gran rey,
 Se lanzan como guardianes de todo el ejército,
 Arqueros y jinetes,
 Temibles de ver y terribles en el combate
 Por la reputación osada de su espíritu:
 Y Artembares, combatiente en carro
 Y Masistres, y el que doma al enemigo con el arco,
 El valeroso Imeo, Farandaces,
 Y Sóstanes, el conductor de caballos.
 El gran [río] Nilo, rico en ganado, envió a otros:
 Susíscales, Pegastón hijo de Egipto
 Jefe de la sagrada Menfis,

El gran Arsames, y Ariomardo
 Que gobierna la venerable Tebas,
 Y en las naves, los temidos remeros que frecuentan
 Los pantanos, terribles e innumerables en cuanto a su dimensión.
 Sigue la multitud de los lidios de vida ociosa
 Que domina sobre todo el pueblo nacido en tierra firme,
 Metrogates y el noble Arceo, capitanes reales
 Y Sardis de abundante oro, los empujan hacia delante,
 Montados en numerosos carros
 Como divisiones no sólo de dos lanzas, sino también
 De tres, temible visión de ser contemplada.
 Y los vecinos del sagrado Tmolo acarician la idea
 de arrojar el yugo esclavo sobre Grecia,
 Mardón, Taribdis, infatigables en la lanza
 Y los soldados Misios, armados de dardos, y Babilonia
 La abundante en oro envía una multitud
 Completamente mezclada, dispuesta en columnas,
 No sólo a bordo de naves sino también confiados
 En su audacia de arqueros,
 Sigue a partir de toda Asia, la gente armada de espada
 Que el rey ha hecho ir con orden severa.
 Tal flor de varones de la tierra de Asia
 Ha partido.⁸

En este primer catálogo, Esquilo utiliza términos homéricos y, de ese modo, ambienta la narración, así por ejemplo vemos el uso del coordinante épico ἦδε (v. 22), o de vocablos como ἱππιοχάρμης (v.29) [gozoso de combatir a caballo] y ἀκοντισταὶ (v. 52) [que arroja jabalinas]. El catálogo esquileo se diferencia del *Libro VII* en tanto Heródoto hace uso de otro aspecto homérico: la ubicación geográfica. De ese modo, el historiógrafo resalta la idea de la colectividad y los pueblos que acompañaban al ejército persa, por ejemplo, en los párrafos 61- 81 Heródoto describe en detalle a cada uno de los jefes del ejército de tierra.⁹ En este sentido, y en relación

⁸ Todas las traducciones nos pertenecen y son el resultado de un seminario de Posgrado dictado por la Dra. G. Zecchin a quien agradezco todas las correcciones recibidas que han enriquecido cabalmente mis exposiciones.

⁹ Heródoto propone el siguiente catálogo de pueblos que militaban por tierra junto con los persas y da los nombres de los jefes de cada uno. Nos parece importante recuperarlos ya que permite contrastar la información que aparece en *Historia* con la que nos revela Esquilo en *Persas*: de los persas era jefe Otanes; de los Medos, Tigranes; de los Cisios, Anafes; de los Hircanios, Megapano; de los Asirios, Otaspes; de los Bactrios, Histaspes; de los Indos, Farnazates; de los Arios, Sisamnes; de los Partios y Corasmios, Artabazo; de los Sogdos, Azanes; de los Gandarios y Dadicas, Artifio; de los Caspios, Ariomardo; de los Sarangas, Ferendates; de los Paccies, Artaintes; de los Ucios y Micos, Arsamenes; de los Paricanios, Siromitres; de los Árabes y Etiopes, Arsames; de los Libios, Masages; de los Paflagones y Macienos, Doto; de los Mariandinos, Ligies y Sirios, Gobrias; de los Armenios y Frigios, Artocmes; de los Lidios y Misios, Artafrenes; de los Tracios, Basaces; de los Lasonios, Bardes; de los Moscos y Tibarenos, Ariomardo; de los Macrones y Mosinecos, Artaites; de los Mares y Colas, Farandates; de los Alarodios y Saspies, Masistio; de los Pueblos de la isla del mar Eritreo, Mardontes. Luego en los párrafos 87 y 89 menciona al ejército de caballería y a los generales de la armada. A simple vista, se observa que difiere bastante de la forma y el modo de presentación de Esquilo.

con lo que explica G. Barandica (2010), analizar la descripción del comportamiento de los distintos pueblos en la obra de Heródoto puede contribuir a reconocer la construcción de paradigmas de conducta válidos para los griegos. Esquilo, en cambio, menciona algunos nombres propios y enfatiza especialmente las acciones de los persas dejando en claro que en la tragedia el sentido del catálogo es otro. La estructura sintáctica del catálogo esquileo resulta reveladora, puesto que cada uno de los nombres propios está acompañado de aposiciones que caracterizan la totalidad, capacidad y poderío del ejército persa: Ἀρτεμβάρης θ' ἵππιοχάρμης (v. 29) [Artembares, gozoso de combatir a caballo]; ἵππων τ' ἐλατήρ Σοσθάνης (v. 32) [Y Sóstanes, conductor de caballos]; Μάρδων, Θάρυβις, λόγχης ἄκμονες (v. 51) [Mardón, Taribdis, yunques de la lanza].¹⁰ Aparece también, una característica colectiva que el Coro repite en dos oportunidades, “el ejército persa es temible de ver”.¹¹ Esto incrementa la idea de poder a la que nos referíamos al comienzo, ya que destaca la multitud del ejército comandado por Jerjes:

φοβεροὶ μὲν ἰδεῖν, δεινοὶ δὲ μάχην. /ψυχῆς εὐτλήμονι δόξη. vv. 27-28:

Temibles de ver y terribles en el combate por la reputación osada de su espíritu.

φοβερὰν ὄψιν προσιδέσθαι v.48

Temible visión para ser contemplada.

En la primera estructura φοβεροὶ μὲν ἰδεῖν, a través de ἰδεῖν se denota la función “gnósica” de la mirada en Esquilo y se asienta, de alguna manera, la relación entre ver y conocer. Este verbo, como bien sabemos, expresa el ver como *sensación percibida*, puntual.¹²

También resulta interesante la manera de denominar y producir ciertas arbitrariedades al momento de describir a los persas: en el v. 40 se los describe como *tremendos e innumerables en cuanto a su multitud* [δεινοὶ πλῆθός τ' ἀνάριθμοι] y aparece el término πλῆθος que será recurrente a lo largo de la obra.¹³ Un término análogo que se utiliza para denominar al *ejército multitudinario* es ὄχλος, que también refiere a la idea de *multitud*, pero desorganizada.¹⁴ Aparecen, además, los aspectos característicos de este ejército – Otro: en el verso 24 el Coro define a los jefes persas como reyes dependientes del gran rey [βασιλῆς βασιλέως ὑποχοι μεγάλου]. Esto supone una inversión gramatical de la expresión “rey de reyes”, ya que como señala E. Hall (1996) Darío utiliza esta expresión en la inscripción de Behistún.¹⁵ Vemos que al comienzo de la tragedia,

¹⁰ Aquí, la metáfora apunta a que los enemigos serán el blanco de la lanza griega, como el yunque lo es del martillo. (Cfr. P. Cavallero, 2007).

¹¹ En varios pasajes, Esquilo estimula la imaginación visual de su audiencia. Al respecto véanse los vv. 179, 210, 398.

¹² En el v. 712 Atosa al dirigirse a Darío le dice: “ahora te envidio, muerto *antes de ver la profundidad de males*” [νῦν τέ σε ζηλώ θανόντα, πρὶν κακῶν ἰδεῖν βάθος]. Es decir que será un verbo que aparecerá relacionado con el poder y también con la derrota.

¹³ Véase en *Persas* referido a la flota de barcos vv. 337, 342, 352, 413; aparece también utilizado para significar el número de muertes persas, v. 432 y referido a todo el ejército v. 803.

¹⁴ Véanse los vv. 42, 53 y 936.

¹⁵ Cfr. Kent, 1953; Cfr. H.D. Broadhead, 1960: 40; Cfr. A. F. Garvie, 2009: 57.

Jerjes es honrado con todos sus títulos, pero esta situación cambiará al final: pasará de ser βασιλῆς βασιλέως [rey de reyes] a convertirse en el v. 924 en Ἄιδου/ σάκτορι Περσᾶν [Jerjes, el que amontona persas en el Hades].

En el verso 49 y sin nombrar en ningún momento a Jerjes se menciona el proyecto ocioso y desmesurado del Rey: στεῦται¹⁶ δ' ἱεροῦ Τμώλου¹⁷ πελάται/ **ζυγὸν** ἀμφιβαλεῖν δούλιον Ἑλλάδι [Los vecinos del sagrado Tmolos acarician la idea de arrojar un yugo esclavo sobre Grecia]. La imagen del yugo¹⁸ es una de las imágenes prominentes en *Persas*, ya que supone la creación de un efecto visual que se concretiza en escena: la derrota. R. De Souza Nogueira (2017, p.51) explica que la importancia de esta imagen se debe a que compone metáforas que enfatizan la oposición entre griegos y bárbaros. La imagen del yugo también aparece en *Historias* 7.8 de Heródoto:

‘μέλλω **ζεύξας** τὸν Ἑλλήσποντον **ἐλᾶν** στρατὸν διὰ τῆς Εὐρώπης ἐπὶ τὴν Ἑλλάδα, ἵνα Ἀθηναίους τιμωρήσωμαι ὅσα δὴ πεποιήκασι Πέρσας τε καὶ πατέρα τὸν ἐμὸν. ὠρᾶτε μὲν νυν καὶ πατέρα τὸν ἐμὸν Δαρεῖον ἰθύοντα στρατεύεσθαι ἐπὶ τοὺς ἄνδρας τούτους.

Me propongo, después de echar un puente sobre el Helesponto, conducir el ejército por Europa contra Grecia, para castigar a los atenienses por cuanto han hecho a los persas y a mi padre. Veis que también Darío, mi padre, iba en derecha a combatir contra esos hombres.

La primera diferencia que se advierte entre Esquilo y Heródoto es que el dramaturgo coloca la imagen del yugo como idea central de la tragedia, mientras que Heródoto al utilizar el participio ζεύξας parecería estar destacando la acción verbal de ἐλᾶν.

Los tres catálogos presentarán, como ya se explicará oportunamente, una característica en común: la presencia de *hárax* y neologismos a partir de los cuales el dramaturgo construye y representa la extranjería del ejército oriental. En este primer catálogo aparecen neologismos como Αἰγυππογενής¹⁹ (v. 35), ἀβροδιαίτων²⁰ (v. 41), τοξουλκῶ (v. 55), μαχαιροφόρον (v. 56) y en el v. 42 el *hárax* ἠπειρογενές.

¹⁶ Sobre στεῦται P. Cavallero explica que es singular porque es un caso de “esquema pindárico”, inconcordancia por anteposición del verbo. (2007, p. 42)

¹⁷ El Tmolos, monte de Lidia, aparece también mencionado en *Ilíada*, II. 866 y XX. 835 y en Heródoto I, 84.

¹⁸ Sobre la imagen del yugo E. Hall (1996, p.112) apunta que: “Archaic poetry metaphorically associates the yoke with necessity (*Hymn. Hom. Cer. 216-17*, Pind. *Pyth.* 2.93), or political domination (*Theognis 1023 IEG*); the ‘yoke of slavery’ became a common metaphor in the fifth century”.

¹⁹ Este neologismo también aparece en *Suplicantes*, v. 32.

²⁰ Este término luego reaparece en Tucídides.

Análisis de los catálogos B) y C)

Los catálogos B y C resultan complementarios, ya que suponen dos puntos de vista distintos respecto del mismo aspecto: por un lado, el Mensajero como testigo ocular y verídico de los hechos y, por otro lado, la interpelación del Coro a Jerjes, que también ofrece su mirada respecto de la derrota.

La presentación del segundo catálogo compete al Mensajero quien se presenta ante Atosa, Reina y madre de Jerjes como testigo ocular de los hechos ocurridos. El Mensajero nos provee la lista de comandantes, sus epítetos, sus orígenes y también la forma en que han muerto:

Ἄρτεμβάρης δὲ μυρίας ἵππου βραβεὺς
 στύφλους παρ' ἀκτὰς θείνεται Σιληνιῶν.
 χῶ χιλίαρχος Δαδάκης πληγῆ δορός
 πήδημα κοῦφον ἐκ νεῶς **ἀφήλατο**· 305
 Τενάγων τ' ἀριστεύς Βακτρῶν ἰθαιγενῆς
 θαλασσόπληκτον νῆσον Αἴαντος **πολεῖ**.
 Λίλαιος, Ἄρσάμης τε κ' Ἀργήστης τρίτος,
 οἷδ' ἀμφὶ νῆσον τὴν πελειοθρέμμονα
 δινούμενοι 'κύρισσον ἰσχυρὰν χθόνα· 310
 πηγαῖς τε Νείλου γειτονῶν Αἴγυπτίου
 Ἀρκεύς, Ἀδεύης, καὶ φερεσσάκης τρίτος
 Φαρνοῦχος, οἷδε ναὸς ἐκ μιᾶς πέσον.
 Χρυσεὺς Μάταλλος μυριόνταρχος θανῶν,
 ἵππου μελαίνης ἡγεμῶν τρισμυρίας, 315
 πυρρὰν ζαπληθὴ δάσκιον γενειάδα
 ἔτεγγ', ἀμείβων χρῶτα πορφυρέα βαφῆ.
 καὶ Μᾶγος Ἄραβος, Ἀρτάβης τε Βάκτριος,
 σκληρᾶς μέτοικος γῆς, ἐκεῖ κατέφθιτο.
 Ἄμιστρις Ἀμφιστρεὺς τε πολύπονον δόρυ 320
 νωμῶν, ὃ τ' ἐσθλὸς Ἀριόμαρδος Σάρδεσι
 πένθος παρασχών, Σεισάμης θ' ὁ Μύσιος,
 Θάρυβίς τε πενήτηκοντα πεντάκις νεῶν
 ταγός, γένος Λυρναῖος, εὐειδῆς ἀνὴρ,
 κεῖται θανῶν δεῖλαιος οὐ μάλ' εὐτυχῶς· 325
 Συέννεσίς τε πρῶτος εἰς εὐψυχίαν,
 Κιλίκων ἄπαρχος, εἷς ἀνὴρ πλεῖστον πόνον
 ἐχθροῖς παρασχών εὐκλεῶς ἀπώλετο.
 τοσόνδε ταγῶν νῦν ὑπεμνήσθην πέρι.
 πολλῶν παρόντων δ' ὀλίγ' ἀπαγγέλλω κακά. 330

Artembares, líder de una miriada de caballos
se está quebrando a lo largo de las ásperas riberas de Cilenia.
 Y Dádaces, el comandante de mil hombres

Por el golpe de una lanza saltó de la nave en una brusca caída.
 Tenagón, el más valiente de los Bactrios, de auténtico nacimiento
 Es golpeado a lo largo de la isla de Áyax, batida por las olas.
 Lileo, Arsames y también el tercero Argestes,
 Ellos, alrededor de la isla criadora de palomas
 Golpeados se movían en círculo contra la dura roca.
 Y entre los vecinos de las corrientes del egipcio Nilo
 Arcteo, Adeves y el tercero portador de un escudo, Farnuco,
 cayeron de una misma nave.
 Mátalos de Crisa, comandante de diez mil guerreros al morir,
 Mojaba su barba rojiza, densa, oscurecida,
 Cambiando el color con una purpúrea inmersión.
 Y Arabos, el mago, meteco de la cruel tierra, murió allí
 Y también Artabes, el bactrio.
 Amistres y Anfistreo, el que maneja una lanza muy penosa,
 El noble Ariomardo que llevó mucho dolor a los Sardos.
 Y Seisames, el misio y Taribdis,
 El capitán de cinco veces cincuenta naves,
 Lirneo en cuanto a su estirpe, de hermoso nombre
 Yace muerto y no por buena fortuna.
 Siensis, el primero por su valor
 Comandante de los Cílices, un varón único
 Que dio a los enemigos innumerables fatigas
 Fue gloriosamente abatido.
 De semejante modo, me acordé recientemente
 De estos comandantes,
 Pero de los numerosos males presentes estoy anunciando
 Poca cosa.

En este segundo listado observamos que se invierte el procedimiento, ya que explica en primer lugar la consecuencia y, luego, la causa que provocó semejante desastre (atribuido a las malas decisiones de Jerjes). La contracara de estos versos es la afirmación previa del Mensajero en el v. 299: Ἐέρξης μὲν αὐτὸς ζῆ τε καὶ βλέπει φάος²¹ [Jerjes mismo vive y ve la luz].

La primera diferencia que se advierte entre los catálogos A y B es que en el primero vemos la ausencia de acción, el poeta se detiene a describir las virtudes de los jefes persas, mientras que en el catálogo B prevalece la acción por sobre la descripción. Así, al recordar lo sucedido [ὑπεμνήσθη v.], el Mensajero articula la acción a partir de los siguientes verbos: θείνεται (v. 303), ἀφήλατο (v.305), πολεῖ (v.307), κυρίσσον (v. 310), πέσον (v.313), ἔτεγγ' (v. 317), κατέφθιτο (v.319), κείται (v. 325) y ἀπώλετο (v. 328). En este segundo catálogo es interesante advertir también la importancia del mensajero en escena, ya que su objetivo es claro: informar, como

²¹ Para un análisis minucioso del término φάος cfr. R. De Souza Nogueira (2017, p 156).

testigo directo y por lo tanto, fiable, los acontecimientos que sucedieron fuera del escenario, pero que son relevantes y fundamentales para lo que sucede *on stage*. Al respecto, M. F. Silva (2021, p.74) explica:

In a war context, when onstage are those who wait for news on the outcome of a conflict taking place elsewhere, the role of the Messenger is vital: the emotional impact of all their apprehensions, fears, speculations and doubts depends on accurate news, whether or a defeat or of a difficult and painful victory.

El Mensajero cumple en este segundo catálogo un rol importante, no sólo como testigo ocular del hecho, sino también como integrante del grupo que forma parte de ese catálogo, en los vv. 260-261, el Mensajero proclama: ὡς πάντα γ' ἔστ' ἐκεῖνα διαπεπραγμένα· αὐτὸς δ' ἀέλπιως νόστιμον βλέπω φάος. [Porque está acabado todo aquello/ y yo mismo veo sin esperanza la luz del retorno]. Lo que continúa a esta *rhexis* del Mensajero, en donde recupera el catálogo de muertos en la batalla también resulta interesante, ya que se produce el movimiento inverso: Atosa le pide al Mensajero en los vv. 333-334 que hable de los enemigos, que le informe sobre Atenas. Cuando el Mensajero comienza a detallar y contraponer los dos ejércitos (Persas y Griegos) acentúa la superioridad del ejército persa, lo que hace que el resultado de la batalla sea mucho más vergonzoso (M.F.Silva, 2021, p. 87). En este sentido, el Mensajero, a pesar de ser un personaje secundario, aparece *on stage* con una fuerte presencia, capaz de unir el pasado y el presente y capaz de comprender la interacción de las fuerzas humanas y divinas que dan forma al universo.

Desde otro ángulo y, sobre el final de la tragedia, en el Catálogo C, el Coro le reprocha audazmente a Jerjes haber llenado el Hades con la flor de las fuerzas persas y haber puesto de rodillas a toda Asia. Cuatro veces en total le recuerdan a distinguidos guerreros que han perecido, pero, de acuerdo con H.D. Broadhead (1960, p. xxv) la manera de recordar revela sus propias emociones profundas. En este sentido, el autor considera que el Coro:

[The Chorus] Provide a distinctively Persian background and that through them is conveyed to the audience the most lively impression of the effects of the disaster on the persians and their vast empire.

En este último catálogo, advertimos un cambio importante respecto de los dos primeros, ya que vemos cómo la responsabilidad permanece en el plano de lo humano:

Χορός²²

ὅτοιοι, βασιλεῦ, στρατιᾶς ἀγαθῆς
καὶ περσονόμου τιμῆς μεγάλης,
κόσμου τ' ἀνδρῶν, 920

²² Para la traducción de estos pasajes, utilizamos la edición de P. Cavallero (2007).

οὖς νῦν δαίμων ἐπέκειρεν.
 γὰ δ' αἰάζει τὰν ἐγγαίαν
 ἦβαν Ξέρξῃ κταμένην Ἴαιδου
 σάκτορι Περσᾶν. ἄδοβάται γὰρ
 πολλοὶ φῶτες, χώρας ἄνθος, 925
 τοξοδάμαντες, πάνυ ταρφύς τις
 μυριάς ἀνδρῶν, ἐξέφθινται.
 αἰαῖ αἰαῖ κεδνᾶς ἀλκᾶς.
 Ἀσία δὲ χθῶν, βασιλεῦ γαίας,
 αἰνῶς αἰνῶς 930
 ἐπὶ γόνυ κέκλιται.

(...)

Χορός

οἰοιοῖ βόα καὶ πάντ' ἐκπεύθου.— 955
 ποῦ δὲ φίλων ἄλλος ὄχλος,
 ποῦ δὲ σοι παραστάται,
 οἶος ἦν Φαρανδάκης,
 Σούσας, Πελάγων, καὶ Δοτάμας, ἠδ' Ἀ-
 γδαβάτας, Ψάμμις, Σουσισκάνης τ' 960
 Ἀγβάτανα λιπῶν;

(...)

Χορός

οἰοιοῖ, βόα· ποῦ σοι Φαρνοῦχος
 Ἀριόμαρδός τ' ἀγαθός,
 ποῦ δὲ Σευάλκης ἄναξ,
 ἢ Λίλαιος εὐπάτωρ, 970
 Μέμφις, Θάρυβις, καὶ Μασίστρας,
 Ἀρτεμβάρης τ' ἠδ' Ὑσταίχμας;
 τάδε σ' ἐπανερόμαν.

(...)

Χορός

ἦ καὶ τὸν Περσᾶν αὐτοῦ
 τὸν σὸν πιστὸν πάντ' ὀφθαλμὸν
 μυρία μυρία πεμπαστὰν 980
 Βατανώχου παῖδ' Ἄλπιστον

*

τοῦ Σησάμα τοῦ Μεγαβάτα,
 Πάρθρον τε μέγαν τ' Οἰβάρην
 ἔλιπες ἔλιπες;
 ὦ ὦ ὦ δᾶων. 985
 Πέρσαις ἀγαυοῖς κακὰ πρόκακα λέγεις.

(...)

Χορός

καὶ μὴν ἄλλους γε ποθοῦμεν,
 Μάρδων ἀνδρῶν μυριοταγὸν
 Ξάνθιν ἄρειόν τ' Ἀγχάρην,
 Δίαιξίν τ' ἠδ' Ἀρσάκην 995
 ἱππιάνακτας,
 Κηγδαδάταν καὶ Λυθίμναν
 Τόλμον τ' αἰχμᾶς ἀκόρεστον.
 ἔταφον ἔταφον,
 οὐκ ἀμφὶ σκηναῖς 1000
 τροχηλάτοισιν ὄπιθεν δ' ἐπομένους.

Corifeo:

¡Ay, ay, ay!, rey, ¡ay, del buen ejército
 y de la gran honra que rige a los persas
 y del ornato de varones
 a quienes ahora el numen segó!

Coro:

La tierra lanza ayes por la terrena
 Juventud asesinada por Jerjes, proveedor
 De persas para el Hades. Pues muchos hombres
 En marcha al Hades, flor de la región,
 Domadores del arco, una muy compacta
 Miríada de varones, han perecido.
 ¡Ay, ay, ay, ay del diligente valor!
 Rey de la tierra, el suelo de Asia,
 Ha inclinado su rodilla terriblemente, terriblemente.

(...)

Coro:

¡Oh, oh!, grita e infórmate de todo
 ¿Dónde está la otra multitud de amigos?
 ¿Dónde los colegas
 cuál era Farandaces,

Susas, Pelagón,
Dotamas y Agdábatas, Psammis
Y Susiscanes, que abandonó Ecbátana?

(...)
¡Ay, ay! ¿Dónde tu Farnuco
y el buen Ariomardo?
¿Dónde el jefe Sevice
o Lileo de buenos padres,
Menfis, Táribis,
Y Masistras y Artémbares
E Histaicmas? Esto te pregunto...

(...)
Coro:
¿Ciertamente también al calculador de los persas
mirada por mirada,
tu Ojo fiel en todo,
Alpisto hijo de Batanoco,
[...]
al de Sésamas, al de Megábates,
al gran Parto y a Ebares
los abandonaste, los abandonaste? ¡oh, oh!
¡destrucciones!
Para los persas admirables
Dices males tras males.

(...)
Coro:
Y en verdad a otros añoramos,
Al comandante de miles de mardos,
A Jantis y al marcial Ancares
Y a Diaixis y a Arsames,
Jefes de caballería.
Y a Dádaces y Litimna
Y a Tolmo, insaciable en el venablo.
Me asombro, me asombro de que no sigan
Detrás de las tiendas
Movidas por ruedas.

En este último catálogo, hemos seleccionado los discursos que el coro dirige hacia Jerjes. En primer lugar, vemos cómo funciona el recurso del catálogo a partir del cual el dramaturgo no sólo va recuperando los nombres de los jefes persas que yacen en el Hades, sino también genera el *clímax* final de la tragedia. Mientras que, en los primeros dos catálogos veíamos

la descripción minuciosa de cada uno de los jefes, escoltados por sus compañeros y descriptos por sus aptitudes, en los versos citados, Esquilo los despoja de todo tipo de cualidades para mostrar cómo ha quedado sólo el nombre de esos capitanes. Por otro lado, también se comprueba la teoría de E. Hall (1996) respecto de los nombres de los jefes ya que, aquí vemos que aparecen por primera vez nombres que no aparecieron en los otros dos catálogos. Al respecto, G. De Santis (2005, p.82) sostiene que a partir de estas descripciones, la pérdida de valores épicos iniciales coloca a Jerjes en el centro de un problema de actualidad para Atenas.

Conclusiones

A lo largo de nuestro trabajo hemos ofrecido un análisis de los catálogos de comandantes en *Persas* de Esquilo para demostrar cómo el dramaturgo se apropia de la épica homérica, a la vez que la transforma. Esquilo presenta tres catálogos, en el último de ellos advertimos la estructura del catálogo de las naves de *Ilíada*. A partir de la re-utilización de un recurso épico, el poeta ha logrado crear algo completamente nuevo, ya que la lista de comandantes persas se convierte paulatinamente en la lista de muertos. A partir de confrontar los tres catálogos hemos podido observar una característica común: Esquilo representa costumbres orientales, tanto con los *há-pax* como con los ademanes y expresiones extraños de los actores. De esa manera también construye lo distinto, refleja la extranjería de los persas a partir del lenguaje. Compartimos la relevante la observación de M. F. Silva (2021, p.84):

The influence of the Homeric tradition on these *rhexis* is undeniable. The catalogue, the formulas and the epithets characteristic of the epic tradition are openly reused, but more than these specific aspects, the structure of the speeches conforms scrupulously to that tradition: starting from a global introduction, the speech is stimulated by questions addressed by the interlocutors present onstage, and it then proceeds to a more detailed approach, according to a well –established pace.

Tanto Esquilo como Heródoto representan y narran acontecimientos que son dignos de memoria, como lo han sido desde Homero los hechos relacionados con la guerra de Troya y sus participantes, griegos y no griegos. En la utilización del catálogo en ambas obras vemos cómo a partir de la descripción de lo no griego, lo otro, también aparece por oposición lo propiamente griego. En ese sentido, el listado de comandantes persas, la magnitud y portento de Persia le sirven a Esquilo para mostrar gradualmente a través de los tres catálogos, que todo eso no vehiculiza la victoria de Jerjes, sino que lo conducen a la conciencia del límite, de la medida. A modo de conclusión, sostenemos que la respuesta a los tres catálogos la hallamos, finalmente, en boca de Jerjes, en el v. 1036. Se borra toda la colectividad, se abandona el plural con la expresión: γυμνός εἰμι προπομπῶν [Estoy desnudo de escoltas].

Jerjes regresa “desnudo” de gloria, sólo él vivo frente a las listas de muertos que se enumeran a lo largo de la tragedia. Utilizando recursos homéricos, Esquilo nos muestra cómo Jerjes, al contrario de Aquiles, pierde a todos.

Referencias

Ediciones

Cavallero, P. (2007) *Persas*. Buenos Aires: Losada

Hall, E. (1996) *Aeschylus. Persians*. England: Aris & Phillips Ltd.

Lida de Malkiel, M. R. (2009) *Heródoto. Los nueve libros de la Historia*. Buenos Aires: Losada.

Bibliografía Crítica

De Santis, G. (2005) La tragedia griega, *Persas* y los límites del género. *Letras clásicas*, nº 9, p. 67-94.

De Souza Nogueira, R. (2017) *Persas de Esquilo. Estudo sobre as metáforas trágicas. Tradução e notas*. San Pablo: Annablume.

Eco, U. (2017) *Construir al enemigo*. Buenos Aires: Penguin Random House.

Silva, M. d F. (2021) The Art of creating a Messenger. Aeschylus, *Persians* and *Agamemnon* en Encinas Reguero, M. C. & Quijada Sagredo, M. (Eds.) *A Tragic Rhetoric. The rhetorical dimensions of Greek Tragedy* (pp.73-97). Roma: Le Rane.

González García, F. J. (1997) *El catálogo de las naves: mito y parentesco en la épica homérica*. Madrid: Ed. Clásicas.

CAPÍTULO 2

Funcionalidad de las citas homéricas en *Ión* de Platón

Deidamia Sofía Zamperetti Martín

Ya que el poeta no habla a partir del conocimiento, sino de la inspiración (o de la locura, pues en opinión de Platón se parecen mucho), no puede confiarse en él como maestro

Hall, *Breve historia de la crítica literaria*

Desde que Nagy, en 1979, aportó un análisis ineludible de la noción de “héroe” y su inserción en la “civilización” con *The Best of Achaeans*, el estudio de cómo el concepto de “héroe” necesitó ser (re)definido para cada período histórico-literario expresó claramente en qué medida las apropiaciones de Homero servían de punto de partida a nuevas reflexiones.

Aunque ha habido intentos de analizar y sistematizar la tradición clásica estrictamente homérica, los estudios han resultado parciales.²³ Específicamente, en el campo de la filosofía, Naoko Yamagata, en la misma línea de las investigaciones promovidas por Nagy, presentó en 2009 -en el décimo tercer Congreso Internacional de la FIEC- la propuesta de estudiar el Homero *de* Platón, pero hasta la fecha solo ha presentado también resultados parciales relativos a las citas homéricas en *República* y en *Ión*.

En el marco de estas investigaciones, proponemos analizar la ruptura, distancia y contradicción que el paradigma homérico suscitó en el discurso filosófico, específicamente en el *Ión* de Platón, con especial atención en la funcionalidad de las citas homéricas.

Durante siglos los poetas modelaron las creencias religiosas de Grecia y los hombres de la antigüedad recurrían a ellos en busca de pautas de comportamiento y contención, ya que los poetas eran considerados reguladores de la conducta y portadores de la verdad. Por lo tanto, es ineludible que Platón se refiriera a la poesía, la mayor parte de las veces, en relación con la educación (Grube, 1984, pp. 274-275).

²³ Cf. La Adenda 1 (Flórez, 2019, p. 295) para una enumeración de los trabajos más relevantes sobre análisis de las citas de Homero en Platón.

En el diálogo *Ión* se expone un tratamiento más completo de este tema, específicamente acerca del arte y la inspiración poética.²⁴ Para expresarlo brevemente, Ión es un rapsoda que sostiene ser el mejor “hablando acerca de Homero” y, sin reparos, manifiesta aburrimiento cuando se discurre acerca de otros poetas (532c); por esto es que Sócrates problematiza la cuestión comparando el arte poético con otras artes -como la pintura y la escultura- en las que la crítica de la obra de un artista no puede eludir el conocimiento de la obra de otros artistas.²⁵

Sócrates propone como resolución del problema que lo que Ión posee no es conocimiento, sino inspiración, una fuerza divina (θεία δύναμις) que lo activa como rapsoda poniéndolo en funcionamiento (533d.1-3):

ἔστι γὰρ τοῦτο τέχνη μὲν οὐκ ὄν παρὰ σοὶ περὶ Ὀμήρου εὖ λέγειν, ὃ νυνδὴ ἔλεγον, θεία δὲ δύναμις ἣ σε κινεῖ (...)²⁶

*Pues no es una técnica lo que hay en ti, al hablar bien acerca de Homero, tal como decía yo hace un momento, sino que una fuerza divina es la que te mueve (...)*²⁷

Es por esto que, según Sócrates, los rapsodas carecen de ἐπιστήμη (532c.8), τέχνη (533d.1-3) y νοῦς (534b.6), por lo tanto no tienen habilidad para interpretar a Homero o comprender los temas acerca de los que él habla. Sócrates guía sus argumentos a lo largo del intercambio comunicativo con Ión en función de sostener y confirmar su hipótesis de que los rapsodas, simplemente, son poseedores de θεῖος, es decir, inspiración divina (541e-542b). En efecto, Ión abandona la pretensión de conocimiento porque Sócrates lo convence de que él tiene inspiración divina.

A continuación, es de suma relevancia completar el pasaje anteriormente citado ya que allí Sócrates despliega el célebre símil de la piedra magnética o imantada, también denominada “piedra heraclea”, con la finalidad de explicar cuáles son los elementos que intervienen en la comunicación poética, 533d.2-e.3:

(...) ὥσπερ ἐν τῇ λίθῳ ἦν Εὐριπίδης μὲν Μαγνήτιν ὠνόμασεν, οἱ δὲ πολλοὶ Ἑρακλείαν. καὶ γὰρ αὕτη ἡ λίθος οὐ μόνον αὐτοὺς τοὺς δακτυλίους ἄγει τοὺς σιδηροῦς, ἀλλὰ καὶ δύναμιν ἐντίθησι τοῖς δακτυλίοις ὥστ' αὐτὸ δύνασθαι ταῦτόν τοῦτο ποιεῖν ὅπερ ἡ λίθος, ἄλλους ἄγειν δακτυλίους, ὥστ' ἐνίοτε ὄρμαθος

²⁴ Ver Eggers Lan (2000, p. 129) para una propuesta de cronología de los diálogos platónicos. *Ión* se ubicaría entre los primeros diálogos, denominados socráticos, compuestos entre 407 y 399 a. C.

²⁵ Para una introducción clásica a *Ión*, cf. Guthrie (1984, pp. 175-207). Para una introducción más actualizada, cf. Nápoli (2022), que sintetiza discusiones y cuestiones temáticas muy enriquecedoras en una primera aproximación al diálogo *Ión*.

²⁶ Utilizamos la edición de Burnet (1903).

²⁷ Las traducciones nos pertenecen.

μακρὸς πᾶνυ σιδηρίων καὶ δακτυλίων ἐξ ἀλλήλων ἤρτηται· πᾶσι δὲ τούτοις ἐξ ἐκείνης τῆς λίθου ἡ δύναμις ἀνήρτηται.

(...) (una fuerza divina) como la que hay en la piedra que, por un lado, Eurípides llamó magnética y, por otro, la mayoría (llamó) heraclea. Pues ciertamente esta piedra no solo atrae a los anillos de hierro, sino que coloca en ellos una fuerza tal que pueden hacer lo mismo que la piedra, o sea, atraer otros anillos, de modo que a veces se forma una gran cadena de anillos de hierro que cuelgan unos de otros. A todos ellos, les viene desde aquella piedra la fuerza que los sustenta.

Es decir, la piedra heraclea transmite su poder de atracción a los anillos de hierro con los que entra en contacto y estos, a su vez, comunican ese poder a los otros anillos, conformando de esta manera una especie de cadena de anillos imantados. De igual modo, la inspiración poética se origina a partir de las Musas, sus impulsos irresistibles se apoderan del poeta, estremeciéndolo, quien a su vez comunica ese estremecimiento al rapsoda -cantor y comentarista de los poetas- que, apresado por una manía o locura divina, finalmente, arrebatado de entusiasmo al interlocutor, último eslabón de la cadena magnética.²⁸

La importancia de la poesía radicaría en que la misma es reconocida no solo por su acción inspiradora e imaginativa, sino también por su calidad inagotable de conocimientos útiles y por ser una auténtica enciclopedia ética. La poesía ejercía un papel magistral y enciclopédico; y nunca, como en tiempos de Homero, la poesía había tenido tanta importancia y funcionalidad (Havelock, 1994, pp. 98-99 y Zecchin de Fasano, 2013, p. 10).

Si bien la acometida de Platón contra los poetas -sobre todo contra Homero- es de público conocimiento; parecería restringirse específicamente a solo tres diálogos: *República* 607a,²⁹ *Hippias Menor* e *Ión*. De todos modos, de la totalidad de los diálogos conservados, el 90% de estos contienen referencias homéricas, ya sea mencionando a Homero como el poeta por excelencia o a sus personajes como ejemplo, ya sea en forma de citas o referencias a sus poemas como fuente de información de gran autoridad que todos conocían.³⁰

Para analizar la funcionalidad de las citas homéricas en el diálogo *Ión*, en primer lugar, es preciso señalar que las dos maneras de referirse a pasajes de los poemas homéricos son por medio de la utilización de la cita indirecta o mediante la cita directa. En este último caso, los versos de *Ilíada* y *Odisea* se mencionan, las más de las veces, en el discurso de Sócrates y no en el de Ión como sería de esperar, ya que se trata del experto en Homero.

²⁸ Nótese que en la transferencia poética no parecería haber pretensión de ocultar conocimiento, un aspecto que sí es señalado por la crítica respecto del discurso filosófico. Cfr. Szlezák (1991, p. 34).

²⁹ En *República* la temática del arte se estudia enteramente desde el punto de vista del educador y del gobernante. No se menciona la inspiración divina, ni se considera al artista como tal. El tema en cuestión no es la calidad de una obra de arte, sino únicamente su valor social.

³⁰ Cfr. el ineludible estudio de Labarbe (1949) que analiza la tradición indirecta de los poemas homéricos en Platón, especialmente pp. 48-49 donde plantea una clasificación de las citas homéricas y se refiere a las de *Ión* como ejemplos yuxtapuestos, en función del tema que se aborda en el diálogo.

En 535b.3-6, Sócrates alude a pasajes concretos de *Ilíada* y *Odisea* sin citar de forma directa los versos específicos de los poemas homéricos. Sin embargo, las escenas referidas son fácilmente reconocibles, se trata de momentos impactantes para el auditorio, ya sea por el alto grado de violencia y crueldad, ya sea por su carácter emotivo; nos referimos a los primeros versos del canto 22 de *Odisea* y a pasajes de los cantos VI, XXII y XXIV de *Ilíada*:

(...) ἢ τὸν Ὀδυσσεύα ὅταν ἐπὶ τὸν οὐδὸν ἐφαλλόμενον ἄδῃς, ἐκφανῆ γιγνόμενον τοῖς μνηστῆρσι καὶ ἐκχέοντα τοὺς ὀιστοὺς πρὸ τῶν ποδῶν, ἢ Ἀχιλλεῖα ἐπὶ τὸν Ἔκτορα ὀρμῶντα, ἢ καὶ τῶν περὶ Ἀνδρομάχην ἐλεινῶν τι ἢ περὶ Ἐκάβην ἢ περὶ Πρίαμον (...)

(...) *ya sea que cantes a Odiseo saltando sobre el umbral, dándose a conocer ante los pretendientes y esparciendo hacia sus pies los dardos, o a Aquiles abalanzándose sobre Héctor, o uno de los momentos dolorosos en torno a Andrómaca, a Hécuba o a Príamo (...)*³¹

El objetivo de Sócrates al referirse a estos pasajes es cuestionar si, cuando Ión los recita, se encuentra en un estado de plena conciencia o fuera de sí; es decir, si hace uso de la razón (ἔμφρων en 535.b.7) o se halla en un estado de inspiración o poseído por un dios (ἔξω σαυτοῦ en 535.b.7-c.1 y ἐνθουσιάζουσα en 535.c.2).³²

Sócrates debate sobre cuáles son los temas que Homero trata y cuál es, de todos ellos, el que Ión maneja mejor.³³ Con una evidente intención provocadora, Sócrates manifiesta que, en sus relatos, Homero hace mención a diversas técnicas, por ejemplo, la de conducir carros y sostiene que, si él recordara algunos versos, los recitaría.³⁴ Esta afirmación resulta el puntapié inicial para que Ión demuestre su destreza y memoria narrando el consejo de Néstor a Antíloco con motivo de los juegos funerales en honor de Patroclo, 537a.7-b.5:

Κλινθῆναι δέ, φησί, καὶ αὐτὸς εὐξέστω ἐνὶ δίφρῳ
ἦκ' ἐπ' ἀριστερὰ τοῖν· ἀτὰρ τὸν δεξιὸν ἵππον
κένσαι ὁμοκλήσας, εἴξαι τέ οἱ ἦνία χερσίν.
ἐν νύσση δέ τοι ἵππος ἀριστερὸς ἐγχριμθῆτω,
ὡς ἂν τοι πλήμνη γε δοάσσειται ἄκρον ἰκέσθαι
κύκλου ποιητοῖο· λίθου δ' ἀλέασθαι ἐπαυρεῖν.

³¹ Cfr. Odiseo en el inicio del canto 22 de *Odisea*; Aquiles abalanzándose sobre Héctor (*Il.* XXII, 312 y ss.); o un momento emotivo de Andrómaca (*Il.* VI, 370 y ss.; XXII, 407-515; XXIV, 723-746), de Hécuba (*Il.* XXII, 79-89 y 405 y ss.; XXIV, 747-760) o de Príamo (*Il.* XXII, 33-78 y 408-428; XXIV, 160 y ss.)

³² También en *Apología* (22c) se expone que los poetas, del mismo modo que los adivinos y que aquellos que dicen oráculos, no actúan por saber o conocer, sino por cierta disposición natural y por estar divinamente investidos.

³³ Cfr. Pájaro (2014, p. 135) quien sostiene que Homero es el personaje central de la crítica platónica del conocimiento, a causa de ser tomado como "argumento de autoridad", a pesar de que sus juicios son contradictorios y están desperdigados en múltiples acepciones, y no en la Idea en sí.

³⁴ Sobre el aprendizaje de memoria es interesante referir al episodio de Menón con el esclavo (*Menón*, 82b).

*Y tú inclínate ligeramente, dijo, en la bien trabajada silla hacia la izquierda de ella, y al caballo de la derecha ánimale aguijoneándolo y aflójale las bridas. El caballo de la izquierda se acerque tanto a la meta que parezca que el cubo de la bien trabajada rueda, haya de rozar el límite. Pero cuida de no chocar con la piedra.*³⁵

Ante el desafío de Sócrates, Ión se lanza sin titubeos a la recitación de los versos que se corresponden con *Ilíada* XXIII, 335 y ss. Lo más llamativo es que el rapsoda sabe exactamente por dónde empezar, iniciando *in medias res*; y no solo eso, sino que, evidentemente, tiene el poder de continuar la narración avanzando hasta que haya alguna razón -interna o externa- para detenerse. Sócrates evidencia esto desde el principio y lo interrumpe antes de que Ión se imbuya demasiado en la narración, diciéndole: Ἀρκεῖ (*es suficiente*, 537c.1). El rapsoda aún no se había extendido excesivamente, llegando a lo que conocemos como *Ilíada* XXIII, 340 pero, para ese entonces, Ión ha logrado demostrar que él mismo es un virtuoso rapsoda con una impresionante capacidad memorística (Nagy, 2002, p. 23).

A partir de este momento del diálogo, las siguientes citas referidas a los poemas homéricos serán pronunciadas -sugestivamente- en boca de Sócrates, lo cual no es un detalle de menor importancia. Sócrates, de manera irónica, utilizará los argumentos necesarios a partir del contenido homérico que su interlocutor ha recitado con el objetivo de quebrantar la defensa de Ión acerca del arte del rapsoda.

De esta manera, Sócrates procede a exhibir su propia habilidad como rapsoda citando a Homero del mismo modo que lo hizo Ión, pero añadiendo comentarios que explican la elección de sus citas. En una rápida sucesión, Sócrates expone una serie de pasajes homéricos para superar a Ión, no solo en cuanto a sus argumentos, sino también en cuanto a su arte rapsódico.

En primer lugar, Sócrates pregunta acerca de diversas técnicas y quiénes resultan ser los expertos en cada una de ellas como para referirse a éstas con algún tipo de autoridad en el tema. Por lo tanto, los versos anteriormente citados por Ión serían propios de la jurisdicción de un auriga y no de un rapsoda. En el mismo sentido, la sucesión de citas homéricas en el discurso de Sócrates indagan acerca de quién es especialista en cada cuestión. Por ejemplo, en 538c.2-3, Sócrates cita el pasaje de Hecamede, la concubina de Néstor, que ofrece una emulsión a Macaón herido:

οἶνω πραμνεῖω, φησί, ἐπὶ δ' αἴγειον κνή τυρὸν
κνήστι χαλκείῃ· παρὰ δὲ κρόμουον ποτῶ ὄψον·

*Al vino de Pramnio, dice, añadió queso de cabra, rallado con un rallador de bronce, junto con la cebolla condimento de la bebida.*³⁶

³⁵ Cfr. *Ilíada* XXIII, 335-340. El primer verso citado en Ión difiere del v. 335 de *Ilíada* (αὐτὸς δὲ κλινθῆναι ἐϋπλέκτω ἐνὶ δῖφρω), pero el resto de los hexámetros se citan exactamente como aparecen en el poema homérico.

³⁶ Cfr. *Ilíada* XI, 639-640. En Ión hay una leve variación del segundo hemistiquio del verso 640 (ἐπὶ δ' ἄλφιτα λευκὰ πάλυε).

¿A quién corresponde dictaminar si Homero habla con exactitud en el pasaje citado? ¿Al médico o al rapsoda? Según el razonamiento socrático, ciertamente, al médico. ¿Y en los versos de *Ilíada* XXIV, 80-82 referidos en *Ión* 538d.1-2?:

ἡ δὲ μολυβδαίνῃ ἰκέλη ἐς βυσσὸν ἴκανεν,
ἧ τε κατ' ἀγραύλοιο βοῶς κέρας ἐμμεμαυῖα
ἔρχεται ὠμηστῆσι μετ' ἰχθύσι πῆμα φέρουσα·

*Se precipitó en lo profundo, semejante a una plomada, la que, fijada al cuerno de un buey montaraz, se sumerge llevando sufrimiento a los ávidos peces.*³⁷

¿Quién debe juzgar lo que se dice en este pasaje? ¿El pescador que, en efecto, conoce su técnica? ¿O el rapsoda? La respuesta resulta obvia, según lo plantea Sócrates.

Finalmente, las últimas dos citas de los poemas homéricos son extraídas una de *Odisea* y otra de *Ilíada*, pero ambas relativas al arte adivinatorio. Sócrates propone, una vez más, discutir quién es más versado, en esta ocasión, en cuestiones de adivinación: si un adivino o un rapsoda. La primera cita se refiere a cuando el adivino Teoclímeno les habla a los pretendientes de Penélope en el canto 20, 351-357:

δαιμόνιοι, τί κακὸν τόδε πάσχετε; νυκτὶ μὲν ὑμέων
εἰλύαται κεφαλαί τε πρόσωπά τε νέρθε τε γυῖα,
οἰμωγὴ δὲ δέδηε, δεδάκρυνται δὲ παρειαί·
εἰδώλων τε πλέον πρόθυρον, πλείη δὲ καὶ αὐλῆ
ιεμένων ἔρεβόσδε ὑπὸ ζόφον· ἥλιος δὲ
οὐρανοῦ ἔξαπόλωε, κακὴ δ' ἐπιδέδρομεν ἀχλύς· (539a.1-b.1)

*¡Desgraciados! ¡Qué mal es el que padecéis! La noche os envuelve la cabeza, el rostro, las rodillas; un lamento resuena, y lloran las mejillas; y el pórtico y el patio están llenos de sombras que se encaminan al Érebo, al reino de la noche, el sol ha desaparecido del cielo, y se extiende una tiniebla horrible.*³⁸

Mientras que la segunda cita trata de la observación de un prodigio durante el combate en el muro aqueo en el canto XII, 200-207:

ὄρνις γάρ σφιν ἐπήλθε περησέμεναι μεμαῶσιν,
αἰετὸς ὑψιπέτης, ἐπ' ἀριστερὰ λαὸν ἔέργων,
φοινήντα δράκοντα φέρων ὀνύχεσσι πέλωρον,

³⁷ Cfr. *Ilíada* XXIV, 80-82. En *Ión* se observan pequeñas variaciones al final del verso 80 (ὄρουσεν) y 81 (ἐμβεβαυῖα); y la sustitución de ἐπ' κῆρα por μετ' πῆμα en el verso 82.

³⁸ Cf. *Odisea* 20, 351-357. En *Ión*, la cita presenta una leve variación al inicio (ἄ δειλοί, v. 351) y la elisión del verso 354 (αἴματι δ' ἔρράδαται τοῖχοι καλά τε μεσόδμοι).

ζῳόν, ἔτ' ἀσπαίροντα· καὶ οὔπω λήθετο χάρμης.
 κόψε γὰρ αὐτὸν ἔχοντα κατὰ στήθος παρὰ δευρῆν
 ἰδνωθεὶς ὀπίσω, ὃ δ' ἀπὸ ἔθεν ἦκε χαμᾶζε
 ἀλγήσας ὀδύνησι, μέσω δ' ἐνὶ κάββαλ' ὀμίλῳ·
 αὐτὸς δὲ κλάγξας πέτετο πνοιῆς ἀνέμοιο. (539b.3-d.1)

*Un pájaro volaba sobre ellos que intentaban pasar (el foso), un águila de alto vuelo, asustando a la gente, llevando en sus garras una monstruosa serpiente, sangrienta, viva, aún palpitante, que no se había olvidado de la lucha, pues mordió, a quien lo llevaba, en el pecho junto a la garganta. Doblándose hacia atrás; el águila la dejó caer a tierra traspasada de dolor, echándola sobre la muchedumbre, y mientras chillaba se alejaba en alas del viento.*³⁹

No hemos realizado un análisis pormenorizado de las divergencias entre el texto conservado de los poemas homéricos y las citas en el diálogo platónico que nos ocupa, ya que las modificaciones de las citas homéricas en boca de Sócrates son mínimas e imperceptibles. A excepción de la elisión de algún que otro verso (como es el caso del verso 354 del canto 20 de *Odisea* en 539a.1-b.1), en general, los cambios tienen que ver con la alteración en el orden de alguna de las palabras o simplemente la sustitución de algún vocablo por otro, como alguna preposición en un complemento circunstancial (por ejemplo, ἐπί por μετά en 538d.1-2).

Esta variación en los versos homéricos (sin dejar de ser hexámetros), ligeramente “mal citados” o modificados, no es reconocida por Ión como algún tipo de “error” en la cita. Esto tiene que ver con que la reproducción inexacta de versos resultaba frecuente en la transmisión de la poesía de carácter oral (Yamagata, 2005, pp. 111-129). Por otra parte, una interpretación detallada de estas modificaciones del texto homérico en Platón excede los objetivos del presente trabajo.

A modo de conclusión, podemos sostener que la utilización de Homero, fuente educativa de los griegos, a modo de cita para reforzar los argumentos de Sócrates, resulta irónica ya que, justamente, lo que se intenta es desplazar esa antigua forma de enseñanza por la filosofía como nuevo modo de educar. Es decir, a Homero se lo cita para desplazarlo.⁴⁰

El objetivo de Platón es evidente: mediante la acusación de que la poesía tradicional constituye un hechizo irracional que suscita la pasividad de los ciudadanos, el diálogo trata de desautorizar uno de los discursos dominantes y allanar así el terreno de la filosofía, en tanto que novedosa forma discursiva que debe guiar el rumbo de la ciudad (Nápoli, 2022, p. 9).⁴¹

³⁹ Cfr. *Ilíada* XII, 200-207. La cita en Ión coincide en su totalidad con el poema homérico.

⁴⁰ Aunque coincidimos con Eggers Lan (2000, p. 34) en que podemos ubicar el nacimiento indirecto de la filosofía griega en los moldes poéticos de Homero.

⁴¹ Nótese el vínculo subyacente con Sócrates como un pez torpedo en *Menón*. La poesía causaría a los ciudadanos el mismo efecto narcótico que Sócrates a Menón (cfr. 80a y 84b).

En los diálogos de Platón, mediante el procedimiento dialógico, se argumenta y exponen algunas cuestiones con la necesaria y obligatoria cooperación del interlocutor que contribuye de manera significativa al argumento. En *Ión* asistimos a un doble juego de acciones, por un lado, Sócrates expone la serie de pasajes homéricos para superar a Ión, no solo en cuanto a sus argumentos, sino también en cuanto a su *performance* como rapsoda, ya que Sócrates cuando cita no solo argumenta sino que también actúa como rapsoda.

Según sostiene Platón, los poetas tradicionales no deben ser los educadores; aquí radica, por lo tanto, su objeción al corazón mismo de la *paideia* (Pájaro, 2014, p. 113). El múltiple empleo de citas memorísticas o referencias indirectas le ofrece al filósofo la posibilidad de ejercer un distanciamiento respecto de Homero, ya que Platón se aparta constantemente del poeta, aunque se encuentre obligado a reconocer su posición como perpetuo y polémico paradigma.

Referencias

- Burnet, J. (1903). *Plato. Platonis Opera*. Oxford: Oxford University Press.
- Eggers Lan, C. (2000). *Introducción histórica al estudio de Platón*. Buenos Aires: Colihue.
- Flórez, A. (2019). *Platón y Homero. Diálogo entre filosofía y poesía*. Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Grube, G. M. A. (1984). *El pensamiento de Platón*. Madrid: Gredos.
- Hall, V. (1982). *Breve historia de la crítica literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Havelock, E. (1994). *Prefacio a Platón*. Madrid: Visor.
- Labarbe, J. (1949). *L'Homère de Platon*. Liège: Faculté de Philosophie et Lettres.
- Nagy, G. (1979). *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Nagy, G. (2002). *Plato's Rhapsody and Homer's Music: The Poetics of the Panathenaic Festival in Classical Athens*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Nápoli, J. T. (2022). *El Ión de Platón. Preparación de texto*. La Plata: Edulp.
- Pájaro, C. J. (2014). De Platón para los poetas: crítica, censura y destierro. *Eidos*, 20, 109-144.
- Szlezák, T. A. (1991). *Leer a Platón*. Madrid: Alianza Editorial.
- Yamagata, N. (2005). Plato, Memory and Performance. *Oral Tradition*, 20(1), 111-129.
- Yamagata, N. (2012). Use of Homeric references in Plato and Xenophon. *The Classical Quarterly*, 62(1), 130-144.
- Zecchin de Fasano, G. C. (2013). *Hippias Menor. Griego Clásico: cuadernos de textos. Serie diálogos platónicos*. La Plata: Edulp.

CAPÍTULO 3

El *nóstos* de Odiseo en la pluma de Alberto Moravia

Claudia Teresa Pelossi

El interés por analizar las dimensiones míticas contenidas en los textos literarios se justifica por el hecho de que el mito presenta una narración, cuya historia “ejemplar” ha ocurrido en los tiempos de los orígenes o en un pasado remoto y cuyo significado remite a lo eterno humano y se sitúa por encima del tiempo histórico. Según Lévi-Strauss, lo que confiere al mito un valor intrínseco especial es su “estructura permanente”, cuyo sentido hace referencia “simultáneamente al pasado, al presente y al futuro” (1958, p. 231). Desde una perspectiva filosófica y antropológica, Durand (1993, pp. 32, 33 y 36) insiste, por su parte, en el hecho de que el mito trasciende a la Historia y la anima desde adentro, porque cada época se plantea sus propios interrogantes y busca respuestas en determinadas figuras míticas que van a adquirir una significación especial. Podemos afirmar, entonces, que el mito es la primera expresión artística que el ser humano ha plasmado en la palabra y luego en la escritura. En efecto, los mitos de las culturas de la Antigüedad fueron tomando forma en la tradición oral para ofrecer respuestas iluminadoras e imaginativas a las preguntas problemáticas (mitologemas) que los individuos se plantean sobre el origen del mundo, sobre su finalidad y sobre la misteriosa identidad del ser humano, ante los enigmas de la vida y de la muerte. Esas respuestas, surgidas de la intuición y del poder iluminador de la imaginación, adoptaban la forma de historias imaginarias de personajes fabulosos divinos o humanos (“mito” significa relato, cuento o narración). Los dramas de los personajes míticos conectan, por lo tanto, con las inquietudes profundas de la sensibilidad vital y espiritual, y contienen una dimensión de signo metafísico o de signo religioso. Los esquemas narrativos de esas historias imaginarias ponen en escena el enfrentamiento entre fuerzas antagónicas primordiales (teogonías, cosmogonías) de cuyo combate surgió el universo, la naturaleza y el hombre o entre fuerzas y aspiraciones que entran en conflicto dentro del alma misma del individuo humano, que debe orientar el significado de su destino y su relación con los otros y el mundo. El mito nos ayuda a entender la misteriosa identidad del alma humana y su relación con los esquemas y los arquetipos que provienen del inconsciente colectivo e individual.

La compleja y profunda problemática a la que intentan responder estas historias no ha desaparecido para el hombre contemporáneo, que continúa planteándose los mismos interrogantes (el sentido de la vida y de la muerte, la fuerza misteriosa del mal, etc.). La dimensión atemporal y ejemplar del relato mítico lo hace repetible y adaptable a nuevos contextos y situaciones. Escritores de todos los tiempos y de todos los espacios del mundo seguirán reformulando con voz

propia la intriga en la que se inscribe la acción de los personajes, la orientarán en función de su sensibilidad y enfocarán, desde la dimensión simbólica o metafórica del mito, algún aspecto determinado de la problemática social moral propia de su contexto histórico. El escritor realiza entonces una actividad de diálogo con un texto anterior (hipotexto) que ahora va a ser reformulado, estableciendo con él una relación de hipertextualidad, según la terminología de Genette. Esta labor de reescritura de los relatos míticos se viene produciendo desde la Antigüedad y ha sido asumida con originalidad y profundidad por muchos escritores en todas las literaturas. En cada una de esas reescrituras el relato mítico adopta una estructuración propia y asume un simbolismo metafísico y humano muy especial, que proviene del encuentro o del diálogo de la sensibilidad personal del escritor con el significado inscrito en el entramado narrativo del relato mítico fundador. La actividad artística de reescritura es, en efecto, un tipo de relación dialógica -en sentido bajtiniano- entre enunciados producidos por sujetos diferentes. Es así como la actualización de los mitos colectivos ancestrales (cuya versión original nos resulta inalcanzable) en las obras literarias de escritores concretos, ha dado lugar, a lo largo de la historia, a lo que algunos críticos llaman el mito “literarizado”. Por otra parte, la versión literarizada de un mito colectivo en una obra específica, podrá ser recogida y reformulada nuevamente por otros escritores que establecerán con ella una relación dialógica de hipertextualidad, dando lugar a una nueva transposición literaria del mito (Herrero Cecilia y Morales Peco, 2008).

Odiseo, entre Circe y Polifemo

El escritor italiano Alberto Moravia (1907-1990) fue uno de los tantos literatos del pasado siglo que experimentó la atracción por el exquisito acervo cultural grecolatino. Así, protagonizados por figuras históricas y mitológicas, nacieron unos cuentos breves, en los que prima la reflexión sobre sus temas recurrentes, como el pesimismo, la soledad de la existencia, la corrupción de la naturaleza humana, la crítica de los valores y de la sociedad burguesa. De estos siete cuentos - “Il sandalo di bronzo” (La sandalia de bronce), “Fuga in Spagna” (Fuga a España), “Il silenzio di Tiberio” (El silencio de Tiberio), “L’immortale” (El inmortal), “Morte di Lucano” (La muerte de Lucano), “Antico furore” (Antiguo furor), “La verità sul fatto di Ulisse” (La verdad sobre el hecho de Ulises) - sólo el último constituye una verdadera reescritura mítica; el resto revive figuras y situaciones históricas. Se publicaron por primera vez entre 1934 y 1940⁴², en la *Gazzetta del Popolo*, excepto “La verità sul fatto di Ulisse”, en *Oggi*. Fueron gestados durante el período más crudo de la censura fascista, por lo que el acudir a figuras de la Antigüedad le permitió a Moravia poder

⁴² “Il silenzio di Tiberio”, *Gazzetta del Popolo*, 18 de octubre de 1934; “Morte di Lucano”, *Gazzetta del popolo*, 21 de mayo de 1938; “Antico furore”, *Gazzetta del Popolo*, 14 de julio de 1938; “Fuga in Spagna”, *Gazzetta del Popolo*, 29 de noviembre de 1939; “L’immortale”, *Gazzetta del popolo*, 3 de febrero de 1940; “Il sandalo di bronzo”, *Gazzetta del Popolo*, 17 de abril de 1940; “La verità sul fatto di Ulisse”, *Oggi* n. 19, 11 de mayo de 1940; “Ricordo di Circe”, *Gazzetta del Popolo*, 24 de octubre de 1940.

expresar su visión crítica de manera velada. Con leves modificaciones, estos cuentos confluyeron en la colección *I sogni del pigro* (*Los sueños del haragán*, 1940). Años más tarde, ingresaron junto con un nuevo volumen titulado *L'epidemia* (1944), en una antología publicada en 1956: *L'epidemia, racconti surrealisti e satirici* (*La epidemia, cuentos surrealistas y satíricos*). Otro cuento mitológico, "Ricordo di Circe" (*Recuerdo de Circe*) fue publicado en la *Gazzetta del Popolo* del 24 octubre de 1940, pero no llegó a integrar *I sogni del pigro*, pues se terminó de imprimir el 30 de septiembre. Debemos aguardar hasta el año 2002 para que, gracias a la ardua labor de Simone Casini y Francesca Serra, fuera incluido en *Racconti dispersi* (*Cuentos dispersos*), donde figuran sesenta y nueve cuentos que Moravia escribió entre 1928 y 1951, pero que nunca publicó en libros.

En cuanto a reescrituras míticas, no podemos dejar de mencionar su original novela *Il disprezzo* (1954). El protagonista, Riccardo Molteni, debe escribir un guion cinematográfico acerca de *Odisea* de Homero, pero la novela no presenta una única alternativa, sino que confronta diversas relecturas del mito de Odiseo. La gran originalidad en relación con las obras precedentes reside en el artilugio diegético con que el narrador entreteje y subordina hábilmente una serie de niveles metaficcionesales: la novela incluye una película para filmar y, a su vez, el filme incluye un mito: nada menos que el mito de Odiseo. Si Moravia incursionó, entonces, en los mitos griegos, fue ciertamente a través de la obra homérica, y los dos cuentos "La verità sul fatto di Ulisse" y "Ricordo di Circe" constituyen, en cierto sentido, un prolegómeno a la posterior escritura de *Il disprezzo*

Es nuestro propósito en este trabajo analizar las particulares apropiaciones que Alberto Moravia realiza del mito homérico en los dos cuentos mencionados, y nos detendremos particularmente en las subversiones operadas. El narrador toma como hipotextos dos episodios correspondientes al relato que Odiseo ofrece al rey de los feacios, Alcínoo, sobre su accidentado periplo de retorno: la aventura con Polifemo (Canto IX de *Odisea*), en "La verità sul fatto di Ulisse", y la estadía con Circe en la isla de Eea (Canto X), en "Ricordo di Circe".

En ambos cuentos, el relato mítico funciona de una manera explícita, tanto por el respeto de los nombres de los personajes como del marco espacio-temporal primigenio. Sin embargo, el significado de la acción y de las características que definen a los personajes son orientados y modificados por el autor según su propia visión del mundo y según el mensaje alusivo y metafórico que intenta transmitir a sus contemporáneos. Moravia construye su reescritura desde el signo de la inversión, juega con otros géneros literarios y adopta también la modalidad de sátira y parodia caricaturesca.

De Homero a Moravia

Sabemos que los poemas homéricos han sido utilizados durante siglos como libros sacros en la formación de la identidad griega y, entre otras cuestiones, el concepto de jerarquía social se instaló en el imaginario de los antiguos a través de figuras y situaciones generadas en dichas

obras. Si nos centramos en el episodio de Odiseo en la isla de los cíclopes, le interesa al poeta presentar a Polifemo no tanto en su monstruosidad como en función de los cánones de la ética griega, que resulta así definida por oposición. Los cíclopes se ubican en las antípodas de los griegos: privados de toda técnica y organización social, viven en soledad, aislados entre sí y en la más absoluta barbarie. Odiseo los retrata con gran precisión:

Desde allí proseguimos navegando con el corazón acongojado, y llegamos a la tierra de los Cíclopes, los soberbios, los sin ley; los que, obedientes a los inmortales no plantan con sus manos frutos ni labran la tierra, sino que todo les nace sin sembrar ni arar: trigo y cebada y viñas que producen vino de gordos racimos; la lluvia de Zeus se los hace crecer. No tienen ni ágoras donde se emite consejo ni leyes: habitan las cumbres de elevadas montañas en profundas cuevas y cada uno es legislador de sus hijos y esposas, y no se preocupan unos de otros (Homero, 1996, p. 170).

El héroe griego agrega que estos extraños seres desconocen también aspectos fundamentales de la vida social y política, como las asambleas deliberativas, las técnicas para construir naves, el uso del comercio, el respeto por los ritos sacros, como el de la hospitalidad. Todo lo que para los griegos cabe en el concepto de civilización, los cíclopes lo ignoran. Odiseo, entonces, tiene que vérselas con un ser diferente, opuesto, en una palabra, un otro. En este sentido, *Ilíada* y *Odisea* se distinguen al representar la diversidad y la monstruosidad: el diverso y el otro, de hecho, no poseen el mismo arquetipo. En *Ilíada* es Tersites, cojo y con voz estridente, quien representa la idea de diversidad. La suya es una diversidad que deriva de la deformidad. Se lo presenta así:

Todos se sentaron y permanecieron quietos en su sitio, a excepción de Tersites, que, sin poner freno a la lengua, alborotaba. Ese sabía muchas palabras groseras para disputar temerariamente, no de un modo decoroso, con los reyes, y lo que a él le pareciera hacerlo ridículo para los argivos. Fue el hombre más feo que llegó a Troya, pues era bizco y cojo de un pie; sus hombros corcovados se contraían sobre el pecho, y tenía la cabeza puntiaguda y cubierta por rala cabellera. Aborrecíanlo de un modo especial Aquiles y Ulises, a quienes zahería; y entonces, dando estridentes voces, decía oprobios al divino Agamenón (Homero, 1976, p. 22).

De Tersites deriva el *topos* del jorobado petulante: diferente y feo por pertenecer a la clase baja, pero sobre todo, por su falta de respeto a la jerarquía. Pero es en *Odisea* donde nos encontramos con el arquetipo del otro: Polifemo, el inmenso gigante y violento. En este caso, los cánones en los que se basa la definición de otredad ya no son sociales como en Tersites, sino de carácter cultural y antropológico. Y dentro de la categoría genérica de cíclope, es Polifemo quien concentra el máximo posible de otredad. En su largo viaje, Odiseo conoció a muchos seres extraños o monstruosos, pero con ninguno tuvo un encuentro tan cercano como con Polifemo.

El héroe arriba a tierras del cíclope como invitado, pero Polifemo viola el primer precepto de la civilización griega, según el cual los invitados son sagrados: el gigante mata inmediatamente un par de hombres y los devora. Constantemente Odiseo insiste en las especificaciones de la monstruosa magnitud y su aislamiento salvaje. Comer pan es una anotación recurrente en Homero, pues representa a la humanidad y la civilización, por consiguiente, el no comerlo constituye un indicio preocupante de barbarie. Especialmente inaudito es el hecho de que el cíclope no conozca tampoco el vino: el pan y el vino se encuentran unidos en la definición de civilización humana y, a la inversa, de inhumana insociabilidad. Y es precisamente a través del vino como Polifemo encontrará su perdición (Tabellini, 2008).

Nos preguntamos qué sucedería si el punto de vista del relato se desplazara a la figura del cíclope, así como Borges nos presenta “La casa de Asterión”, donde la voz del narrador pertenece al Minotauro. El otro, entonces, sería el hombre y la normalidad correspondería a los monstruos. Esta inversión es precisamente la que nos propone Moravia en “La verità sul fatto di Ulisse”. Su mundo ciclópeo se torna muy particular, dado que, a diferencia de los homéricos, estos seres viven en una sociedad altamente organizada y científicamente avanzada. El Polifemo moraviano se nos presenta como un experto criador que, utilizando los últimos descubrimientos de la zootecnia, se aboca al experimento de intentar domesticar una nueva especie animal, los “ojudos”, llamados así porque extrañamente tienen dos ojos. Pero a pesar de la racionalidad y la científicidad de los métodos, la crianza no da sus frutos, por lo cual, exhausto por tantos esfuerzos sin resultados, decide comerse a los sobrevivientes. Pero al alba, luego de un opíparo banquete de carne humana se despierta con un agudísimo dolor en el ojo: una vara de madera lo ha cegado. En realidad, la comisión ciclópea sostiene que la culpa fue de Polifemo, que habría terminado ebrio y se hirió a sí mismo. El cuento continúa sobre la base del doble juego interpretativo acerca del infortunio del pobre cíclope, alabado como criador pero, a su vez, culpado por la inflexible comisión por haberse entregado a los placeres de Baco. Se aclara también, muy al pasar, que los “ojudos”, comandados por un tal Ulises, lograron escapar burlando al cíclope, escondidos bajo los cuerpos de los carneros.

En “Ricordo di Circe” Odiseo llega con sus compañeros a la isla de la maga, pero se nos aclara que, en realidad, la culpa de la transformación de los hombres en cerdos no fue de Circe, sino de una extraña demencia de algunos, que decidieron convertirse en puercos, convencidos de que se trataba de una mejora para la especie. El proceso de metamorfosis es lento y atraviesa etapas progresivas: cambios en la alimentación (gusto por las bellotas), transición del lenguaje al gruñido, alteración de las costumbres, como el placer de vivir y revolcarse en el fango, hasta acabar transformados en bestias de establo.

Las primeras líneas del “Ricordo di Circe” funcionan como síntesis y nos plantean algunas transgresiones al texto homérico:

Io, Euriloco, compagno di Ulisse, essendo venuto a conoscenza dei racconti che si fanno sul nostro soggiorno presso Circe voglio che si sappia quanto segue.
Prima di tutto non è vero che Circe trasformasse i nostri compagni in porci con un semplice colpo di bacchetta. Bacchetta non vidi; né avvertii nel vino che ella

ci diede a bere il sapore del magico beverage di cui tanti parlano. Vero è invece che la metamorfosi fu molto più lenta e graduale di quanto per solito si crede; e che, insomma, non diventò porco se non chi volle (Moravia, 2012b, p. 81).

[Yo, Euríloco, compañero de Ulises, habiendo conocido los relatos hechos sobre nuestra estadía con Circe, quiero que sepan lo siguiente. En primer lugar, no es cierto que Circe haya transformado a nuestros camaradas en cerdos con un simple golpe de varita. Varita, no vi ninguna; ni advertí en el vino que ella nos dio a beber el sabor de la bebida mágica de la que tantos hablan. Por el contrario, es totalmente cierto que la metamorfosis fue mucho más lenta y gradual de lo que generalmente se cree; y que, en resumen, sólo se convirtió en cerdo quien lo quiso.]

En *Odisea* aparece por primera vez la figura que más tarde la narratología llamará el “narrador de segundo grado”; Odiseo es el primer personaje que cuenta sus propias aventuras en una suerte de extensa analepsis que lo muestra como narrador-protagonista. Pero en el cuento moraviano, el relato homérico de Odiseo queda desautorizado al desplazar la voz narrante a Euríloco, quien introduce una mirada-otra de los hechos, provocando así alteraciones clave de mitemas. La elección de este actante secundario pero significativo no es casual, ya que en este episodio de *Odisea* es el único que se manifiesta siempre en disidencia frente a las voces y decisiones de sus compañeros y hasta de su propio jefe. Solo él desconfía de Circe y se niega rotundamente cuando, con felonía, la seductora deidad los invita a ingresar en su palacio: “Y todos la siguieron en su ignorancia, pero Euríloco se quedó allí barruntando que se trataba de una trampa” (Homero, 1996, p. 190). Su intuición le permite no sólo salvarse, sino convertirse en el único testigo de las metamorfosis de sus compañeros. Cuando más tarde su jefe lo conmina a presentarse con él, Euríloco, aterrado, vuelve a oponerse: “No me llesves allí a la fuerza, Odiseo de linaje divino; dejadme aquí, pues sé que ni volverás tú ni traerás a ninguno de tus compañeros” (p. 191). Moravia, entonces, explota hábilmente las potencialidades de este personaje, con el fin de llevar mucho más lejos su mirada disidente.

M. Alesso (1998) enumera tres ejes funcionales del mitema del *nóstos* en el episodio de Circe, que el relato de Moravia acaba desarticulando:

- a) La profecía: que determina los caminos que debe seguir el héroe para volver a su patria.
- b) El juego *pharmakon-antipharmakon*: relacionado con los potajes y bebedizos que borran la voluntad de los hombres, y otros, que actúan como antídoto, productos vegetales que preservan de males, como el *molly*, que le entrega Hermes a Odiseo para no caer en los maleficios de Circe.
- c) La facultad de convertir a los hombres en cerdos: es la potestad de Circe preferida por los alegoristas. Está en relación con las facultades más amplias que se le adjudican a Circe de efectuar cualquier tipo de metamorfosis.

En nuestro cuento, Circe no enuncia ni alude a ninguna profecía que lo ayude al héroe en su retorno ni posee don alguno para transformar humanos en animales, por lo que no es necesario

ningún antídoto.⁴³ La diosa queda así desposeída de sus atributos y, al igual que Odiseo, cede su protagonismo, ya que el relato se focaliza en la metamorfosis de los compañeros, pura consecuencia de una elección absolutamente voluntaria.

En cuanto a “La veritá sul fatto di Ulisse” Moravia también desarticula los mitemas en dos ejes básicos, a través de un proceso de inversión:

- a) Polifemo ya no es el arquetipo de la barbarie, sino un ser inteligente que desempeña una profesión en el marco de una sociedad altamente científica.
- b) Los humanos tampoco constituyen el arquetipo de la civilización, ya que ante los ojos de los cíclopes no son más que una especie más de animales, los “ojudos”.

¿Qué propósitos persigue Moravia con estos juegos hipertextuales, al apropiarse de episodios de *Odisea* para convertirlos en cuentos, luego de un sutil artilugio de inversión paródica?

En primer término debemos tomar en cuenta algunas especificidades narratológicas para desvelar el proceso de transposición de los hipotextos homéricos a los hipertextos moravianos. Para ello seguiremos a Linda Hutcheon (1992). En su ensayo “Ironía, parodia y sátira. Una aproximación pragmática a la ironía”, la investigadora intenta deslindar las diferencias entre los dos últimos conceptos, categorizados como géneros, y determinar cómo opera en ellos el tropo de la ironía, a través de una red de entrecruzamientos y superposiciones. Para Hutcheon, la parodia no es un tropo como la ironía; se define como modalidad del canon de la intertextualidad; como otras formas intertextuales (alusión, cita, etc.) la parodia efectúa una superposición de textos. En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo. Pero este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la diferencia: la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado. Hutcheon evoca la etimología de la palabra “parodia”: la raíz *odos* del griego significa “canto”; y el prefijo *para* tiene dos significados casi contradictorios. El más común, “frente a” o “contra” definiría la parodia como “contracanto” —el concepto más extendido—, como oposición o contraste entre dos textos y, desde el punto

⁴³ Circe, la famosa hechicera, es uno de los personajes míticos femeninos más revisitados a lo largo de todos los tiempos, pero fue Homero quien cinceló el retrato primigenio que la posteridad tomaría como base. La versión hesiódica de la genealogía de la diosa coincide con la homérica y ambas constituyen la versión canónica: “la terrible diosa dotada de voz, hermana carnal del sagaz Eetes: ambos habían nacido de Helios, el que lleva la luz a los mortales, y de Perses, la hija del Océano” (Homero, 1996, p. 188). Circe vivía en la isla de Eea y componía venenos; también desencadenaba vientos, granizos y borrascas. Poseía, en el más alto grado, el arte de la magia y ejercía sobre los hombres e incluso sobre los elementos un poder sobrenatural. Al decir de Homero, que la califica de “terrible”, era célebre por su hermosura y sus hechizos. En el conocido pasaje de *Odisea* refiere cómo acogió al fugitivo Ulises y cómo, enamorada de él, lo retuvo en la isla, hechizándolo con sus encantos y convirtiéndolo en cerdos a sus compañeros. Según otra versión, durante este tiempo tuvo con Ulises un hijo llamado Telégono, y según otras, algunos más. Circe, con su don de profecía, se plantea como una de las diosas iniciáticas que conducen al héroe por su largo camino de retomo al hogar. También se le atribuyen aventuras con el rey latino Pico y con Júpiter, de quien habría concebido al dios Fauno. En la leyenda de los Argonautas, Circe interviene durante el viaje de regreso. El barco aborda en la isla de Eea, donde Medea es recibida por la maga, tía suya. Purifica a su sobrina y a Jasón de la muerte de Apsirto. Finalmente, se le atribuye la transformación de Escila, su rival en el afecto del dios marino Glauco (Pérez-Rioja, 1994, p. 112; Grimal, 1989, pp. 108-109).

de vista pragmático, se busca un efecto cómico, ridículo o denigrante. Pero *para* también significa “al lado de”, lo que sugiere más bien un acuerdo, una intimidad y no un contraste entre ambos textos.

La distinción entre sátira y parodia reside en el blanco al que se apunta. La sátira es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano, considerados como extratextuales, en el sentido de que son, casi siempre, morales o sociales y no literarios. La parodia, en cambio, apunta a un blanco intertextual es decir, un texto concreto o convenciones literarias. Hutcheon explica que la confusión entre estos dos conceptos se debe en gran parte al uso que ambos géneros realizan de la ironía. Lo que le interesa de la ironía no es en realidad su especificidad semántica antifrástica (expresar lo contrario de lo que se quiere decir) sino la orientación pragmática, es decir, los efectos de la codificación y decodificación del mensaje.

En “La verità sul fatto di Ulisse”, como ya hemos expuesto, Moravia toma como hipotexto un fragmento del Canto IX de *Odisea* (vv.116 y ss.), en el que el héroe relata sus aventuras con el cíclope Polifemo. Recordemos que los cantos IX al XIII constituyen una unidad casi cerrada dentro de la propia *Odisea* –y, por otra parte la más revisitada por escritores posteriores- que podría incluso extraerse del resto del poema y resultar perfectamente asumible por separado, fuera del contexto épico, puesto que constituyen el relato de viajes que realiza Odiseo ante la corte del rey de los feacios. Gómez Espelósín (1994) explica que el relato de viajes es probablemente un tipo de narración que se remonta a los albores de la historia humana como fuente de noticias sobre el mundo exterior, pero que hace su aparición en la literatura occidental con la *Odisea* homérica⁴⁴. Las andanzas del griego en su deambular por los mares hasta su regreso a Ítaca no constituyen sólo el primer relato de esta clase que ha llegado íntegro hasta nosotros, sino que desde ese momento deviene el paradigma de un género nuevo que fijó las pautas para el futuro. Esta aparente autonomía del relato habría contribuido a definir los rasgos esenciales de un género nuevo, el cuento de viajes marinos, que debía contar ya con una larga tradición en la cultura popular de los puertos del Mediterráneo, al que el poema homérico otorgó una categoría literaria que antes no tenía y lo convirtió en modelo de esta clase de narraciones.

⁴⁴ Se denomina “periégesis” (Gr. περιήγησις) a un antiguo género literario, que tuvo gran desarrollo en el período helénico. Consiste en una descripción en la cual a lo largo de un itinerario geográfico, se recoge información sobre la historia, los pueblos, los individuos, las costumbres e incluso la mitología de los lugares que se atraviesan. En lo posible se transmite la experiencia directa del autor. Es un antecesor de la literatura de viajes. Se considera iniciador de este género literario al historiador y geógrafo griego Hecateo de Mileto, de quien se conservan pocos fragmentos, pero que fue muy importante para la tradición historiográfica y geográfica posterior. El ejemplo de Hecateo fue seguido por otros autores prestigiosos, como Pausanias, con su *Periegesis de Grecia* (Ἑλλάδος περιήγησις). Otros autores en el género fueron Polemón de Atenas, Escimno de Quios, Dionisio de Califonte, Dicearco de Mesina y Dionisio Periegeta cuya obra, muy popular, fue pronto traducida al latín por Avieno.

La periégesis se diferencia del periplo, fundamentalmente, porque en este último, el fin es estrictamente utilitario y el itinerario, exclusivamente marítimo y unidireccional. Se trata de un tipo de documento antiguo que contenía el conjunto de observaciones hechas en un viaje por mar que podían ser útiles a los navegantes futuros: distancias entre puntos, descripciones de la costa, vientos, corrientes, bancos de arena, puertos, fondeaderos, aprovisionamiento, etc. Era utilizado por los navegantes fenicios, griegos y romanos.

Odiseo, en cambio, realiza una circunnavegación, un periplo. Al elegir sólo el sector de los apólogos o aventuras se recorta *Odisea* extirpándole no sólo lo más épico, sino también su contenido político, es decir el proceso que restituye a Odiseo como *basiléus*. (Pelossi, p. 118).

Nos preguntamos qué diálogo intertextual se entabla entre el texto homérico y el moraviano, dado que el relato de viajes deviene un texto administrativo en el que se cuenta una historia donde aparecen una serie de inversiones que producen un efecto cómico. Sabemos que la inversión es uno de los recursos de la comicidad: “Imagine determinados personajes en una situación determinada: obtendrá una escena cómica si hace que la situación se dé vuelta y que los papeles se inviertan” (Bergson, 2012, p. 843).

El efecto cómico sólo es posible si el lector reconoce el texto parodiado, el canto IX de *Odisea*, si logra vislumbrarlo en palimpsesto: los brutales cíclopes aparecen como seres civilizados organizados en un reino gobernado por una Majestad; y los hombres, seres devenidos animales domésticos, que Polifemo cría como a tantos otros de su redil. Pero la voluntad final de Moravia no es la de divertir al lector, sino que la risa intenta, por un lado, desviar la atención de la censura fascista acerca del verdadero significado oculto y, por el otro, devela los efectos de la ironía. En este texto de Moravia se entrecruzan los tres elementos estudiados por Hutcheon: ironía, parodia y sátira. La parodia, que plantea una relación intertextual, nos reenvía al género relato de viajes marinos, que, como señalamos, caracteriza estos cantos del texto homérico. En este caso, la parodia se diferencia por su *ethos* más bien neutro o lúdico, que no transmite agresividad contra los textos que parodia. No se pretende arremeter contra el género relato de viajes ni contra la epopeya homérica. La clave se halla en el particular género que Moravia ha elegido para transponer este fragmento. Se trata de la transcripción textual de un informe burocrático, al que parece faltarle el criterio de legibilidad, como es común en estos textos administrativos, y que se va alternando con la voz de un narrador intraheterodiegético, quien sintetiza y comenta algunas partes de dicho informe. Y es aquí donde empieza a jugar su papel la sátira, dado que el verdadero blanco no es intertextual, sino extratextual.

En busca del blanco extratextual: del Estado totalitario al conformismo de los ciudadanos

Es conveniente mencionar que Moravia, a lo largo de su vida, ha escrito numerosísimos ensayos de corte político, sobre lo cual indica S. Casini:

L'epicentro di questa attività -va detto subito- deve essere individuata non presso l'intellettuale quanto piuttosto presso lo scrittore: l'opera saggistica, più o meno “controvoglia”, più o meno centrale o periferica, trova comunque le sue ragioni nella misura in cui rimanda all'opera letteraria, che resta il principale “impegno” di Moravia... (2012, p. 4).

[El epicentro de esta actividad - hay que decirlo de inmediato - debe identificarse no con el intelectual sino con el escritor: la obra ensayística, más o menos “a regañadientes”, más o menos central o periférica, encuentra su razón,

de todas maneras, en la medida en que remite a la obra literaria, que sigue siendo el principal "compromiso" de Moravia...]

En Moravia, entonces, lo ensayístico y lo literario se ensamblan y explican mutuamente. Es por ello que el ensayo titulado “El hombre como fin”, escrito en 1946, puede orientarnos a hallar ese blanco extratextual. Aquí Moravia analiza con agudeza la posición en que el hombre y la sociedad han quedado reducidos luego del flagelo de la Segunda Guerra Mundial, y refleja claramente el estado de ánimo de decepción y angustia que se vivía en aquellos tiempos. El autor toma como punto de partida la famosa frase de Macchiavelli: “El fin justifica los medios”, extraída supuestamente de *El Príncipe*, donde el autor intentaba exhortar al duque Valentino a no preocuparse por los medios con tal de reunir a toda Italia bajo su corona. Para Moravia lo que él llama maquiavelismo ya no es solamente una cuestión de política, sino que afecta a todas las relaciones existentes entre los hombres. Con Machiavelli, la política se sustrae de la moral cristiana y todo se ordena de acuerdo con un principio solo y racional, y se descubren leyes. La política se convierte en técnica. Para Moravia el mundo se ha convertido en maquiavélico, porque el hombre se ha convertido en medio y ha dejado de ser un fin en sí mismo. El cristianismo ha agotado su función ideal en el mundo contemporáneo, pero el comunismo no está ya considerado como esperanza, sino como pesadilla estaliniana: la realidad soviética de Stalin no encarna para nada la perfecta ciudad terrena, sino el mundo deshumano, violento y absurdo producido por la razón maquiavélica. La atención no está dirigida solamente a los fines últimos, sino a la problemática relación entre medios y fines. Para el escritor romano, el hombre ha sido utilizado como medio tanto por las dictaduras fascistas como estalinista y continúa siendo usado por el sistema neocapitalista, que lo convierte en un consumidor compulsivo al servicio de intereses económicos superiores. En el mundo moderno, el hombre queda reducido a un vano instrumento, tal como un animal, una planta o una piedra:

En efecto, lo que en un tiempo distinguía al hombre de los animales era que el hombre era el único entre todos los animales que se proponía como fin al hombre mismo, en tanto que los otros animales, incapaces de proponerse a sí mismos como fin, se convertían en medios para el hombre. (...) Pero desde que el hombre ya no se propone como fin al hombre, la sociedad, la humanidad, etc., resulta conmovedor a la vez que desconcertante ver cómo el hombre se ha aproximado al animal y soporta igual destino y participa de iguales propiedades. ¿Qué diferencia existe entre una colmena, un hormiguero y el Estado moderno? Así, en la colmena, en el hormiguero, como en el Estado moderno, las abejas, las hormigas y los hombres son medios para la colmena, para el hormiguero y para el Estado, y el fin, en cambio, consiste en la colmena, el hormiguero y el Estado (Moravia, 1967, p. 167).

“La verità sul fatto di Ulisse” representa alegóricamente esta problemática; en la figura del cíclope racional que utiliza a los humanos encerrados en una jaula como animales de explotación, muestra satíricamente la magnitud monstruosa de la opresión que reduce al hombre a

instrumento. Si en el relato homérico, Odiseo se llama a sí mismo Nadie, como una artimaña para salvarse del cíclope, en la relectura moraviana, el epíteto “Nadie” se transfiere a todos los individuos, debido a la pérdida de humanidad de la que los hombres son víctimas por parte de los regímenes totalitarios. El autor llama la atención por el indiscriminado empleo de la praxis maquiavélica que provocaron las dos mayores guerras de la historia. Podemos afirmar, entonces, que el blanco extratextual al que apunta Moravia corresponde al Estado totalitario fascista, para quien el fin no es el hombre mismo sino la propia ideología, el partido o el Estado, a los que todos deben servir, para lo cual necesita instaurar un irrespirable clima de opresión, exento de libertad.

Por otra parte, en su ensayo, Moravia expresa que un ejemplo claro de instrumentalización sufrida por el hombre al servicio de un fin que no lo incluye a su favor, se encuentra en el mismo racionalismo exacerbado que vio nacer los campos de concentración; cita la *Himmler-Stadt*, la ciudad del exterminio, como el invento aberrante de una mente enferma, por la cual, con una organización perfecta y un fin únicamente racional, se habría liquidado a millones de hombres. Este es un extremo de cómo una razón pura, según Moravia, constituyó una suerte de maquiavelismo moderno. Podríamos aventurar también que este cuento alude alegóricamente a los campos de concentración.⁴⁵ En este sentido, no podemos dejar de mencionar a Hanna Arendt (1989, p. 27), cuando captaba en su ensayo “La culpabilidad organizada” (1945) un elemento esencial del proceso de exterminio: su carácter industrial, burocrático y administrativo, que implicaba una organización cuyo funcionamiento no dependía del celo de una minoría de antisemitas fanáticos o matones profesionales, sino de una masa de funcionarios perfectamente “normales”, escrupulosos en el cumplimiento de su tarea, siempre dispuestos a ejecutar órdenes sin discutirlos jamás. Este es precisamente el mundo que Moravia plasma en su cuento, desde la elección del género administrativo de escritura, hasta la figura de este nuevo Polifemo, el perfecto funcionario al servicio de un objetivo preciso y de una estructura que no deja margen al acaso.

Moravia insiste, por otra parte, en la racionalidad y alta tecnología de los procedimientos de los cíclopes con el que los “ojudos” son mantenidos en cautiverio. De ahí, la reiteración constante de lexemas, por proceso de derivación, de los términos “razionale”, “scientifico” y “tecnico”, como por ejemplo: “Descrive altresì la relazione, con molta dovizia di particolari, le speciali cassette razionali ideate da Polifemo per l’abitazione e l’accoppiamento degli occhiuti” (Moravia, 2021b, p. 84). Además, el informe describe, con abundancia de pormenores, las especiales cajitas racionales construidas por Polifemo para que en ellas vivan y se acoplen los “ojudos”.

Vale la pena detenernos en las palabras de E. Traverso, acerca de la racionalidad y el cientificismo aplicados en la creación de los campos:

⁴⁵ Si bien este cuento se publicó por primera vez en 1940, cuando los campos no habían llegado al nivel de crudeza extrema con la solución final de 1943, consideramos que Moravia pudo haber percibido e intuido cómo avanzaría este proyecto macabro.

(...) los procedimientos aplicados en los campos eran perfectamente “racionales” y científicos, esto es, *modernos*. Auschwitz celebraba esa unión tan característica del siglo XX entre la mayor *racionalidad de los medios* (el sistema de campos) y la mayor *irracionalidad de los fines* (la destrucción de un pueblo). O, si se prefiere, sellaba con una tecnología destructora el divorcio entre la ciencia y la ética. En el fondo, había una sorprendente homología estructural entre el sistema de producción y el de exterminio. Auschwitz funcionaba como una fábrica productora de muerte: los judíos eran la materia prima y los medios de producción no eran nada rudimentarios, al menos desde la primavera de 1942, cuando los camiones de gas itinerantes fueron sustituidos por instalaciones fijas incomparablemente más eficaces: las cámaras de gas. Allí se mataba con emanaciones de Zyklon B, un tipo de ácido prúsico especialmente preparado por las industrias químicas más avanzadas. Después los cuerpos de las víctimas ardían en los crematorios del campo, cuyas chimeneas recordaban las formas arquitectónicas más tradicionales del paisaje industrial (2001, pp.. 240-241).

En el informe ciclópeo se deja constancia de que los “ojudos” no están provistos de habla, aunque mueven incesantemente la boca como los conejos y los roedores. Es evidente que la falta de palabra alude a un proceso de cosificación y enmudecimiento por parte del criador y a su incapacidad por descifrarlos. Todo el informe presenta a los humanos como seres excéntricos e incomprensibles, pero dotados de una sensibilidad no propia de animales, lo que haría presuponer que están muy cerca de los cíclopes: “Tutto l’allevamento pareva insomma in preda ad una epidemia di agitazione e di tristezza. E il cibo che Polifemo rinnovava senza tregua, veniva appena toccato” (“En suma, todo el criadero parecía víctima de una epidemia de agitación y tristeza. Y el alimento que Polifemo les renovaba sin tregua, apenas lo probaban.”p.86). En definitiva, las actitudes asumidas por los “ojudos” no son más que las de cualquier ser humano en situación de cautiverio forzado: pánico, depresión que puede portar al suicidio, entrega religiosa, rebeldía, intento de supervivencia hasta las últimas consecuencias, al punto del asesinato, y también, la organización en grupos bajo el mando de un líder. Y es entonces cuando surge la figura de Odiseo, que permite el engarce con el episodio homérico. El héroe griego se erige en el más astuto de los “ojudos” que logra salvar a los pocos sobrevivientes con la artimaña del cegamiento y luego la huida bajo los carneros. Este episodio es negado por la comisión, ya que “...non si possono in alcun modo attribuire a bestie affatto sprovedute di intelligenza e di libero arbitrio, quali sono evidentemente gli occhiuti, l’invenzione e l’esecuzione di un atto così difficile (“...de ningún modo se puede atribuir a bestias desprovistas de inteligencia y libre albedrío, como evidentemente son los “ojudos”, la invención y la ejecución de una acción tan difícil...” p.89).

Hacia el final del cuento, la comisión examinadora ha arrojado este juicio, jugando aún con la doble interpretación. Pero aquí es el lector el llamado a decodificar el mensaje escrito en filigrana, en el que se deja traslucir que el ojudo constituye en realidad un ser libre y racional, sometido injustamente a un trato servil: “Comunque resta il fatto che l’occhiuto si dimostra supremamente refrattario ad un trattamento razionale e scientifico. E che il suo allevamento non potrà mai

generalizzarsi come quello di bestie ben altrimenti fruttuose quali sono gli ovini, i polli e le altre specie domestiche” (“De todos modos, queda asentado que el ‘ojudo’ se muestra refractario a todo tratamiento racional y científico. Y que su cría nunca podrá generalizarse como la de bestias mucho más rendidoras, como las ovejas, los pollos y otras especies domésticas”, p 89).

Si Polifemo es el otro en la *Odisea* homérica, en el cuento de Moravia, ese otro es el ser humano, pero no ya observado desde una perspectiva antropológica y cultural, sino desde una mirada degradada, netamente zoológica o, a lo sumo, biológica; el hombre ha quedado reducido a una especie más dentro de los animales de esta Tierra y, para peor, no de las más prolíficas. En definitiva, se trata de un proceso similar al que se instalaba en los campos, donde a los humanos se los expoliaba de su identidad, se los animalizaba y cosificaba, al punto de culminar el proceso con la nulificación absoluta de la persona humana.⁴⁶

Algunos de estos planteos teóricos podrían iluminar “Ricordo di Circe”. A diferencia de “La verità sul fatto di Ulisse”, aquí los humanos no son sometidos a un proceso de degradación animal por una fuerza externa, llámese la magia de Circe o el espíritu científico explorativo de los cíclopes, sino que son los propios hombres -víctimas de una aparente locura o enfermedad- los que deciden convertirse en cerdos, para unirse a la manada en una absoluta indiferenciación deshumanizada.

Cabe acotar que en el breve período ilusorio de libertad que sucedió a la caída del fascismo (25/07/1943), por primera vez Moravia expresó abiertamente su juicio sobre este régimen en dos artículos publicados en *Il Popolo di Roma*, entre el 25 de agosto y el 8 de septiembre de 1943.⁴⁷ En el primero, “Folla e demagoghi” (“Multitud y demagogos”, 2012c), el fascismo es interpretado, sobre todo, como expresión y producto de la irracionalidad. Moravia denuncia la demagogia que ha dominado durante veinte años y augura una cultura política nueva, fundada en la razón, en la educación del juicio crítico y en la competencia profesional. En el artículo del 8 de septiembre, “Irrazionalismo e politica” (“Irracionalismo y política”, 2012c) Moravia contrapone de modo más explícito el irracionalismo típico de las fuerzas reaccionarias y conservadoras, a la razón que debe guiar la Historia. Para el escritor, las adhesiones al fascismo siempre han nacido a partir de motivaciones irracionales y personales y no del compartir un proyecto civil y político que, de hecho, nunca existió. Este irracionalismo se caracteriza por el vacío de ideas guía y de un consecuente proliferar de formas vacuas en todos los campos de la vida civil. En clave alegórica, entonces, en “Ricordo di Circe”, Moravia desplaza el blanco de la sátira, del Estado totalitario, a los propios ciudadanos que, ya por un abúlico conformismo o por una convicción muchas veces

⁴⁶ En su ensayo, “Los orígenes del totalitarismo” (1949), Hanna Arendt enuncia los elementos del totalitarismo como una forma de dominación basada en el terror, que cristaliza dos elementos ya existentes: el antisemitismo moderno, nacido tras la emancipación de los judíos en Europa, y el imperialismo, acompañado de una difusión endémica del racismo en la época de los primeros imperios coloniales. Según Arendt, el primer elemento del totalitarismo es la anulación del individuo como sujeto de derecho (“matar en el hombre a la persona jurídica”); el segundo, “asesinar en el hombre a la persona moral”; y el tercer elemento, el “asesinato de la individualidad”: en los campos de concentración eso se traducía en la “metamorfosis de los hombres en cadáveres vivientes” (Traverso, 2001, p. 94).

⁴⁷ Era el periódico que bajo la dirección de Corrado Alvaro durante los cuarenta y cinco días del gobierno de Badoglio intentó arriesgadamente interpretar la primera experiencia de periodismo libre.

teñida de fanatismo casi religioso, abrazaron el régimen fascista, juzgándolo como un progreso de la humanidad. Los compañeros de Odiseo no hacen más que abjurar de sus logros para entregarse a la irracionalidad de la manada, cuyo símbolo más perfecto para Moravia es la plaza Venezia atestada de personas que escuchan en estado de éxtasis los seductores discursos del *Duce*. En numerosas ocasiones, Moravia identificó el fascismo como una enfermedad y escribió cuentos en esta clave alegórica como “L’epidemia” (“La epidemia”) y “Una strana malattia” (“Una extraña enfermedad”). De ahí la focalización en el proceso de “conversión”⁴⁸ a partir de un supuesto estado de locura, descrito con lujo de detalles, y que abarca un vasto abanico que vira desde los cambios en la alimentación, en las costumbres hasta la transformación física final en cerdos; todo esto, frente a la atónita mirada de Odiseo y Euríloco —al modo del Berenger de *Rinoceronte*— y la morbosa contemplación de la propia Circe, que felizmente contará con más ejemplares porcinos, sin esfuerzo alguno:

Ma mentre grugnando si disputano avidamente quelle immondizie, vedo le loro schiene annerire e farsi ispide di setole: le cosce e le braccia allargarsi e ingrossarsi massicce; i piedi e le mani per converso raccorciarsi cambiandosi in esigui zoccoli; il ventre gonfiarsi pendendo; le orecchie accartocciarsi; gli occhi diventare piccoli e cisposi; il viso allungarsi in grifo. Ecco infine i nostri compagni, ormai porci, arricciare mentre grufolano a testa bassa nei mastelli quasi vuoti certi vermiformi codini.

Noi tacevamo con occhi pieni di lagrime. Poi Circe batté tre volte le mani senza muoversi dal suo trono. Allora dal fondo del cortile si avanzò il porcaro vestito di pelli. E con le dolci percosse del bastone nodoso guidò i porci che già erano stati uomini verso le stalle vicine (p. 86).

[Pero mientras gruñendo se disputaban ávidamente esas inmundicias, veo que sus espaldas se ennegrecen y se erizan: los muslos y los brazos se ensanchan y se vuelven macizos; pies y manos, por el contrario, se acortan y se convierten en pequeños cascos; el vientre se hincha colgando; las orejas se arrugan; los ojos se vuelven pequeños y llorosos; la cara se alarga en grifo. Finalmente, he aquí nuestros compañeros, ahora cerdos, acurrucados mientras hociquean con la cabeza baja en las tinas casi vacías, ciertas colitas vermiformes. Quedamos en silencio con los ojos llenos de lágrimas. Entonces Circe aplaudió tres veces sin moverse de su trono. Luego, desde el fondo del patio, avanzó el porquerizo vestido con pieles. Y con los dulces golpes del palo nudoso, condujo a los cerdos otrora hombres hacia los establos cercanos.]

Observamos cómo en estos dos cuentos de Moravia, los personajes han sufrido un proceso de degradación: Circe ha perdido sus dotes mágicas, Odiseo ha sido desplazado a un puesto

⁴⁸ En su novela *Il conformista* (1951), Moravia analiza el proceso de conversión al fascismo, en la figura de su protagonista Marcelo Clerici, e intenta explicar un comportamiento moral característico de esos tiempos, el conformismo, como un deseo de confundirse en la masa y no destacar, aun a costa de perder la libertad individual.

secundario -su heroísmo y su astucia apenas son mencionados- los humanos se convierten en “ojudos” o en cerdos. De alguna manera, estos tratamientos se vinculan con la modalidad propia de las reescrituras de los mitos en el siglo XX. Como consecuencia de la conmoción sufrida tras la Primera Guerra Mundial, el hombre occidental, que había creído en el progreso intelectual y moral, asentado sobre unas creencias religiosas civilizadas y sobre un racionalismo crítico en constante avance, se encontró sumido en un caos, en la quiebra de sus creencias. Observó que el mito le ofrecía explicaciones diferentes de las dadas por la filosofía y la ciencia modernas que ya no le bastaban. Es por ello que, en el período de entreguerras, resurge el mito con todo vigor y se transforma el horizonte de los estudios mitológicos, a través de variadas disciplinas, que generan una fuerte rehabilitación. Ya no se hará hincapié en el primitivismo o en la supuesta ingenuidad del mito, sino en su alteridad, como una dimensión irrecusable de la experiencia humana. Se vuelve a los grandes temas arquetípicos de la tragedia griega que, trasladados de manera más o menos alegórica, expresan las dificultades del hombre y de la sociedad contemporánea. En líneas generales, en la literatura del siglo XX, en especial en el teatro, se humaniza a los héroes, suele desaparecer el elemento divino y se produce una interiorización, reflejo de las preocupaciones humanas, partiendo de presupuestos ya ajenos a la escena griega. Algunos autores llegan a convertir a los personajes míticos en antihéroes, condición que se refleja tanto en su actuación como en el lenguaje coloquial que utilizan o en las nuevas situaciones en las que se ven envueltos. Junto a los héroes, también sus historias aparecen desmitificadas. Además, en épocas de conflicto y de censura, los temas míticos ofrecen una herramienta idónea para plantear de manera indirecta problemas que, de otro modo, no podrían ser tratados (Meletinski, 2001, pp. 261-350; Vernant, 1974, pp. 226-227; García Gual, 2004, pp. 218-220).

Para concluir, la triple dimensión semántica planteada por Herrero Cecilia y Morales Peco (2008, p.18) que opera en las reescrituras de mitos, iluminará algo más nuestro análisis:

- a. Una historia imaginaria ancestral que ilustra un combate antagónico entre fuerzas que polarizan las aspiraciones del ser humano.
- b. Un simbolismo de carácter metafísico y metafórico que permite tratar, de una manera alusiva e indirecta, una problemática existente en la sociedad a la que pertenece el autor.
- c. Una determinada axiología o visión personal del hombre y del mundo que el autor ofrece al público por la manera de orientar la significación del drama o la historia narrada.

En ambas obras, podemos observar, tal como acota el primer punto, que el autor recurrió a una historia imaginaria ancestral, convertida luego en mito literarizado por diversos autores, de los cuales Homero fue el más insigne. Se trata del *nóstos*, el ajetreado retorno de Odiseo a su Ítaca, en el que debió enfrentarse con fuerzas humanas y sobrehumanas, y con las propias que colisionaban dentro su alma, con el fin de orientar el significado de su destino y su relación con los otros y el mundo. A su vez, a través de estas apropiaciones, Moravia ha planteado “de una manera alusiva e indirecta, una problemática existente en la sociedad a la que pertenece”: estos cuentos, junto con otros producidos en los años treinta y cuarenta reflejan una profunda crítica

al régimen fascista y todo tipo de totalitarismo, y el recurso alegórico del velo mítico se ofrece como una forma de sortear hábilmente la censura. Pero también notamos la presencia de la tercera: una determinada axiología o visión personal del hombre y del mundo que el autor ofrece al público por la manera de orientar la significación de la historia narrada. Y es así como se plasma el proceso de desmitificación operado: una Circe ya sin poderes y un Odiseo desdibujado, en un mundo en el que ya se ha demolido todo concepto metafísico y religioso, un mundo donde los seres humanos, degradados en su esencia, son víctimas de sí mismos en medio de atroces guerras, un mundo que se presenta como absurdo, imposible de aprehender, y en el que ya no se cree que la realidad pueda ser modificada con un simple toque de varita mágica.

Referencias

- Alesso, M. (1998). Circe en la trama de las alegorías. *Circe*, 23(28). Recuperado de <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/circe/v3a02alesso.pdf>
- Arendt, H. (1989). La culpabilidad organizada. En H. Arendt, *Penser l'événement*. Paris, Berlin.
- Bergson. (2012). *La risa*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Casini, S. (2012). Lo scrittore e l'intellettuale. En A. Moravia, *Impegno contro voglia*. Milano: Bompiani.
- Durand, G. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis*. (A. Verjat, Trad.) Barcelona: Anthropos.
- García Gual, C. (2004). *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza.
- Gómez Espelosín, F. (1994). Relatos de viaje en Odisea. *Estudios clásicos* (106), 7-31. Recuperado de: http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/hemeroteca/e/estudios_clasicos/numero_106_1994/relatos_de_viajes_en_la_odisea
- Herrero Cecilia, J. y Morales Peco, M. (2008). La palabra permanente del mito y su reescritura a través del tiempo. En J. Herrero Cecilia y M. Morales Peco (coord.), *Reescritura de los mitos en la literatura* (pp.13-28). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Homero. (1976). *La Ilíada*. (L. S. Estalella, Trad.) Madrid: Espasa-Calpe.
- Homero. (1996). *Odisea*. (J. L. Calvo, Trad.) Madrid: Cátedra.
- Hutcheon, L. (1992). Ironía, parodia y sátira. Una aproximación pragmática a la ironía. En L. C. al., *De la ironía al grotesco* (pp. 173-193). México: Universidad Metropolitana de Iztapalapa.
- Lévi-Strauss, C. (1958). La structure des mythes. En C. Lévi-Strauss, *Antropologie structurale*. Paris: Plon.
- Meletinski, E. (2001). *El mito*. Madrid: Akal.
- Moravia, A. (1967). El hombre como fin. En A. Moravia, *El hombre como fin*. Buenos Aires: Losada.
- Moravia, A. (2012a). La verità sul fatto di Ulisse. En A. Moravia, *Racconti surrealisti e satirici* (Prima edizione digitale 2012 da sesta edizione Tascabile Bompiani luglio 2007), pp. 82-89. Milano: Bompiani.

- Moravia, A. (2012b). Ricordo di Circe. En A. Moravia, *Racconti dispersi* (Prima edizione digitale da prima edizione Tascabile Bompiani maggio 2002), pp. 81-86. Milano: Bompiani.
- Moravia, A. (2012c). Folla e demagoghi. En A. Moravia, *Impegno controverso* (Prima edizione digitale 2012 da quinta edizione Tascabile Bompiani marzo 2007), pp. 48-52. Milano: Bompiani.
- Moravia, A. (2012c). Irrazionalismo e politica. En A. Moravia, *Impegno controverso* (Prima edizione digitale 2012 da quinta edizione Tascabile Bompiani marzo 2007), pp. 53-57. Milano: Bompiani.
- Pelossi, C. T. (2014) *Odisea: Un guión problemático entre cine y mito en Il disprezzo de Alberto Moravia* (Tesis de posgrado). -- Presentada en Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación para optar al grado de Magíster en Literaturas Comparadas.
- Disponible en: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1149/te.1149.pdf>
- Tabellini, M. (2008). L'altro nel poema epico.
- Recuperado de http://www3.unisi.it/aicc/files/Altro_nel_poema_epico.pdf
- Traverso, E. (2001). *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*. Barcelona: Herder.
- Vernant, J.P. (1974). *Mythe et société en Grèce ancienne*. Paris: Maspero.

CAPÍTULO 4

La novela *A cidade de Ulisses*, de Teolinda Gersão Una *Odisea* en Lisboa, hoy

Maria António Hörster y Maria de Fátima Silva

Introducción

Presentación de la Autora

Nacida en Coimbra (n. 1940), Teolinda Gersão estudió Filología Germánica en esta ciudad, y posteriormente Germanística, Romanística y Anglística en Tübingen y Berlín. Tras emprender la carrera universitaria, fue Lectora de Portugués en Berlín, Profesora Adjunta en la Facultad de Letras de Lisboa y Profesora Titular en la Universidad Nueva de Lisboa, donde enseñó Literatura Alemana y Literatura Comparada. En 1995 abandonó la vida académica para dedicarse por completo a la escritura literaria. Debutó en 1981 con la novela *O silêncio* y, desde entonces, ha publicado casi exclusivamente en el campo de la ficción narrativa. Su currículum incluye siete novelas, nueve libros de cuentos y novelas cortas, dos volúmenes de diarios y un texto en el campo de la literatura infantil (cf. Rita/Real 2021).

Ganadora de múltiples premios, Teolinda Gersão es una de las figuras más notables de la literatura portuguesa contemporánea, habiendo contribuido con su obra a conquistar un lugar destacado para la escritura femenina en nuestro país. Cuatro de sus libros han sido adaptados al teatro y puestos en escena en Portugal, Alemania y Rumanía, y algunos de sus cuentos se han convertido en cortometrajes. Sus textos han sido traducidos en 20 países.

La novela con la que debutó, *O silêncio*, es una obra verdaderamente seminal, que contiene en germen los grandes temas y motivos que desarrollará hasta el momento actual: la relación entre el hombre y la mujer, el amor y el sueño de una armonía absoluta entre los cuerpos y las almas, el hogar, las tensiones y la incomunicación, la construcción de la identidad femenina, el deseo de la mujer y su aspiración a la libertad, la fabulación y la reflexión sobre el lenguaje, la realización de la mujer y su conquista de la libertad a través del arte y, en particular, de la escritura. La novela aquí analizada acoge, como veremos, todo este complejo de temas y motivos.

Quizás conocida principalmente como novelista, Teolinda Gersão es una magnífica escritora de cuentos. Domina a la perfección el arte del relato corto, por el poder sugestivo en la creación de personajes y espacios, por la capacidad de conducir al lector con gran poder de

síntesis, sorprendiéndolo a menudo con un final abrupto e inesperado, en consonancia con una tradición anglosajona, en la que no falta el humor (a veces negro), lo grotesco, lo onírico y lo absurdo. Y todo ello con un lenguaje límpido, poético, sereno. Sus figuras suelen proceder de los márgenes de la sociedad, como, por ejemplo, jóvenes delincuentes que matan para aparecer en la televisión, ancianas solitarias olvidadas por sus familias, hombres abandonados, jóvenes frustradas que viven en el choque entre sus rutinas y sus ambiciones de una vida como las que ven en las revistas rosas, esposas pequeñoburguesas que se ahogan en un ideal gris de hada del hogar o jóvenes madres de familia que, agotadas por las exigencias del trabajo y de la familia, caen en un largo y definitivo letargo, viendo al marido, a los hijos y a la criada despedirse, felices, de ellas.

Dotada de un gran poder de observación y sutileza de análisis, Teolinda no necesita buscar muy lejos la materia que alimenta su mundo de ficción, un mundo engañosamente sencillo en la superficie, pero denso en el conocimiento del ser humano y de la vida, todo ello hecho desde la experiencia. Como dice en la contraportada del volumen de cuentos *Atrás da porta e outras histórias*: “Detrás de la puerta hay secretos. De belleza o de horror, porque el mundo y la vida no son lo que parecen. A veces la literatura consigue asomarse por una rendija de la puerta, o incluso forzarla a abrirse. Este intento, siempre renovado, es el objetivo de escribir.”

La Ciudad de Ulises

El título de la novela de Teolinda Gersão, *A cidade de Ulisses* (2011),⁴⁹ se refiere inmediatamente al mito fundacional de Lisboa, que atribuye al protagonista de la *Odisea* la institución de una ciudad que lleva su nombre, Olisipo.⁵⁰ Se trata de una leyenda que ha perdurado a lo largo de los siglos y que encontró, en el gran modernista Fernando Pessoa (1888-1935), una expresión paradigmática en un poema titulado precisamente “Ulysses”. Esta composición forma parte del conjunto poético *Mensagem*,⁵¹ que recorre la historia y el imaginario portugués a través de figuras de referencia, siendo precisamente Ulises el nombre con el que se inicia el relato poético de los grandes hitos de la nacionalidad (Pessoa 1969, p.72):

PRIMEIRO / ULYSSES

O mytho é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus

PRIMERO / ULISES

El mito es la nada que es todo.
El mismo sol que abre los cielos

⁴⁹ Al final de este texto, puede leerse el testimonio que la autora tuvo la amabilidad de ofrecernos sobre la génesis de esta novela y su relación con la *Odisea*. A Teolinda Gersão nuestro agradecimiento.

⁵⁰ Marca la singularidad de la autoimagen portuguesa el hecho de que una figura que sólo existía en la literatura, en la ficción y en las historias contadas fuera erigida como fundadora de la capital portuguesa (cf. 34-35).

⁵¹ *Mensagem* fue la única obra publicada en vida por Fernando Pessoa, en 1934. En la transcripción del poema se ha respetado la ortografía original.

É um mytho brilhante e mudo —
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.

Es un mito brillante y mudo —
El cuerpo muerto de Dios,
Vivo y desnudo.

Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos creou.

Este, que aquí atracó,
Fue por no ser, existiendo.
Sin existir nos bastó.
Porque no vino, ha venido
Y nos creó.

Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade,
E a fecundá-la decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre.

Así la leyenda rezuma
Al entrar en la realidad,
Y al fertilizarla, fluye.
Abajo, la vida, mitad
De nada, muere.

De las palabras del poeta se deriva la importancia de la dimensión legendaria, ante la cual la realidad casi se aniquila, la figura del griego conciliando paradójicamente ficción e historia.

El poema conserva la idea transversal de que, en su deambular, el héroe habría atracado aquí, ficción a la que la novela analizada concede un amplio espacio. Aunque, según datos históricos probables, la fundación de la capital portuguesa se debe a los comerciantes fenicios, la leyenda que establece al rey de Ítaca como epónimo de Lisboa se nutrió de los romanos. De este modo, quitaban prestigio a los fenicios, sus enemigos ancestrales, y exaltaban una fundación que gozaba de un estatus comparable al de las grandes ciudades del imperio (cf. 36). Autores canónicos de la narrativa histórica han contribuido con su testimonio a reforzar este mito. Por su parte, los personajes centrales de la novela portuguesa, Paulo Vaz y Cecilia, dos artistas plásticos que alimentan el plan de montar una exposición multimodal y original sobre Lisboa, son plenamente conscientes de la fantasía de esta tradición, pero investigan con entusiasmo los documentos en los que se basa (36):

No es culpa nuestra que, por ejemplo, Estrabón escribiera en el siglo I en su *Geografía* que Lisboa se llamaba Ulisseum por haber sido fundada por Ulises, que Solino y otros repitieran a Estrabón, que Asclepiades de Mirlea escribiera que en Lisboa, en un templo de Minerva, colgaban escudos, festones y espuelas de barcos, en recuerdo de las andanzas de Ulises, que San Isidoro de Sevilla afirmara en el siglo VII que “Olissipona fue fundada y nombrada por Ulises, en cuyo lugar se dividen el cielo y la tierra, los mares y las tierras”.

Conscientes de la dimensión fantástica de la figura, incluso después de todas sus indagaciones sobre la historia de Lisboa, es siempre a Ulises a quien vuelven, viendo en él la convergencia de los grandes valores que Grecia nos dejó (63):

Pero en nuestra imaginación Ulises, el griego, representaba el legado helénico. Abandonaba su época arcaica, su isla de pastores y marineros, navegaba por el tiempo llevando esas tres cosas fundamentales que Grecia había dejado al mundo: más allá de la *Odisea*, la Racionalidad y la Democracia. Eso, pensábamos, era la mítica huella de Ulises.

El diálogo establecido entre Portugal y la tradición mítica de la antigua Grecia no fue directo, sino la consecuencia de la absorción de elementos progresivamente arraigados en el vasto imaginario europeo, basado en los grandes pilares de la Biblia judeocristiana y la *Odisea* (34). Al igual que ocurría en el mundo antiguo, en el que documentos materiales se asociaban a tradiciones legendarias para darles apoyo y autenticidad, también en el contexto portugués se han aliñado las pruebas del paso de los griegos por el territorio nacional. Pero, además, contribuyendo a la asimilación y consolidación del mito, instituciones, entidades y lugares emblemáticos de Lisboa, incluso hoy en día (por ejemplo, la "torre de Ulisses", la "librería Olisipo", la "editorial Ulisipo" (fundada por Fernando Pessoa, 35), recibieron denominaciones relacionadas con el protagonista de la *Odisea*.

La novela adopta como título el nombre que Paulo Vaz y Cecilia pretendían dar a la exposición que les ocupaba y movilizaba su creatividad durante los cuatro años que vivieron juntos. Fue en la Escuela Superior de Bellas Artes, donde él era profesor y ella alumna, donde se habían conocido. Casi siempre a través de la voz y la perspectiva de Paulo Vaz, llegan hasta nosotros los acontecimientos de aquella época y el curso que tomaron las vidas de ambos, constituyendo la narración esencialmente una larga analepsis, con varios planos temporales. El largo monólogo del protagonista incluye relatos de acontecimientos pasados, fragmentos de diálogos o conversaciones que imagina tener con Cecilia, su amor de entonces, largos segmentos a modo de ensayo sobre la historia de Lisboa y la historia de Portugal, comentarios políticos y, en la medida en que los dos protagonistas son artistas, no es de extrañar que las reflexiones sobre el arte representen una parte importante de la sintagmática narrativa (e. g., 17, 21-3, 77-100, 113-20).

Durante el tiempo que duró su apasionada relación, Paulo y Cecilia habían realizado innumerables investigaciones, recorriendo la ciudad, informándose en fuentes documentales, intercambiando ideas y estimulándose mutuamente (14). La novela convoca todo el ambiente que rodea a Lisboa, pero no es, sin embargo, solo en su vivencia actual donde la capital portuguesa gana perfil. Para darle dignidad y espesor, casi todo el segundo apartado del primer capítulo, titulado precisamente "Alrededor de Lisboa" (33-67), gira en torno a su historia, desde los tiempos más remotos, evocando a los pueblos que pasaron y dejaron allí sus huellas. Se consultan crónicas, documentos, testimonios culturales, para trazar su evolución, evocando las grandes etapas que marcaron la vida de este núcleo urbano, desde el asedio de la conquista a los Moros, los Descubrimientos y el terremoto, hasta la Revolución de Abril y el momento actual. De la identidad del lugar y de sus gentes forma parte una canción, el fado, al que se dedican interesantes páginas de historia, análisis y crítica (198-200).

Y Ulises, como afirma el poema de Fernando Pessoa, está en la base de su existencia.

Prefiguras homéricas en los personajes de la novela

Desde la tradición homérica, la figura de Ulises ofrece dos lecturas. En la *Ilíada*, él es el guerrero que se mueve en un contexto masculino, sujeto a un código de valores heroicos, y que toma de forma autónoma iniciativas decisivas para el resultado del conflicto contra Troya. En la *Odisea*, en cambio, se convierte en "el que mucho ha sufrido", mostrando este epíteto tres rasgos que ahora lo distinguen: la condición de hombre, que borra la de guerrero; la de ser individual, que se afirma no a través de una victoria gloriosa y colectiva, sino a través de la conquista de su condición de rey, esposo y padre; la de alguien, sometido a fuerzas que no controla, pero que determinan su destino. Estas fuerzas, que unas veces le protegen y otras le persiguen, pueden ser dioses, monstruos u hombres, condicionando un recorrido que le aleja progresivamente de un mundo fantástico y le devuelve a la convivencia de los suyos.

El elemento femenino reviste en esta trayectoria una identidad múltiple. En la primera etapa del recorrido de Ulises, las diosas o ninfas -Calipso, Circe y las sirenas- son las que, bajo la apariencia de seducción, constituyen en realidad obstáculos y desafíos a su objetivo esencial de reencuentro con la mujer que le espera. Pero, tras el episodio de los Feacios, su trayectoria está marcada por mujeres auténticas -Nausícaa, como paradigma de la joven que aspira al amor, y Penélope, que encarna a la esposa fiel, puesta a prueba por la larga ausencia del guerrero. Helena, que en la *Ilíada* encarna la seducción, no tiene, en la *Odisea*, un encuentro directo con Ulises, que podría condicionar su regreso. Sin embargo, el protagonista de la novela de Teolinda Gersão, Paulo Vaz, un nuevo Ulises como veremos, se enfrenta a estos tres paradigmas de lo femenino.

Nausícaa

Al principio de su pasión por Cecilia, Paulo Vaz es llevado a ver en ella una prefiguración del personaje homérico de Nausícaa. Desde los primeros contactos, en un contexto de clase, la mira con detalle y reflexiona (24):

Y me sentía al mismo tiempo observado por una mujer muy joven, que buscaba un hombre para amar. Nausícaa (se me ocurrió de repente) a salir de casa cantando por la mañana y a descubrir a un hombre tirado en la playa. A quien ama inmediatamente, sin saber nada de él. Sólo porque es una hermosa mañana y ella espera el amor, con todo su joven cuerpo desea el amor. Encuentra a un hombre tirado en la arena, cubierto de sal, y mientras las sirvientas huyen, ella no teme acercarse. Está preparada para ese encuentro, se ha preparado toda su vida, ante esa mañana a la que ahora convergen todas las mañanas. Así que esa noche soñó con él y salió de la casa cantando, como también canta ahora, de regreso.

Te espero en casa de mis padres.

No sabe nada de ese extranjero, no sabe que está de paso, que siempre estará de paso. No sabe que tiene otra mujer.

Ese es el segundo momento, cuando él habla. Pero mientras él no hable es su deseo el que comanda el mundo. Mientras él no cuente su historia hay ese momento en el que ella lo encuentra tumbado en la playa, dormido. Y ella lo ama inmediatamente porque lo estaba esperando, porque estaba esperando el amor.

Es, pues, en una asociación espontánea e inmediata que, asumiéndose como Ulises, Paulo Vaz recuerda a la hija del rey de los Feacios y su famoso encuentro con el héroe griego (*Odisea* 6.85-315). Del modelo homérico conservamos la gran diferencia de edad y la consiguiente disparidad de experiencias de vida. Otros rasgos esenciales se transponen a partir de la misma convención: el contexto de la mañana (*Odisea* 6.48-9), el camino hasta la orilla del mar (*Odisea* 6.81-5), el encuentro con un extraño en la playa (*Odisea* 6.139-41), la huida de las siervas (*Odisea* 6.137-8). En Homero está implícita, pero no tan marcada, la idea de que este momento representa para Nausícaa una especie de rito de paso, de la inmadurez a la plenitud amorosa.

Si la imagen de Paulo Vaz / Ulises sigue siendo la de un hombre maduro y experimentado en el amor, el tratamiento dado por Teolinda a la joven presenta rasgos innovadores, en consonancia con el papel que los tiempos modernos permiten a las mujeres en las relaciones amorosas. Además de las otras confluencias ya mencionadas, el motivo del sueño (*Odisea* 6.15-51) se mantiene en ambos textos como estrategia literaria, que sin embargo da lugar a diferentes lecturas. En la epopeya es Atenea quien despierta en una joven aún despreocupada por la pasión la idea de que ha llegado el momento de casarse. En la novela, la intervención divina queda anulada, el impulso amoroso es algo natural a lo que Cecilia, sin hesitación, se entrega. La caracterización de la nueva Nausícaa está marcada por la palabra “deseo”, imposible en Homero en esas condiciones. En cambio, Teolinda abre el espacio para la comprensión del cuerpo de la mujer como centro del deseo, lo que representa un rasgo de la identidad literaria de la escritora portuguesa.

Este énfasis en lo femenino también conduce a cambios en la propia gestión del encuentro. En la playa de Esqueria, el destino controla los acontecimientos: una bola fortuita despierta a un Ulises dormido, todavía oculto a las jóvenes que juegan, y exige un acercamiento cauteloso del náufrago. Así, en Homero, es Ulises quien ordena el curso del encuentro, para evitar temores y cautivar la generosidad (*Odisea* 6.117-8, 6.141-7). En la novela portuguesa la figura masculina comienza mostrándose dormida, como objeto pasivo de la pasión. De este modo, el protagonismo recae en la figura femenina, destacando como decisivo el deseo de la mujer. El paralelismo en la formulación final del pasaje transcrito identifica a ese hombre traído por el mar con el propio amor que su joven cuerpo anhelaba. Teolinda transforma en un impulso natural lo que en Homero es una intervención divina.

Al episodio épico, la autora añade, en una sugerente repetición, el motivo del canto, que subraya el júbilo ante la inminencia del amor. Estas referencias al canto se repiten inmediatamente después, en un paso en el que el narrador es consciente de que se trata de un elemento que él mismo ha

añadido al mito (25): “Ella se adelanta a él cantando, de camino a casa (puedo garantizar que estaba cantando, aunque no esté escrito en ninguna parte)”.

A diferencia de la fuente homérica, la pasión lleva a una entrega física inmediata, lo que se ajusta a los comportamientos actuales. El nuevo Ulises mantiene la conciencia de su natural vagabundeo e inestabilidad emocional, que no augura una relación fuerte y duradera, mientras que esta otra Nausícaa se entrega por completo a una seducción que lo transfigura todo. Como reconoce el artista: “Has entrado en el amor como en otra dimensión. O en un encantamiento. Todo era igual, pero todo había cambiado” (26).⁵²

En Homero, el don de la palabra y la capacidad de fabulación, rasgos esenciales en el perfil de Ulises, se ponen a prueba en dos momentos del episodio de los Feacios: primero, en el discurso que busca, junto a Nausícaa, asegurar la salvación de un héroe sufriente, poniendo fin a un ciclo de desgracias; luego, una vez asegurada la acogida y la protección por parte de Alcínoo, el soberano de Ítaca produce un relato evocador, ya bajo la perspectiva de un ciclo cerrado, de las pruebas a las que, en su vagabundeo, había sido sometido. En esta reminiscencia, el héroe no omite los encuentros amorosos ni su determinación de volver a Penélope. Teolinda, por el contrario, reserva a su protagonista una actitud de silencio en los momentos iniciales del encuentro, precisamente porque es el deseo de la mujer el que anticipa y preside la aproximación de ambos.⁵³ El discurso producido ante el rey de Esqueria, que no tiene posibilidad de ser replicado en la medida en que la Nausícaa portuguesa está inicialmente desprovista de todo contexto familiar, tiene sin embargo repercusiones, pero en un monólogo interior del protagonista (24):

Desnudo y náufrago, pensé después. Ya había vivido tantas historias de amor y había dejado atrás tantas cosas rotas. Siempre hubo en mí una insatisfacción, un vagabundeo, una deriva. Era mi forma de ser y no podía cambiarla. Pero yo no te lo dije, y tú no lo sabías.

El protagonista se ve reencarnando el estilo de vida de su modelo homérico, imaginando que un día abandonará a Cecilia, como Nausícaa fue abandonada por Ulises. La novela, sin embargo, se reserva una sorpresa en este aspecto, dando a la nueva Nausícaa la iniciativa de un distanciamiento, con el que se enfatiza la autonomía de la mujer. En la forma que da a la relación entre ambos, Teolinda subvierte así los papeles tradicionales. Si, ya en el momento inicial, atribuye a Nausícaa la conducción del encuentro, también en el final de la relación entre los dos es la mujer quien decide.

Cecilia se aleja del modelo homérico en otro aspecto. Tras el fin de la relación, ella desaparece durante mucho tiempo, y se sabe, casi al final de la novela, que había formado una familia y había

⁵² La concepción del amor como un espacio al que se puede “entrar” recuerda un pasaje de Héliá Correia, cuando dice de Medea, a propósito de su entrega a Jasón: “ella había pasado toda al amor” (2002: 10).

⁵³ Consciente de que la capacidad retórica es un atributo inseparable del protagonista de la *Odisea*, Teolinda Gersão salvaguarda, sin embargo, este rasgo en el personaje del nuevo Ulises, en la medida en que reserva a un Paulo Vaz más silencioso el papel de narrador (cf. Gersão 2013: 14).

sido una madre devota. Esta dimensión de mujer y madre de familia ya se anunciaba en las reflexiones de Paulo Vaz sobre su serie de cuadros *A manhã de Nausícaa* (25):

Sólo me interesaba el momento: un náufrago al que el mar arroja a la playa, y cuando abre los ojos y recupera la conciencia ve a una mujer muy joven que le mira. Es una hermosa mañana de verano y ella le devuelve la vida: le da ropa y comida y le muestra el camino a casa. Ella se adelanta a él para preparar todo, y lo estará esperando.

Helena

Puede sorprender que los poemas homéricos tiendan a eximir a Helena de sus responsabilidades tradicionales como causante de la guerra. En realidad, sólo siglos más tarde, la producción trágica ateniense vinculó definitivamente a Helena la imagen de mujer adúltera y destructora de pueblos. En la *Ilíada*, que la presenta en Troya cuando las hostilidades estaban en su apogeo, su propio remordimiento funciona como un primer factor de exculpación (*Ilíada* 3.172-6; cf. *Odisea* 4.141-6, 4.259-64). En el mismo sentido, hay varias voces que proclaman su inocencia, atribuyendo a los dioses el propósito de utilizarla como instrumento para desencadenar el conflicto (*Ilíada* 2.354-6, 3.164-5). En cualquier caso, persiste como imagen de seducción.

El perfil de la reina de Esparta en la *Odisea* es bastante diferente. La encontramos reintegrada en su corte, viviendo una relación matrimonial pacífica, como si no hubiera ocurrido un adulterio y diez años de campaña genocida (*Odisea* 4). Es en este contexto privado donde manifiesta más claramente una intuición y una perspicacia que, bajo este aspecto, y junto a Penélope, la convierten en una réplica del propio Ulises.

En la novela hemos reconocido en Cecilia una prefiguración de Nausícaa. En las andanzas de los dos artistas por Lisboa y sus alrededores, la península de Troya, al sur de la capital portuguesa, es el motivo de una nueva evocación de Ulises. El nombre del lugar, de origen inexplicable, invita naturalmente a suponer un hipotético paso del guerrero. En este contexto, los dos se divierten imaginando cuál podría haber sido el camino del personaje, en su travesía del Mediterráneo, cruzando Gibraltar para llegar al lugar a que daría su nombre. Ese día en la playa, que viven en la exaltación de los sentidos, queda registrado en múltiples fotografías. Una de ellas es el punto de partida de uno de los cuadros que Paulo Vaz pinta en esa época (39):

(...) un hombre y una mujer muy jóvenes avanzando entre ruinas, que les son totalmente indiferentes. En contraste con todo lo que aparece derribado (alrededor hay una ciudad arrasada), son figuras de afirmación y júbilo, un hombre y una mujer desnudos y amorales, que reclaman el derecho a ser felices a cualquier precio, y desafían las circunstancias, las convenciones, a los demás, a la sociedad, a la vida, aunque enviaran contra ellos todos los barcos y ejércitos del mundo.

En esta representación confluyen dos tiempos: con el telón de fondo de una Troya destrozada, la pareja amorosa contrasta, afirmando la fuerza del amor contra todas las guerras y convenciones. En contra de lo que cabría esperar, Paulo Vaz no titula este cuadro como, por ejemplo, “En la playa con Nausícaa”, sino “En Troya con Helena”. Podemos preguntarnos la razón de esto. Nos parece que, en el desafío de la convención y en la plena experiencia de los sentidos, Cecilia asume rasgos de la mujer que estuvo en el origen de la guerra entre griegos y troyanos.

Si en Homero no hay indicios del efecto de la seducción de Helena sobre Ulises, esta escena en Troya muestra al protagonista totalmente rendido a los encantos de una mujer, en la que confluyen los paradigmas de la joven inocente y expectante de amor con el de la mujer madura que vive el fuego de la pasión en el encuentro de los cuerpos. Paulo Vaz imagina una duda de Ulises entre dos mujeres, en la que Penélope, prima de Helena, sería su segunda opción. Por esta última, habría ideado lo estratagema del caballo de madera y el asalto a Troya, teniendo como gran objetivo la posibilidad de vivir una hora de amor con la amada de Paris. A los ojos del pintor, Penélope sería una mujer menos bella, que tendría para Ulises, además de la ventaja de una buena dote, la garantía de una fidelidad que Helena le negaba. Se trata de una variante de la leyenda cuya autoría Paul Vaz reivindica (41-3). El artista cree haber reproducido con Cecilia el encuentro mítico que el héroe homérico había anhelado: “Más feliz que Ulises, viví esa hora de amor en Troya. Porque tú también eras Helena, eras todas las mujeres, Cecilia. Si las pintara, también tendrías la figura de Circe y las sirenas” (43). A las facetas ya analizadas se añade, en Cecilia, la de una fascinación de rasgos mágicos.

A diferencia de Nausícaa, pero en la línea de Helena, Cecilia, tras su ruptura con Paulo Vaz, se casará y fundará una familia estructurada.

En esta constelación femenina asociada al mito troyano, la referencia a la mujer central –Penélope– en el poema de *nóstos* que es la *Odisea* permanece, por ahora, discreta.

Penélope

Algunos rasgos de fondo son permanentes en la construcción de la figura de Penélope. Entre todos ellos, su insignia es la fidelidad mantenida a lo largo de los veinte dolorosos años de ausencia de Ulises, en los que su capacidad de resistencia es constantemente puesta a prueba. Ante este reto, Penélope, inicialmente indefensa y rendida ante la amenaza que la rodea, interioriza la necesidad de desarrollar estrategias, como el lienzo y la prueba del arco, que le permiten controlar a los pretendientes y el propio curso del tiempo. De una fase de lágrimas (*Odisea* 1.363, 4.800-1, 11.181-3, 13.336-8) y de recogimiento, Penélope evoluciona hacia el ejercicio de una autoridad pública, asumiendo su condición de reina regente.⁵⁴ A lo largo de este proceso, no hay ninguna ruptura de

⁵⁴ Al igual que Ulises se dedica a los recursos de supervivencia frente a los innumerables peligros que le acechan, Penélope en el palacio también diseña estratagemas defensivas contra el asalto del que es víctima (*Odisea* 21.331-42; cf. 19.572-3).

consistencia en su perfil. El recurso a la memoria es un instrumento que le permite asegurar su propia identidad y alimentar un proyecto de vida alternativo. Su soledad está marcada por una preocupación permanente por indagar sobre el paradero de Ulises a posibles informantes: a veces haciendo preguntas, a veces relatando particularidades del marido y reconstituyendo escenas que llevan a su identificación. Estos recuerdos acaban llegando al propio Ulises en el encuentro que precede al reconocimiento final entre la pareja.

Otro de los grandes temas en el tratamiento de la figura de Penélope es el reencuentro y reconocimiento de Ulises. La *anagnórisis*, proceso literario de gran tradición, adquiere en la *Odisea* una elaboración particular. Parece constante que el efecto de los sucesivos episodios depende de dos factores decisivos: el tiempo y los testimonios necesarios para su consumación. En Ítaca, de la espontaneidad con la que el perro Argos reconoce inmediatamente a su amo, se pasa a la identificación por parte de la Nodriza, avalada por el testimonio de la cicatriz, hasta el reencuentro con Penélope, intercalado con dudas y vacilaciones, sólo superadas con la prueba que ofrece el lecho conyugal. Si este hubiera sido el cierre del retraso producido por los sucesivos reconocimientos, el sentido global del poema favorecería un final amoroso. Sin embargo, al dejar para el último episodio el reconocimiento por parte de Laertes, el anciano padre y gobernante de Ítaca, Homero prefiere enfatizar la dimensión política del retorno y valorar el regreso del rey por encima del retorno del marido.⁵⁵

Una de las originalidades de *A cidade de Ulisses* consiste en una subversión y redistribución de los papeles que la saga homérica atribuía a los distintos personajes. El paradigma de Penélope, la que espera y ve el éxito de la persistencia, que le garantizó el encuentro con el hombre que ama, se reparte, como veremos, entre tres figuras.

⁵⁵ La espera y el reencuentro con su marido constituyen las líneas esenciales del perfil de Penélope en la *Odisea*, pero la Antigüedad, ya en la época de Homero y a lo largo de los siglos, multiplicó y diversificó sus rasgos. La imagen virtuosa de Penélope fue sin duda la que prevaleció (por ejemplo, Antístenes, *Sobre Helena y Penélope*; Isócrates, *Encomio de Penélope*; Plauto (*Stichus* 1-7), Tito Livio (*Historia de Roma* 1. 57), Catulo (*Carmen* 61. 226-30), Horacio (*Odas* 1.17.19-20, 3.10.11, *Sátira* 2.5.75-83), Propertio (2.6.23-4, 2.9.3-8, 3.12.37-8) y Marcial (*Epigramas* 1. 62, 11. 104. 15-6). Sin embargo, mientras en Homero la dignidad de la esposa garantiza la vuelta a la normalidad de la casa, hay versiones en las que predomina la traición, y la venganza de Ulises entra como factor de ruptura definitiva entre la pareja. Lo que en la *Odisea* es sólo una sugerencia de interpretación divergente, fue ampliada a lo largo de los siglos en múltiples versiones. Licofrón (siglo IV-III a.C.), en su poema *Alexandra* 768-73, se refiere a la sorpresa de Ulises a su regreso, al encontrar el palacio invadido por los "depredadores de su mujer", y su patrimonio dilapidado en festines con la complicidad de la reina. Con esta versión, el poeta aumenta el castigo al que fueron sometidos los conquistadores de Troya a su regreso, extendiéndolo al caso de Ítaca. Además de que la lucha que el héroe tiene que librar con los usurpadores de su propiedad constituye un castigo, la traición de su esposa lo equipara a Agamenón o Menelao como víctimas del adulterio. Un escolio a Licofrón, *Alexandra* 806 sugiere que Teopompo de Quíos, el historiador discípulo de Isócrates, ya había levantado sospechas sobre el comportamiento intachable de Penélope. Otro escoliasta atestigua que el historiador Duris de Samos (siglo IV a.C., *FGH Hist* 76 F 21) había afirmado la completa desfachatez de la reina de Ítaca: tras aceptar una relación amorosa con todos los pretendientes, Penélope habría dado a luz al dios Pan (dada la afinidad del nombre del dios con "todo", en el griego *pan*). Esta tradición se remonta al menos a Píndaro, fr. 100 Snell, y ha dejado su huella en varios autores: Heródoto (2.145), Cicerón (*De Natura Deorum* 3.22.56), Apolodoro (*Epítome* 7.38) e Higino (*Fabulae* 24.256). La novela de Teolinda Gersão también hace referencia a algunas de estas diferentes versiones con las que, a lo largo de los siglos, desde la propia Antigüedad, se retocó el perfil de la reina (40-1). Cecilia y Paulo Vaz se deleitan evocando la historia de Penélope y sus múltiples variantes. Como artistas que son, registran con placer estas pruebas del fermento contenido en los mitos y de la creatividad humana que se manifiesta en sus diferentes realizaciones.

En la novela, Paulo Vaz y Cecilia comienzan viviendo cuatro años de gran felicidad, basada en gran parte en la dedicación de ambos a sus proyectos artísticos. Dispuesto a dedicarse por completo a su trabajo, Paulo Vaz siempre le había dicho a la mujer que ama que no quiere tener hijos (117). Con esta actitud, el artista subvierte, de acuerdo con criterios contemporáneos, la relación entre actividad y descendencia propia del mundo antiguo, en la que asegurar la continuidad del *genos* prevalecía sobre cualquier otro objetivo. A medida que madura, sin embargo, Cecilia, en quien reconocemos la encarnación de lo femenino bajo múltiples aspectos, aspira íntimamente a la realización de una vida plena como mujer y, un día, se acerca a su compañero, anunciándole que está embarazada. Tomado por sorpresa y sintiéndose traicionado, Paulo Vaz la agrede violentamente, provocando su caída y la muerte del hijo que llevaba en su vientre.⁵⁶ Al volver del hospital, es Cecilia quien, silenciosa pero definitivamente, lo deja. Él mismo se da cuenta de que, al esperar mucho tiempo el regreso de la mujer amada, asume el papel de Penélope (152-3):

Entonces cambiamos los papeles y los lugares, Cecilia:

Te fuiste y fui yo quien se quedó en casa, esperándote. Como Penélope, yo era lo que te esperaba, manteniendo la esperanza. En contra del más elemental sentido común.

Pero un día, a diferencia de ella, dejé de esperar. Me di cuenta de que no volverías, de que nadie vuelve, de que el retorno no es posible: nadie se baña dos veces en la misma agua del río.

(...)

Un día me desperté con esta certeza: nunca volverías.

Y Lisboa desapareció contigo.⁵⁷

Otros dos motivos -el del lienzo y el del lecho conyugal- unen a los personajes de Paulo Vaz y Penélope, aunque con funcionalidades diferentes (153):

Poco a poco, empecé a desprenderme de las paredes, de la casa, del lienzo en el que todavía eras tú el que buscaba. Quemé ese lienzo donde tejía tu rostro, noche tras noche, día tras día.

Y entonces, también a diferencia de Penélope, quemé en la imaginación el lecho donde nos habíamos amado, el lecho de Ulises, construido alrededor de un tronco de olivo, el lecho que nadie más conocía, aparte de nosotros.

⁵⁶ Así como el protagonista de la *Odisea* impide el pleno desarrollo de Telémaco y compromete su futuro, este nuevo Ulises no deja lugar a un hijo que, aquí, es eliminado ya antes de nacer.

⁵⁷ El motivo de la espera se insinúa progresivamente: comienza en el hospital (137), continúa cuando Paulo Vaz detecta la salida de casa de Cecilia (139-40), cuando la espera ante la casa de unos familiares (141) y, más tarde en Londres, frente a la Escuela de Bellas Artes, imaginando que ella asista como alumna (141). Pero, más allá de la espera que determinen las circunstancias, está dispuesto a esperar toda su vida (142): "Podría darte tiempo para pensar, te esperaría todo lo que quisieras, esperaría a que terminaras tu curso en la Slade, lo aceptaría todo mientras nada entre nosotros fuera irreversible".

Mientras la señora de Ítaca teje para asegurar la espera, el artista portugués teje, en el lienzo, la imagen de la mujer amada para traerla de vuelta, terminando, sin embargo, por quemarla, como símbolo de liberación. Por otro lado, Penélope conservó inviolado el lecho que Ulises había tallado directamente en un olivo -un secreto que sólo compartían ambos-, símbolo de reconocimiento y cercanía definitiva. La quema de la cama, aunque sea “en la imaginación”, señala aquí la ruptura, también definitiva, entre los dos artistas. Con este gesto, Paulo Vaz pone fin a su dimensión de Penélope, recuperando, con un nuevo deambular por los grandes centros artísticos del mundo, su imbricación con el Ulises de las múltiples aventuras.

Además del personaje principal, dos mujeres también llegan a asumir rasgos asociados a Penélope: Cecilia y Sara. Veinte años después -el mismo tiempo que la ausencia de Ulises- Paulo Vaz regresa a Lisboa, dejando atrás una carrera como artista de renombre internacional y muchas aventuras amorosas. En Lisboa conoce, por casualidad, a una mujer que le fascina, Sara, por cuyo amor, y por segunda vez, se imagina capaz de abandonar su nomadismo estructural. Sara es una mujer madura, una jueza con una carrera profesional consistente, que desempeña su trabajo con un gran sentido de la ética. En su vida personal, no está comprometida, tras divorciarse de un marido que la decepciona por la falta de valores que ha revelado. En Sara, Paulo Vaz reconoce afinidades fundamentales, como la experiencia y el gusto por la soledad, aunque sea dolorosa, y el culto a la autonomía.

Precisamente en esta época recibió una invitación del Centro de Arte Moderna para una exposición sobre Lisboa, un plan que empezó a ocuparle. También entonces, inesperadamente, tuvo acceso a una colección de obras de Cecilia y sustituyó la exposición que él mismo estaba planeando por este material. En el momento previo a la inauguración, reflexiona (205): “Pero fue también allí, en ese momento en que la exposición estaba llegando a su fin, cuando me di cuenta de que este era también el lugar donde te dejaría”. Con este sentimiento, Paulo Vaz corta los lazos con un pasado intenso que se ha terminado y le da espacio a un futuro que aún está abierto. Como primer gesto hacia ese futuro, el artista coge el teléfono para ponerse en contacto con Sara, que mientras tanto había intentado distanciarse reservando unas vacaciones en Brasil. A su decisión de ir a encontrarla, Sara responde (206):

-Te estaré esperando, dijo. Y añadió:

-Eres el que siempre he esperado. Toda mi vida.

-Hasta luego. Te quiero, respondí. Porque ahora podría decirle todas las palabras.

El avión despegó, ganando cada vez más altura sobre el mar. Al otro lado del Atlántico me esperaba una mujer. Y crucé el mar por su amor, porque mi amor por ella era tan grande como el mar, el amor que siempre había esperado encontrar algún día.

En versiones antiguas, divergentes de la opción homérica, el regreso de Ulises a Ítaca no es definitivo; el héroe, una vez terminada su relación con Penélope -ya sea porque está decepcionado con el envejecimiento que los años han producido en ella, o porque está insatisfecho con la rutina

palaciega⁵⁸ -, se va de nuevo y vive otros amores. La novela portuguesa refleja hasta cierto punto este patrón: la entrada en una relación con Sara marca el final de un ciclo y abre otra etapa en la vida de este nuevo Ulises, que también cruza el mar para encontrarse con su amada que le espera.

Queda, pues, abordar una tercera prefiguración de Penélope. Durante el período en el que Paulo Vaz todavía estaba diseñando su propia exposición, llegan inesperadamente noticias que le permiten vislumbrar el logro de Cecilia como madre de familia, y lamentar lo que presume haber sido el desperdicio de un talento artístico inusual. Un encuentro inesperado con su antiguo amor, en una exposición de pintura en Lisboa, le deja relativamente indiferente, pero, una vez repetido casualmente, desata un torrente de recuerdos de su pasado común. Justo cuando vislumbraba la posibilidad de un acercamiento, recibió en un periódico la noticia de la muerte de Cecilia en un accidente de tráfico. Suspende entonces su propia exposición, a la que había dado el título de “A cidade de Ulisses”, ya ampliamente publicada en la prensa. En ese momento Paulo Vaz es contactado por el viudo de Cecilia, que le da acceso a una sorprendente y rica producción artística de su mujer, que incluía los planos de una exposición con el mismo nombre. El protagonista se ofrece a hacerse cargo del montaje y, en la convivencia con todos los testimonios biográficos y artísticos que consulta ávidamente, se produce un verdadero reencuentro. La máxima expresión de complicidad y entrega se traduce en la ya referida renuncia de Paulo Vaz a su propia exposición, dando paso a la de Cecilia. En la muerte se hicieron realidad las palabras que él imagina que ella, con ironía y lucidez, diría (177): “Es muy fácil ser el mayor de los amantes, si hay el mar o la muerte de por medio”.⁵⁹

La obra que se ofrece a la descubierta de Paulo Vaz, que incluye títulos como *Mulher à janela* (Mujer en la ventana), *Mulher esperando à janela* (Mujer esperando en la ventana) y *A Espera* (La espera), atestigua la fidelidad de Cecilia a un esquema homérico de interpretación de la relación entre ellos, insinuando la idea de que, durante todos estos años, ella básicamente esperó a un Ulises ausente. Las fotografías ampliadas de los momentos vividos en Troya también forman parte del mismo guion, el que lleva de la espera inicial a la percepción de la existencia de Ulises en paisajes inciertos (193): “Las míticas huellas de Ulises”. Otras imágenes, que recuerdan el viaje que la propia Cecilia realizó con su marido a Grecia, reproducen un vagabundeo que la tradición ha asociado definitivamente al héroe griego. Esta sección de la finca había sido titulada por ella con los dos primeros versos de la *Odisea* – *Cuéntame, oh Musa, del hombre astuto que mucho vagó después de dejar los sagrados muros de Troya*, 193-4 –,⁶⁰ que admiten como lectura el deseo

⁵⁸ Es el caso de *Telegonía*, un poema atribuido a Eugamón de Cirene (siglo VI a.C.) y recogido en uno de los resúmenes de *Crestomatia* de Proclo, en el que Penélope vuelve a ser abandonada por su marido tras regresar de Troya.

⁵⁹ En una entrevista concedida a RTP, Teolinda considera que ésta es, a pesar de todo, la historia de un amor feliz, hasta el punto de que, al final, los personajes se sienten realizados. <https://ensina.rtp.pt/artigo/porque-teolinda-gersao-escreveu-a-cidade-de-ulisses>

⁶⁰ Al citar los dos primeros versos de la *Odisea*, Teolinda utiliza una versión que parece conciliar las dos traducciones de referencia del poema en Portugal: la de Rocha Pereira (102009) - “Canta-me, ó Musa, o homem fértil em expedientes, que muito vagueou, / depois que destruiu a cidadela sagrada de Tróia” (Cántame, oh Musa, del hombre fértil en ingenios, que tanto vagó, / después de destruir la sagrada ciudadela de Troya)- y la de Lourenço (2003) - “Fala-me, Musa, do homem astuto que tanto vagueou, depois que de Tróia destruiu a cidadela sagrada” (Cuéntame, oh Musa, del hombre astuto que tanto vagó, después de destruir la sagrada ciudadela de Troya).

de conocer noticias de Ulises / Paulo Vaz. La siguiente etapa atestiguada por las notas de los cuadernos se refiere a las aventuras amorosas del protagonista de la *Odisea*, meros obstáculos que al final garantizan la victoria del amor y la fidelidad (194):

Ulises conoce a otras mujeres, entre ellas Circe y las sirenas, pero vuelve a la primera, la que se quedó en casa, tejiendo la historia de ambos.
Penélope tejió en Ítaca el regreso de Ulises.

El montaje de la exposición, que le satisface plenamente, entre otras cosas porque la considera un homenaje a una gran artista que le toca revelar al mundo, expresa el más alto grado de complicidad entre ellos, a la vez que sella su despedida definitiva.

La convivencia con el material de la finca y, en particular, con los cuadernos de Cecilia funciona como una variante de un reconocimiento. A diferencia de la *Odisea*, este proceso en la novela se concentra en un solo momento y en una sola figura, presentando como particularidad el hecho de que uno de los elementos de la pareja ya no está vivo. Por otro lado, se cumple la convención de que el reconocimiento lo proporcionan los objetos, ya que los cuadernos cumplen aquí la función que en Homero tenía el lecho conyugal. En este sentido, el reencuentro no es sólo afectivo, sino sobre todo emocional y artístico.

Al terminar la exposición, mueren, con Cecilia, Nausícaa, Helena y Penélope.

Conclusión

De la *Odisea*, que identifica como “la primera novela europea, matriz de todas las demás”, dice Teolinda Gersão, que la ha acompañado durante toda su vida.⁶¹ Ya sea en la propia novela, o en un artículo en el que reflexiona sobre su proceso creativo (Gersão, 2013), o incluso en el testimonio con el que amablemente respondió a nuestra petición, la autora se muestra muy familiarizada con la materia homérica, con las múltiples variantes que concurrieron con ella y con la hermenéutica planteada por ellas.⁶²

La saga de Ulises preside la novela, no sólo a nivel de la acción sino también de la concepción de los personajes. Como señala el propio texto, el mito asume una dimensión parabólica a varios niveles: es una clave de interpretación para todo el ser humano, con sus oscilaciones, vagabundeos, anhelos y dudas (39). Por otro lado, se ofrece como clave de lectura del destino portugués: hombres que parten -en otras épocas, en cruzadas y a la descubierta de tierras desconocidas, en busca de fortuna-, dejando atrás, en una larga espera, madres, mujeres, hermanas y prometidas

⁶¹ Gersão 2013: 11. *Vd.* también Gersão 2011: 39.

⁶² Es interesante subrayar la afirmación sobre la apertura de la *Odisea*, contenida en la propia novela, de que “La primera palabra, al abrir el libro, fue la palabra ‘hombre’”. Ahora bien, la traducción portuguesa transcrita (véase más arriba) no privilegia esta palabra, lo que nos hace presumir que la autora tiene conocimiento, si no del texto griego, ciertamente del problema generado por esta apertura, determinando el sentido de todo el poema.

(39-40). En tiempos más recientes, el patrón se repite; esta vez, los hombres también parten en masa, ahora hacia la guerra en las colonias o para buscar mejores condiciones de vida que les prometen las rutas europeas.⁶³

Uno de los aspectos más originales de la novela es la forma en que la autora trabaja sus personajes, a la luz de una obra que ella misma considera uno de los fundamentos culturales de Occidente: la *Odisea*. Partiendo de la recuperación de modelos tradicionales, pero transponiéndolos a una actualidad de comportamientos y valores, Teolinda comienza presentando a los dos artistas que protagonizan la novela en los papeles que la *Odisea* les atribuye. Así, Paulo Vaz comienza siendo y viéndose como el griego que, después de muchas andanzas y pasos erráticos, llega a una "playa", donde encuentra una joven, Cecilia, que lo recibe como Nausícaa recibió a Ulises. Y si, en sus especulaciones, Paulo Vaz comienza previendo un desenlace de nuevas salidas, al igual que su modelo, imaginando una Cecilia abandonada, a medida que se desarrollan los acontecimientos asistimos a una inversión de papeles. Así, en contraposición a su natural tendencia a vagar, la pasión le gana la estabilidad (118): "Aplazaba el regreso a Berlín por culpa de una mujer. Por amor de ella, me quedaba en Lisboa. Podría quedarme en Lisboa toda la vida, pensaba a veces. Sólo querría irme si tú también quisieras." Por el contrario, es Cecilia quien se va y deja atrás a su compañero. El motivo de la espera, tradicionalmente de Penélope, se atribuye ahora al personaje Paulo Vaz.

Cecilia, en la que ya encontramos una Nausícaa, también viene a revelarse, en la plenitud de la realización amorosa y en la capacidad de fundar una familia consolidada, una versión de Helena. Además, su patrimonio artístico documenta cómo ella misma también interpreta su vida tras la ruptura con Paulo como una espera, lo que la sitúa ahora en el papel de Penélope. Su regreso a Lisboa, al igual que el de Paulo Vaz, acerca a las dos figuras a Ulises. Así, la autora congrega en Cecilia rasgos y motivos asociados a cuatro grandes figuras de los textos homéricos, permitiéndole asumir comportamientos reservados en ellos al héroe masculino, llevándola así a traspasar las fronteras del género. Lo mismo ocurre con Paulo Vaz, que también, con su espera, asume rasgos asociados a lo femenino. La saga se traslada a la modernidad, en la que la mujer goza de mayor autonomía y de una mayor capacidad de acción. Teolinda hace de Cecilia una figura de mujer totalmente abierta al amor, capaz de una entrega amorosa total y poco convencional, pero al mismo tiempo ansiosa de una realización familiar armoniosa. Prefigura a la mujer moderna: sin abdicar de su realización como amante, esposa y madre, se afirma fuera del espacio doméstico como una gran y célebre artista. Quizá sea interesante observar cómo ella, al igual que Penélope, sabe manejar el tiempo, sin prisas, pero sin perder nunca el hilo que conduce a su designio final.

La narración también reserva la atribución de los rasgos de Penélope a un tercer personaje, esta vez Sara. En la *Odisea*, la separación y el reencuentro entre Ulises y Penélope marcan un proceso, en el que otros episodios amorosos sólo sirven para reforzar este inevitable desenlace.

⁶³ Una última dimensión, ya al final de la novela, se dibuja (203-4): la balsa de Ulises, en su fragilidad, es ahora la Tierra, que no se sabe si llegará a buen puerto, con lo que se insinúa la dimensión ecológica.

En Teolinda, la solución encontrada no se ajusta a este esquema. La relación con Cecilia llega a su fin y otra mujer viene a ocupar su lugar. A este respecto, la propia autora comenta la reanudación de la relación Ulises-Penélope, veinte años después, bajo el patrocinio de Atenea (2013: 16):

Este es el final feliz que la imaginación de la antigüedad ya cuestionaba. Al igual que lo cuestionamos hoy en día: no hay lugar para los dioses que suspenden el tiempo, lo anulan o lo prolongan, a nuestro antojo. No hay vuelta atrás. En la vida no hay vuelta atrás. Por eso no se puede contar la historia como la contó Homero.

Referencias

- Bebiano, A. (2008), “O sexo do desejo: Margaret Atwood reescreve Penélope”, in Soares, C. / Secall, I. / Fialho, M. Céu (eds.), *Norma & Transgressão*. Coimbra, IUC: 137-55.
- Correia, H. (2002), “A de Cólquida”, in *Apodera-te de mim*. Lisboa: Black Sun.
- Felson-Ruben, N. (1994), *Regarding Penelope: from Character to Poetics*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Gersão, T. (2011), *A cidade de Ulisses*. Lisboa: Sextante Editora.
- Gersão, T. (2013), “Revisitar a *Odisseia* e repensar Ulisses”. *Boletim de Estudos Clássicos* 58: 11-20.
https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/33997/1/BEC58_artigo2.pdf [consultado en 20-Out-2020]
- <https://ensina.rtp.pt/artigo/porque-teolinda-gersao-escreveu-a-cidade-de-ulisses> [consultado en 20-Out-2020]
- Lourenço, F. (2003), *Homero. Odisseia*. Lisboa: Cotovia.
- Pessoa, F. (1969), *Obra poética*. Organização, introdução e notas de M. Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora.
- Puga, R. M. (2013), “*Ut pictura poiesis*: O mito da fundação de Lisboa por Ulisses em *A cidade de Ulisses* de Teolinda Gersão”, *Ágora*15: 293-312.
- Rita, A./Real, M. (2021), *O essencial sobre Teolinda Gersão*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Rocha Pereira, M. H. (2009), *Hélade. Antologia da Cultura Grega*. Lisboa: Guimarães Editores, S. A.

Apéndice documental

Revisitar a *Odisseia* e repensar Ulisses

(Testimonio sobre la génesis de la novela *A cidade de Ulisses* por Teolinda Gersão)

Posso dizer que a *Bíblia* e a *Odisseia* são para mim dois grandes livros fundadores, mananciais de sabedoria e de beleza, e também fontes de grandes questões sem resposta, que sempre de novo me convocam.

Helenistas famosos consideram a *Ilíada* literariamente mais perfeita, mas a minha escolha, entre as obras de Homero, recairá sempre na *Odisseia*, que vejo como o primeiro romance europeu, matriz de todos os outros.

Pelo seu poder intemporal e simbólico, a figura mítica de Ulisses é um arquétipo do ser humano, em viagem pela vida, e qualquer um de nós se pode identificar com ele, sem medo de cair no pecado da *hubris*. Daí a persistência e a ressurreição da sua história, em várias literaturas, até à actualidade.

Ulisses é um homem que considera a vida mortal suficientemente atractiva para não querer trocá-la por nada, nem mesmo pela imortalidade. É uma figura positiva, de afirmação, e a *Odisseia* é um romance de amor feliz. O seu herói quer voltar, e volta, para casa. Para a mulher amada.

Viajante, navegador, homem de perigos e situações-limite, conquistador de cidades (decisivo na tomada de Tróia através do estratagema do cavalo), sabe usar a inteligência e a racionalidade, mas também a intuição e a astúcia, é capaz de recuar e pensar, mas também de rapidamente captar e apreender novas situações a que se adapta.

É também eloquente, tem o dom da palavra, sabe liderar, persuadir e narrar. Desde logo a sua própria história, como faz na corte de Alkinoos, onde, por um golpe de mestre, Homero, que domina com a maior eficácia as artes da narrativa, coloca o aedo Demodokos cantando a história de Ulisses. Ao revelar a sua identidade, Ulisses substitui-se ao aedo e passa a ser o narrador—assumindo ao fazê-lo o lugar de Homero.

Contar a sua história é conhecer-se, saber quem se é, ter integrado a experiência vivida. O momento em que Ulisses narra/assume a sua história – a sua identidade – é o momento em que

chega ao fim da errância, e merece voltar a casa. É ele, aliás, o único que volta. Os seus companheiros estão mortos, naufragam, perderam-se, nada mais sabemos deles, pois só regressa a casa quem se encontrou a si próprio no caminho.

Ulisses volta porque quer voltar. No vasto mundo exterior das aventuras, é o corpo da mulher amada que o guia, como força centrípeta, para a interioridade da casa, do leito conjugal onde se reencontram, numas segundas núpcias que reatualizam as primeiras. A tensão exterioridade-interioridade é o ritmo subterrâneo da narrativa.

Por amor de uma mulher, mortal como ele, Ulisses recusa a imortalidade oferecida por Calipso, vence o canto das sereias, os poderes mágicos de Circe. Regressa a Ítaca, reentra em casa, volta ao papel de rei, de pai, de esposo, e, segundo a profecia de Tirésias, na descida ao lugar dos mortos que também fez parte do seu percurso, terá “uma morte suave” quando chegar a hora.

Assim nos diz a leitura “canónica” da “vulgata” homérica.

No entanto é extremamente interessante verificar que a Antiguidade não considerou esta versão a única possível, nem sequer lhe pareceu suficientemente satisfatória – e por isso nos deixou várias outras, como se a história estivesse de algum modo “mal contada” e fosse preciso contá-la sempre outra vez:

Penélope ouve rumores sobre a morte de Ulisses e corre a afogar-se no mar. Mas é salva por pássaros, provavelmente gaivotas, que a trazem até à praia;

Penélope cansa-se de esperar por Ulisses e cede aos pretendentes, sobretudo a um deles, Anfínomo. Ulisses regressa e mata-a, ao saber-se atraído;

Ulisses não mata Penélope, mas torna a partir de Ítaca, desolado com a sua infidelidade;

Cansada de esperar, Penélope deita-se com os cento e vinte e nove pretendentes. Desses amores nasce o grande deus Pã – uma criatura híbrida, sobre-humana, ligada à força criativa e bela da natureza, mas também infra-humana, animalesca e lasciva.

Ulisses regressa e é morto por seu filho. Não por Telémaco, mas por Telégono, filho de Ulisses e de Circe. Depois de matar Ulisses, Telégono casa com a mulher de seu pai, Penélope, ligando desse modo a Édipo o mito de Ulisses.

A Antiguidade é portanto pródiga em versões do mito, mostrando que a ficção, como a realidade, pode olhar-se de muitas perspectivas. Acrescentemos portanto mais algumas:

Através da sua ausência, Ulisses roubou a vida a Penélope e a Telémaco, que não cresceu e ficou sempre no papel de filho. Ulisses ocupou todo o espaço, passado e futuro. Só ele foi rei.

Mas, vinte anos depois, já não seria rei por direito próprio, tornar-se-ia o usurpador, o que viria roubar o trono do seu filho. Telémaco deveria ter libertado a mãe dos pretendentes, ser ele próprio rei, ter por sua vez uma mulher e pelo menos um filho. Ulisses já não teria lugar quando voltasse, a não ser como súbdito do seu filho.

No entanto Ulisses nunca aceitaria o papel de súbdito. Na *Odisséia* Telémaco não faz mais do que ajudar o pai a recuperar o poder para si próprio. Ulisses exige controlar tudo, ser senhor de tudo, até do tempo.

Na versão de Homero, o tempo obedece-lhe. De repente vinte anos não passaram, o leito conjugal e a mulher amada continuam lá, à sua espera, e a deusa Atena faz com que a noite do reencontro não termine antes de Ulisses, através de amor e de palavras, ter de novo ligado os fios quebrados do passado e do presente, como se fosse possível eliminar no meio a ruptura.

Este é o final feliz que a imaginação da Antiguidade questionava - e também nós hoje a questionamos.

Não há lugar para deuses que suspendam o tempo, o anulem ou prolonguem, à medida do nosso desejo. Não há regresso. Na vida não se pode voltar atrás. Por isso a história não pode ser contada como Homero a contou.

Por outro lado, é possível imaginar que Ulisses encontra na guerra de Tróia não apenas o dever viril de combater, mas também, ou talvez sobretudo, um alibi para deixar Penélope. Afinal, uma vez conquistada, a mulher que ama, o filho e a ilha de Ítaca, tornam-lhe a vida demasiado estreita, está cansado do quotidiano doméstico e anseia por fazer-se ao largo, em busca de aventuras, no mundo dos homens que é o das armas e da guerra.

Curiosamente, as versões da Antiguidade em que Ulisses se finge louco, para não ter que deixar Ítaca e entrar na guerra, podem ser lidas como tentativas de responder, negando-as, a este tipo de considerações.

Ulisses afirma-se na *Odisseia* como o homem de uma só mulher – mas na verdade também não quer renunciar a conhecer todas as outras.

Penélope, noutra versão ou versões da Antiguidade, nem sequer foi a sua primeira escolha, mas sim Helena, a mais bela da Grécia. Mas Ulisses prefere Penélope, prima de Helena. Uma escolha sensata, porque também ela é filha de rei e oportunidade de um casamento economicamente vantajoso. A beleza de Helena é um risco demasiado grande – como a História provou. Helena é um intenso objecto de desejo para os homens, e não é fácil prendê-la no leito conjugal. Por isso Ulisses recua e prefere escolher Penélope, menos desejável porque menos bela. Porque ele quer a segurança do leito e do lar só para si.

No entanto é a ausência do lar que vai preencher a sua vida. Na época vinte anos era praticamente o tempo da vida adulta, e os seus encontros decisivos na viagem serão com outras mulheres. Quase todas perigosas, figuras de sedução e de morte: as sereias, que o atraem pelo canto, a ele que é o herói de um poema cantado, que a dada altura ele próprio cantará/contará, na sua voz.

As sereias são suas irmãs num canto mágico que atravessa o tempo, sabem o que aconteceu no passado, possuem conhecimento e poder. Mas Ulisses não cede às suas vozes, sabe que elas devoram quem vai ao seu encontro.

E consegue (com ajuda divina) escapar aos sortilégios de Circe e aos braços amorosos de Calipso.

Nausica, pelo contrário, não representa um perigo. É uma adjuvante, uma jovem núbil que se apaixona no primeiro encontro e em algumas versões Ulisses, decepcionado pela traição de Penélope, voltará para desposá-la; noutras versões será Telémaco a desposá-la e a torná-la um dia rainha de Ítaca.

Rodeado de mulheres sedutoras que vai sempre abandonando, Ulisses é, na visão de Pierre Solié, um narcísico “filho-amante” que, em todas as suas viagens, busca a sereia impossível que é o seu próprio reflexo.

Os papéis de homem e mulher, na *Odisseia* bem definidos e delimitados, são hoje questionáveis e intermutáveis. O papel e o lugar de um filho e o papel e o lugar de um pai, tal como o papel e o lugar de uma mãe, e de uma mulher, tornaram-se problemáticos, e não um dado evidente e adquirido.

Através dos milénios as relações humanas sempre foram complexas e questionáveis, entre homens e mulheres, como entre países e civilizações. Foi também essa constatação que me levou, enquanto escritora portuguesa do século XX-XXI, a ceder à ousadia de repensar, e em parte reescrever, a *Odisseia*, num romance publicado em 2011, e escrito nos três anos anteriores, quando já se tornava patente a incerteza de uma Europa interligada por valores humanitários e igualitários, que no entanto, por razões económicas, pretendia excluir da unidade a Grécia, berço da civilização europeia. O dinheiro e o lucro parecia afinal ser o objetivo da UE, o aquecimento global e as alterações climáticas punham em risco o planeta e uma profunda crise de valores assolava o mundo - o que aliás se tem tornado cada vez mais visível, como passar do tempo.

Repensar e de algum modo reescrever a *Odisseia*, nesses anos do início do nosso século, parecia-me imensamente sedutor, embora sempre obviamente um risco (mas todos os escritores, grandes ou não, só sobrevivem se arriscarem tudo).

Joyce “reinventou” a *Odisseia* em vinte e quatro horas da vida de uma personagem, na sua cidade, Dublin. O livro, a que dedicou toda a vida, e várias vezes, em desespero, quis destruir, é um monumento literário incontornável do século XX.

Mas, a não ser na imaginação de Joyce, Dublin não tem nenhuma ligação com a figura de Ulisses. Lisboa, pelo contrário, tem tudo a ver com ela: segundo uma lenda grega com pelo menos três milénios, Lisboa foi fundada por Ulisses, o que deixou marcas no imaginário da cidade.

Achei que fazia todo o sentido falar da minha cidade, da sua história actual e passada, numa narrativa que recuperasse as personagens e os motivos centrais da *Odisseia*, do ponto de vista da nossa época. Não pretendi dar respostas, mas levantar as grandes questões que a *Odisseia* coloca, e nos continuam a desafiar até hoje, quer nas relações interpessoais, quer nos conflitos e guerras entre países, continentes e civilizações. Foi assim que surgiu “A cidade de Ulisses”.

CAPÍTULO 5

Geografías imaginarias y tradición clásica en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier*

Daniela Evangelina Chazarreta

Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado trascendido;
es una fuerza viviente que anima e informa el presente.

Igor Stravinsky citado por Alejo Carpentier⁶⁴

Hacia 1947, Alejo Carpentier emprende un viaje que no solo cambiaría su narrativa, sino la narrativa de la literatura hispanoamericana. Del impacto que significó su contacto con la selva venezolana emergerá *Los pasos perdidos* (1953). Hubo, antes, un libro de viajes inédito e inconcluso, el *Libro de la Gran Sabana* (1947-1948), que relata con detalle los desplazamientos emprendidos hacia lo profundo de la selva junto con sus sorpresas e incluso con los innumerables textos que comprendían el repertorio de libros que ya la habían transitado. Según R. González Echevarría, *Los pasos perdidos* es visceral no solo en la obra de Carpentier, sino también en la historia de la literatura hispanoamericana:

Es la obra principal de Alejo Carpentier, y una de las más importantes de la literatura hispanoamericana. Junto con *El reino de este mundo* (1949) y *Guerra del tiempo* (1958), esta novela hizo a Carpentier un escritor de renombre internacional ya en los años 50, anticipando la fama que habrían de adquirir Borges y los novelistas del llamado *boom* de la narrativa hispanoamericana en los 60 y los 70. (1985, p. 15)

*Además de ser resultado de mi participación en los proyectos dirigidos por la Dra. Graciela Zecchin, este artículo se desprende de otros dos proyectos: por una parte, del que llevo adelante como investigadora del CONICET, "Poética del espacio en Octavio Paz (1958-1968)" y, por otra, del PID-UNLP H878 (2019-2021), "Paisaje y modernidad en la literatura hispanoamericana (1845-1993)".

⁶⁴ Epígrafe del libro *La música en Cuba* (1946) también citado en "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música" (1977), ambos citados en las referencias.

Los mitos que, por cierto, se hacen presentes en la obra forman parte, por supuesto, del vasto entramado cultural que sostiene la novela; nos referimos a los mitos de Sísifo, Prometeo y Odiseo. Consideramos, en efecto, que en *Los pasos perdidos* la tradición clásica⁶⁵ ofrece una estructura que unifica el espacio en el texto, pues los relatos míticos trazan lazos que intentan suturar la dicotomía ciudad moderna – selva que se construye en esta novela corta y que es resonancia de la disgregación propia de la modernidad.

Dicotomía ciudad – naturaleza

La sintaxis que sostiene la ficción de esta *nouvelle* es la del arquetipo pues tanto los personajes como los espacios son arquetipos o símbolos. De este modo, en el primer capítulo, la ciudad cuya toponimia se oculta, es arquetipo o símbolo de la ciudad moderna.⁶⁶ La mención de los mitos de Sísifo, Prometeo y Odiseo se enlaza también con esta línea de significación, es decir, son modelos o paradigmas, con los que el narrador-protagonista se compara y que traducen diversas circunstancias significativas del relato. Si bien, como hemos afirmado, la presencia de los mitos mencionados sostiene la unidad de la novela debido a su lazo con el espacio, también van a confirmar un sesgo fundamental de la estética de Carpentier de este período: el artista inserto en una modernidad que ya no repite los mitos, sino que debe buscar, renovar o encontrar nuevos inicios (González Echevarría, 1993, p. 211); tal como establece el epígrafe, los mitos, como parte de la tradición, son una “fuerza” que “anima” y le da forma (“informa”) al presente.⁶⁷ En esta línea, pues, los mitos están enlazados con la noción de Carpentier de lo real maravilloso americano.⁶⁸

⁶⁵ En cuanto a la pertinencia de la categoría de tradición clásica en la cultura hispanoamericana en lugar de recepción puede consultarse nuestra entrada “Hispanoamérica (y la tradición clásica)”. En F. García Jurado (dir.), (2021) *Diccionario hispánico de tradición y recepción clásica* (354-363). Madrid: Guillermo Escobar Editor.

⁶⁶ La crítica sostiene que existen indicios, como la decoración navideña de la urbe, la mención de la librería Brentano’s, por ejemplo, que permiten pensar en Nueva York. Más allá de ellos, también insiste la crítica en que se trata de un arquetipo o paradigma de la ciudad moderna.

⁶⁷ A lo largo de la novela, el protagonista-narrador confronta o intenta leer su vida en los textos que por azar se le interponen o que le vienen a la memoria; entre ellos, se encuentran los mitos grecolatinos que mencionamos. Ninguno de estos textos, finalmente, da respuesta cabal a sus interrogantes, pero sí, efectivamente y sobre todo en torno a la tradición clásica, serán paradigmas o modelos que permiten traducir sus experiencias diversas. Un símbolo muy sólido de la referencia constante a los textos se construye en el espejo barroco que aparece en el primer capítulo (1985, p. 99) y en varias instancias del texto. El espejo representa la tematización de la representación como lo refleja la siguiente cita: “Mi amiga, que mucho creía en las videntes de rostro velado y se había formado intelectualmente en el gran baratillo surrealista, encontraba placer, además de provecho, en contemplar el cielo por el espejo de los libros” (Carpentier, 1985, p. 92).

⁶⁸ Es fundamentalmente en el Prólogo a *El reino de este mundo* (1948), “Lo real maravilloso americano”, y en “Lo barroco y lo real maravilloso” (1975) que Carpentier define lo real maravilloso como aquellos sucesos o instancias que salen de lo ordinario, que son insólitas (por ello son parte de lo maravilloso) y que son parte de las características de la cultura hispanoamericana, de su cotidiano (y por lo tanto se manifiestan en lo real). En “Lo barroco y lo real maravilloso”, el escritor vincula directamente lo maravilloso con los mitos grecolatinos: “Los diccionarios nos dicen que lo maravilloso es lo que causa admiración, por ser extraordinario, excelente, admirable. Y a ello se une en el acto la noción de que todo lo maravilloso ha de ser bello, hermoso y amable. Cuando lo único que debiera ser recordado de la definición de los diccionarios, es lo que se refiere a lo *extraordinario*. Lo extraordinario no es bello ni hermoso por fuerza. Ni es bello ni feo; es

El primer espacio en el que se da lugar a los mitos grecolatinos es, pues, la ciudad moderna:

Tras de las grisallas entrevistas al despertar, había llegado el verano, escoltado por sirenas de barco que se respondían de río a río por encima de los edificios. Arriba, entre las evanescencias de una bruma tibia, eran las cumbres de la ciudad: las agujas sin pátina de los templos cristianos, la cúpula de la iglesia ortodoxa, las grandes clínicas donde oficiaban Eminencias Blancas, bajo los entablamentos clásicos, demasiado escorados por la altura, de aquellos arquitectos que, a comienzos del siglo, hubieran perdido el tino ante una dilatación de la verticalidad. Maciza y silenciosa, la funeraria de infinitos corredores parecía una réplica en gris -sinagoga y sala de conciertos por el medio- del inmenso hospital de maternidad, cuya fachada, huérfana de todo ornamento, tenía una hilera de ventanas todas iguales, que yo solía contar los domingos, desde la cama de mi esposa, cuando los temas de conversación escaseaban. Del asfalto de las calles se alzaba un bochorno azuloso de gasolina, atravesado por vahos químicos, que demoraba en patios olientes a desperdicios, donde algún perro jadeante remedaba estiramientos de conejo desollado para hallar vetas de frescor en la tibieza del piso. El carillón martillaba un Avemaría (Carpentier, 1985, p. 74).

El fragmento sintetiza con lucidez los lugares comunes que constituyen a la ciudad moderna como tal desde Charles Baudelaire (Hamburger, 1991, pp. 272 y ss.; Simmel, 1986): la atmósfera asfixiante provocada, en este caso, por el “bochorno” del verano; la verticalidad (“cumbres”, “altura”, “agujas”, “cúpulas”) con resabios de lo babélico, lo monocromático que se asienta en las tonalidades del gris que reina en el espacio (“grisalla”, “bruma”). Se trata de ciudades “tentaculares” donde la experiencia de la naturaleza es marginal; espacios que producen “un tipo de hombre, hijo de los tiempos modernos”, tal como indica el propio Carpentier en “Presencia de la naturaleza” (1952), artículo coetáneo a la escritura de *Los pasos perdidos*: “Ese desventurado personaje no ha visto un árbol, no ha aspirado la brisa del mar, no ha contemplado un árbol, una planta, en toda una jornada” (1997b: 31-32). Esta ansiedad por lo natural se expresa en este primer capítulo y se traduce en diversos mitemas que se toman del mundo clásico.

Los tres mitos ya mencionados aparecen en el texto desde el primer subcapítulo; es destacable indicar que tanto el mito de Prometeo como el de Sísifo se vinculan con relecturas posteriores y que Odiseo se presenta a partir del texto homérico, es decir, sin mediaciones (Campuzano, 1999). Los mitos, además, enfatizan distintas instancias del periplo que realiza el protagonista-narrador; la primera de ellas es la estancia en la ciudad-prisión, etapa simbolizada por el mito de

más que nada asombroso por lo insólito. Todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso. Gorgona, con su cabellera de culebras, es tan maravillosa como Venus surgiendo de las ondas. Vulcano deforme, es tan maravilloso como Apolo; Prometeo torturado por el buitro, Ícaro estrellándose en el suelo, las Diosas de la Muerte, son tan maravillosos todos como Aquiles triunfante, Hércules vencedor de hidras, o las Diosas del Amor que en todas las religiones y mitologías aparecen apareadas con las Diosas de la Muerte (Carpentier, 1984, pp. 119-126). En esta misma conferencia Carpentier vincula lo maravilloso con el paisaje americano (1984, p. 120).

Sísifo; la fase de la búsqueda de los orígenes, la vuelta al hogar, en definitiva, el *nóstos*,⁶⁹ encuentra su encarnación en Odiseo y en la ciudad Santa Mónica de los Venados emplazada en la selva; y la aspiración que se interroga o dilata en el final del texto sobre la posibilidad de liberación del hombre moderno a través de la creación se configura en el *Prometeo desencadenado* y un “entre-lugar” o lugar de pasaje, propio de la modernidad (Clifford, 1999). La preeminencia de uno de ellos en cada instancia del viaje o periplo del protagonista narrador no inhibe que vayan entrelazándose a lo largo del texto.

De modo de ordenar nuestra exposición, iniciaremos con el mito de Sísifo, primer relato mítico aludido en la novela: “Subiendo y bajando la cuesta de los días, con la misma piedra al hombro” (1985, p. 73).⁷⁰ El mito es referido al narrador-protagonista, los mitemas fundamentales son la condena que consistía en la carga de una piedra y su repetición (“subiendo y bajando”) ambas reunidas en la rutina de la existencia del narrador y traducidas en el automatismo, la figura del contrato (tanto matrimonial como laboral) y la imagen de la prisión:

En mi propia casa me esperaba el desorden dejado por Ruth en su partida; la mera huella de su cabeza en la almohada; los olores del teatro. Y cuando sonara un timbre sería el despertar sin objeto, y el miedo a encontrarme con un personaje, sacado de mí mismo, que solía esperarme cada año en el umbral de mis vacaciones. El personaje lleno de reproches y razones amargas que yo había visto aparecer horas antes en el espejo barroco del Curador para vaciarme de cenizas. La necesidad de revisar los equipos de sincronización y de acomodar nuevos locales revestidos de materias aislantes propiciaba, al comienzo de cada verano, ese encuentro que promovía un cambio de carga, pues donde arrojaba mi piedra de Sísifo se me montaba el otro en el hombro todavía desollado, y no sabría decir si, a veces, no llegaba a preferir el peso del basalto al peso del juez (Carpentier, 1985, p. 99).

⁶⁹ Son numerosas las veces en que se menciona la “casa” a lo largo de la *nouvelle*. En el primer capítulo este vocablo tan significativo aparece tres veces; en la siguiente cita, donde el narrador-protagonista habla de la convivencia con su esposa Ruth, es antítesis de cárcel: “El calor de los cuerpos restablecía una cierta intimidad que era como un corto regreso a lo que hubiera sido la casa en los primeros tiempos” (Carpentier, 1985, p. 70); la casa del pasado se transforma en el caos y la orfandad en el contexto de la vertiginosidad de la ciudad moderna: “Regresé a nuestra casa, donde el desorden de la partida presurosa era todavía presencia de la ausente” (Carpentier, 1985, p. 71); espacio al que no se quiere retornar: “Me detuve indeciso. En mi casa me esperaba el desorden dejado por Ruth en su partida; la mera huella de su cabeza en la almohada; los olores del teatro” (Carpentier, 1985, p. 99). El mitema del retorno a casa, por lo tanto, es uno de los fundamentales en el tratamiento del mito de Odiseo en la novela.

⁷⁰ Las referencias a los tres mitos se realiza en el mismo subcapítulo (primero del primer capítulo). La primera de ellas es sobre Sísifo y a continuación, separado por unos pocos párrafos, se hacen presente los otros dos: “Tenía tantas ganas de comprar aquella *Odisea*, o bien las últimas novelas policíacas, o bien esas *Comedias Americanas* de Lope que se ofrecían en la vitrina Brentano’s (...). Pero ahí estaba también el *Prometheus Unbound* que me apartó prestamente de los libros, (...)” (Carpentier, 1985, pp. 76-77).

La cita da cuenta con claridad de la polisemia del mitema de la carga que representa tanto la vertiginosidad laboral propia de la modernidad como la conciencia (“juez”) y frustración del narrador-protagonista. Posteriormente, la carga será la amante, Mouche, peso que a su vez representa el de una búsqueda laberíntica, implacable e infructuosa, sesgo del hombre moderno:

Era como si estuviera cumpliendo una atroz condena de andar por una eternidad entre cifras, tablas de un gran calendario empotradas en las paredes - cronología de laberinto, que podía ser la de mi existencia, con su perenne obsesión de la hora, dentro de una prisa que solo servía para devolverme, cada mañana, al punto de partida de la víspera. (...). El absurdo de este andar a través de lo superpuesto me recordó la Teoría del Gusano, única explicación del trabajo de Sísifo, con peña hembra cargada en el lomo, que yo estaba cumpliendo. La risa que me produjo esta ocurrencia arrojó de mi mente el empeño de buscar a Mouche (1985, p. 125).⁷¹

La conjugación de estos dos lexemas, “absurdo” y “Sísifo” nos traen a la memoria *El mito de Sísifo* de Camus (1942) quien trasladó la categoría de lo absurdo como condición de la existencia humana en la sociedad moderna; seguramente Carpentier tenía presente esta versión del mito, ensayo en el que nos encontramos con definiciones muy significativas:

Si este mito es trágico lo es porque su protagonista tiene conciencia. ¿En qué consistiría, en efecto, su castigo si a cada paso le sostuviera la esperanza de conseguir su propósito? El obrero actual trabaja durante todos los días de su vida en las mismas tareas y ese destino no es menos absurdo. Pero no es trágico sino en los raros momentos en que se hace consciente. Sísifo, proletario de los dioses, impotente y rebelde, conoce toda la magnitud de su miserable condición: en ella piensa durante su descenso. La clarividencia que debía constituir su tormento consume al mismo tiempo su victoria. (Camus, 1981, pp. 159-160)

Evidentemente, para el protagonista de nuestra historia, ese momento de conciencia significa el receso estival en que la piedra “juez” reemplaza a la carga de ser empleado, trabajador en el contexto de una economía capitalista.

⁷¹ Este referencia se duplica hacia el subcapítulo quince también en referencia a Mouche, pero en esta ocasión ligado a la liberación de la carga en un íntimo vínculo con el paisaje: “Mouche, acostada sobre un saco de sarrapia, en medio de la barca, y que nada había entendido de lo dicho, ignoraba que acababa de ocurrir algo gravísimo en lo que se refería a nuestra vida en común. Y era que ni siquiera me sentía enojado ni tenía impulsos (...) de castigarla por lo hecho. Por el contrario: en ese anochecer que llenaba las junqueras de sapos cantores, envuelto en el zumbido de los insectos que revelaban a los del día, me sentía ligero, suelto, aliviado por la infamia sabida, como un hombre que acaba de arrojar una carga demasiado tiempo llevada” (Carpentier, 1985, pp. 199-200). Como hemos mencionado, los mitos atraviesan la *nouvelle* construyendo una red en la cual en algunas etapas se pone énfasis en uno de ellos más que en los otros, pero en un constante entramado.

La repetición conlleva, además, el vaciamiento semántico de las prácticas sociales o individuales y da lugar al artificio que se traduce en la imagen de la ciudad moderna como un teatro donde se juegan roles en lugar de forjarse vínculos y donde los saberes sobre las otras culturas y el arte se recluyen en un museo tras la acumulación y la clasificación eruditas que muchas veces se constituye de modo independiente de su constatación con lo empírico; en esta línea, el museo Organográfico del primer capítulo es la epítome de la perspectiva, de la mirada sobre las culturas otras (en la que se incluye la cultura hispanoamericana) desde una cultura hegemónica o etnocéntrica (Carpentier, 1985, p. 81).⁷² Pues en la novela, por cierto, el espacio se construye en escalas; la ciudad-prisión constituye el ámbito principal que se duplica en dos lugares más pequeños: el teatro y el museo, erigidos desde un juego especular propio del barroco. El recinto urbano se corresponde, además, con un constante impulso hacia la evasión que se concreta en el uso y abuso del alcohol y en el sentimiento de hastío.⁷³ Hay, de hecho, una simetría muy significativa en la novela en la cual a cada espacio le corresponde un sentimiento. En este ámbito, por cierto, no hay un contacto directo entre hombre y naturaleza, sino que esa relación aparece mediada por la cultura erudita;⁷⁴ la naturaleza, sin embargo es anhelada y evocada constituyendo el ámbito de la otredad o, al menos, de una causalidad diferente.⁷⁵

Hastiado de tener que elegir caminos entre tanta gente que andaba en sentido contrario, rompiendo papeles plateados o pelando naranjas con los dedos, quise ir hacia donde había árboles. Y me había librado ya de quienes regresaban de los estadios mimando deportes en la discusión, cuando unas gotas frías rozaron el dorso de mis manos. Al cabo de un tiempo cuya medida escapa, ahora, a mis nociones (...), recuerdo esas gotas cayendo sobre mi piel en deleitosos alfilerazos, como si hubiesen sido la advertencia primera - ininteligible para mí, entonces- del encuentro. (...). Debemos buscar el comienzo de todo, de seguro, en la nube que reventó en lluvia aquella tarde,

⁷² Un ejemplo de ello es la teoría del origen de la música en base a la imitación de la naturaleza propuesta por el narrador-protagonista en sus años de juventud y que retoma en el primer capítulo el curador del museo Organográfico y que luego, en la selva, el protagonista-narrador, a partir de su experiencia directa, reemplaza por la teoría de un origen mágico de la música (Carpentier, 1985, p. 245).

⁷³ "Hastiado de la espera, atacué con furia los acordes iniciales de un gran concierto romántico; pero en eso se abrieron las puertas, y el apartamento se llenó de gente" (Carpentier, 1985, p. 93). Simmel considera al ciudadano en términos de "blasé" o hastiado, "producto-tipo" de la gran ciudad (1986, p. 8).

⁷⁴ Ya hemos referido la frase "el espejo de los libros" (cf. nota 4); en el mismo capítulo podemos leer asimismo la siguiente cita: "Nuevamente acostado, mirando al cielo raso, me representaba los últimos años transcurridos, y los veía correr de otoños a pascuas, de cierzos a asfaltos blandos, sin tener el tiempo de vivirlos -sabiendo, de pronto, por los ofrecimientos de un restaurante nocturno, del regreso de los patos salvajes, el fin de la veda de ostras, o la reparación de las castañas. A veces, también, debía mi información sobre el paso de las estaciones a las campanas de papel rojo que se abrían en las vitrinas de las tiendas o a la llegada de camiones cargados de pinos cuyo perfume dejaba la calle como transfigurada durante unos segundos" (Carpentier, 1985, p. 72).

⁷⁵ Otra cita significativa emerge de la descripción que realiza el narrador de su relación con Mouche: "Cuando esto se lograba, conocía a veces el género de sueño tan raro y tan apetecido que me cerraba los ojos al regreso de un día de campo -esos muy escasos días del año en que el olor de los árboles, causando una ~~distensión~~ **distensión** de todo mi ser, me dejaba como atontado" (Carpentier 1985: 92-93).

con tan inesperada violencia que sus truenos parecían truenos de otra latitud.
(Carpentier, 1985, p. 78)

Sin embargo, el entorno del hombre se concibe a partir de un *locus* dicotómico pues la ciudad moderna es, justamente, además del espacio del castigo como indica el epígrafe, el ámbito de las antinomias excluyentes: ciudad / naturaleza; individuo / sociedad (Pacheco Gualdrón, 2010, p. 17); hastío / vivacidad; espíritu / materialismo; artificio / naturaleza.

El mito de Sísifo se presenta de modo predominante en los dos primeros capítulos y en los dos últimos con breves intermitencias en los capítulos intermedios. Retomando la significación de la alienación y automatismo propios de la ciudad moderna, reaparece cuando el protagonista-narrador decide quedarse a vivir en la selva:

Voy a sustraerme al destino de Sísifo que me impuso el mundo de donde vengo, huyendo de las profesiones hueras, el girar de la ardilla presa en tambor de alambre, del tiempo medido y de los oficios de tinieblas. Los lunes dejarán de ser, para mí, lunes de ceniza, ni habrá por qué recordar que el lunes es lunes, y la piedra que yo cargaba será de quien quiera agobiarse con su peso inútil. (Carpentier, 1985, p. 259)

No obstante, una de las conclusiones más férreas con las que se encuentra el protagonista-narrador es que el hombre moderno no puede desprenderse de su contexto, de la historia de la que emerge. El mito, entonces, vuelve a repetirse en esta instancia de la narración con la siguiente frase: “Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo” (Carpentier, 1985, p. 330). El temple de la repetición, no obstante, no tiene que ver con un pasado que vuelve, sino que, como indica el epígrafe, resignifica el presente; esta resonancia es muy similar, por cierto, al modo en que la repetición se manifiesta en la naturaleza (González, 1972, p. 605). La cita anterior se matiza, además, con el final abierto que sugiere un probable nuevo ingreso del narrador en la selva para retomar su camino hacia Santa Mónica de los Venados.

El paisaje

En América dondequiera que surge posibilidad de paisaje
tiene que existir posibilidad de cultura.

José Lezama Lima, *La expresión americana* (1957)

El segundo capítulo de la novela se inaugura con el periplo del viaje que terminará en la selva. Antes de llegar allí habrá varias etapas que paulatinamente internan al lector en los diversos escenarios que tienen su culminación en el contacto con la naturaleza selvática y la emergencia del paisaje; por ello es muy significativo que esta instancia esté inaugurada por un epígrafe extraído de *The Prometheus Unbound* (1820): “Ha! I sent life” (“¡ah!, siento la vida”) pues, además

de los mitemas del Prometeo, lo importante en este caso, es el contexto de su escritura: también para Percy Shelley el paisaje de los variados y amenos parajes italianos que recorrió no solo beneficiaron su salud, sino que, además, propiciaron la elaboración de este gran drama lírico.⁷⁶ Volveremos a él hacia el final del artículo.

Esta segunda instancia del periplo del protagonista-narrador tiene varias etapas o estaciones, como ya aludimos: la primera de ellas es la ciudad latinoamericana, luego, el paraje de Los Altos, a continuación la Cordillera de los Andes y, finalmente, la selva que se emplaza en Santa Mónica de los Venados, pequeño paraje que imita a las primeras ciudades de la conquista y colonización del Nuevo Mundo. El itinerario se instituye no desde lo empírico, sino desde lo imaginario con el objetivo de desarmar categorías sobre la naturaleza americana que han sido facilitadas por paradigmas exógenos. En todas las etapas el binomio que se sostiene es el de la ciudad / naturaleza. De la antítesis presente en el primer capítulo, la dicotomía se despliega en un lazo cada vez más sostenido y enriquecido entre ambos espacios, tal como lo explicita Carpentier en “Presencia de la naturaleza” (1952) dando cuenta de una geografía predominantemente imaginaria y no necesariamente conducente con lo real americano:

En nuestras ciudades de América Latina, por suerte, nos queda la inestimable riqueza de un contacto con la naturaleza. En La Habana, en Río, es la omnipotencia del mar. En México, los volcanes, tan cercanos aparentemente, ciertas mañanas, que nos parecen situados a media hora de marcha. En Caracas, es la montaña, al cabo de cada calle. Nos basta, en una tarde de ocio, con llegar hasta la Puerta de Caracas y tomar el viejo camino de los españoles, para encontrar un poco más arriba, una naturaleza casi virgen... Poder contemplar, cada semana, un cerro, un bosque, una cascada, el mar, es grande fortuna para el ser humano. (...) una naturaleza que no es la artificial y demasiado cartesiana, de los parques municipales. (1997b, p. 32)

La primera etapa de este periplo, entonces, está constituida por la ciudad latinoamericana, síntesis de los diversos matices arquetípicos de algunas de las ciudades más significativas del

⁷⁶ En su nota introductoria, Mary Shelley declara lo siguiente sobre el autor de *Prometheus Unbound*: “Inglaterra se había convertido para Shelley en una residencia dolorosa, tanto por la persecución a la que se sometía en esos días a todos los hombres de ideas liberales y la injusticia que había sufrido recientemente en el tribunal de Chancery, como por los síntomas de la dolencia que le hizo considerar como necesaria la idea de visitar Italia para prolongar su vida. (...) El encanto del clima romano le ayudó a revestir sus pensamientos de una belleza mayor de la que hasta entonces habían gozado. Y mientras paseaba por las ruinas que el deterioro unía a la naturaleza, o contemplaba las formas esculpidas que atestan el Vaticano, el Capitolio y los palacios de Roma, su alma se impregnaba de una belleza que se hacía parte de ella misma. Hay muchos pasajes en el *Prometeo* que muestran la intensa dicha que le supusieron tales estudios y ofrecen en las descripciones una belleza poética genuinamente suya” (2009, pp. 15-16). Es interesante cómo la novela de Carpentier enfatiza sobre la relación entre vida y escritura pues el propio Carpentier insiste en diversas instancias (González Echevarría, 1993, pp. 204 y ss.) que *Los pasos perdidos* emerge de su propia experiencia y vivencia de la selva venezolana; el *Prometeo desencadenado* también surge de un fuerte contacto con la naturaleza y paisajes culturales italianos y el protagonista de la novela del cubano escribe luego de que se inserta en lo profundo selvático. Esta especie de puesta en abismo, es decir, el juego constante de reflejos y ecos, es propia del barroco con el que se afilia este escritor.

continente⁷⁷ con la impronta que se describe en la cita anterior. Frente a la figura de la prisión de la ciudad moderna configurada, también, desde el anhelo o el deseo de una naturaleza que está distante, este capítulo inicia con un paulatino acercamiento entre ambos orbes a partir del panorama⁷⁸ y del encanto (que suple al hastío del capítulo anterior).⁷⁹ Esta ciudad se caracteriza, por lo tanto, por una naturaleza invasiva⁸⁰ que ajetea constantemente la obra urbanizadora del hombre, incluso la de un gran arquitecto como Le Corbusier:⁸¹

Durante centenares de años se había luchado contra raíces que levantaban los pisos y resquebrajaban las murallas; pero cuando un rico propietario se iba por unos meses a París, dejando la custodia de su residencia a servidumbres indolentes, las raíces aprovechaban el descuido de canciones y siestas para arquear el lomo en todas partes, acabando en veinte días con la mejor voluntad funcional de Le Corbusier. Habían arrojado las palmeras de los suburbios trazados por eminentes urbanistas, pero las palmeras resurgían en los patios de las casas coloniales, dando un columnal empaque de guardarrayas a las avenidas más céntricas -las primeras que trazaran, a punta de espada, en el sitio más apropiado, los fundadores de la primitiva villa. Dominando el hormiguo de las calles de Bolsas y periódicos, por sobre los mármoles de los Bancos, la riqueza de las Lonjas, la blancura de los edificios públicos, se alzaba bajo un sol en perenne canícula el mundo de las balanzas, caduceos, cruces, genios alados, banderas, trompetas de la Fama, ruedas dentadas, martillos y victorias, con que se proclamaban, en bronce y piedra, la abundancia y prosperidad de

⁷⁷ Tal como lo indica Roberto González Echevarría en la nota 6 de su edición, la ciudad descrita tiene visajes tanto de Caracas como de La Habana (1985, p.107).

⁷⁸ Según Michel Collot, el panorama se distingue del paisaje pues a pesar de que es apreciado en su totalidad, sin embargo y justamente por esta mirada a distancia, no es habitado ni vivido (Collot, 2010, p. 197). La distancia, por lo tanto, es también simbólica en tanto subraya la lejanía entre sujeto y espacio, a diferencia del paisaje. Si bien no se menciona el vocablo hacia el inicio del capítulo dos, la perspectiva aérea desde la cual se describe la ciudad latinoamericana es, sin dudas, panorámica (Carpentier, 1985, pp. 105-106). Posteriormente se hace alusión a esta figura en varias oportunidades, por ejemplo en la siguiente cita: "Cansado de otear un panorama de tejados, advertí que algo sorprendente ocurría al nivel de mis suelas" (Carpentier, 1985, p. 122).

⁷⁹ Son frecuentes las menciones de esta inflexión, citamos una de ellas: "Me sentía dominado más bien por un indefinible encanto, hecho de recuerdos imprecisos y de muy remotas y fragmentadas añoranzas" (Carpentier, 1985, pp. 111-112).

⁸⁰ "Era como si una vida subterránea se hubiera manifestado, de pronto, sacando de las sombras una multitud de bestezuelas extrañas. Por las cañerías sin agua, llena de hipos remotos, llegaban raras liendres, obleas grises que andaban, cochinillas de carapachos moteados, y, como engolosinados por el jabón, unos ciempiés de poco largo, que se ovillaban al menor susto, quedando inmóviles en el piso como una diminuta espiral de cobre. (...). Unas horas de desorden, de desatención del hombre por lo edificado, habían bastado, en esta ciudad, para que las criaturas del humus, aprovechando la sequía de los caños interiores, invadieran la plaza sitiada" (Carpentier, 1985, p. 122).

⁸¹ Le Corbusier viaja a América del Sur en 1929; su deslumbramiento por el paisaje latinoamericano es clave no solo en el diseño y proyección de su obra posterior, sino también en el diseño y eco que encontrará en arquitectos y urbanistas latinoamericanos diseminados en México, Brasil, Chile, entre otros (Cetto, 1983, p. 170 y ss.). En sus escritos acerca de su estancia da cuenta de las impresiones que le ha provocado el paisaje (Aliata, 1998, p. 27) por lo que estamos ante otro pliegue en espejo, otro reflejo, de lo que le sucede al narrador-protagonista en la selva americana, tal como veíamos en Percy Shelley y el ambiente romano. Destacamos, además, que el gran desafío que veía Le Corbusier en la disposición urbana latinoamericana era si la afirmación del hombre debía ser con o contra la naturaleza (Aliata, 1998, p. 28). Carpentier, cuyo padre era arquitecto y fue estudiante de arquitectura entre 1920-1921, conocía la obra de Le Corbusier tal como lo asienta sus ensayos "La ciudad de las columnas" (1963) y "Reflexiones sobre la arquitectura moderna" (1932). cf. Segre (2005) que reproduce, además de su análisis, este texto de Carpentier.

la urbe ejemplarmente legislada en sus textos. Pero cuando llegaban las lluvias de abril nunca eran suficientes los desagües, y se inundaban las plazas céntricas con tal desconcierto del tránsito, que los vehículos, conducidos a barrios desconocidos, derribaban estatuas, se extraviaban (...) (1985, p. 106)

A partir de esta cita (y lo que sigue en el texto) se instala la causalidad de lo extraordinario concretada, en la novela, por la naturaleza presente, por ejemplo, en la teoría del “Gusano” (Carpentier, 1985, pp. 106-107). En este tramo se retoma el motivo del hogar que en el primer capítulo se presentaba a partir de la figura del caos y la ausencia; el *nóstos*, es decir, la vuelta a casa, el regreso a los orígenes odiseico,⁸² se manifiesta a través de la lengua materna, espacio simbólico enlazado con la memoria afectiva y también con el olfato (Carpentier, 1985, pp. 108-110). El sentimiento que reemplaza al hastío del primer capítulo es, como ya mencionamos, el encanto, categoría disémica que refiere tanto al embelesamiento como al hechizo, significación esta última entramada con la otra causalidad que se hace presente en la naturaleza desde el primer capítulo.

Tal como señala Eduardo González, la enajenación y el desarraigo de la ciudad moderna se impulsan hacia la reconstitución del pasado y la búsqueda de los orígenes; esta alienación que inaugura la *nouvelle*, emplazada en la subjetividad del artista busca, entonces, sus raíces perdidas en el ámbito del trópico sudamericano (1972, pp. 585-586). Desde lo sonoro, el estrépito urbano del primer capítulo se reemplaza por el silencio (Carpentier, 1985, pp. 113-114) que tendrá un espacio singular, y paulatinamente más espeso, a medida que el protagonista se adentra en la selva. El hogar, además, se presenta metonímicamente a través del pan que se vincula a Ulises u Odiseo:

De súbito, un calor de hogazas tibias, de masa recién horneada, brotó de los respiraderos de un sótano, en cuya penumbra se afanaban, cantando, varios hombres, blancos de pelo a zuecos. Me detuve con deleitosa sorpresa. Hacía mucho tiempo que tenía olvidada esa presencia de la harina en las mañanas, allá donde el pan amasado, no se sabía dónde, traído de noche en camiones cerrados, como materia vergonzosa, había dejado de ser el pan que se rompe con las manos, el pan que comparte el padre luego de bendecirlo, el pan que debe ser tomado con gesto deferente antes de quebrar su corteza sobre el ancho cuenco de sopa de puerros o de asperjarlo con aceite y sal, para volver a hallar un sabor que, más que sabor a pan con aceite y sal, es el gran sabor mediterráneo que ya llevaban pegado a la lengua los compañeros de Ulises. (Carpentier, 1985, pp. 115-116)

⁸² Un cita muy significativa en esta línea es la siguiente: “Mientras los cambios de altitud, la limpidez del aire, el trastorno de las costumbres, el reencuentro con el idioma de mi infancia, estaban operando en mí una especie de regreso, aún vacilante pero ya sensible, a un equilibrio perdido hacía mucho tiempo, en ella [en Mouche] se advertían -aunque no lo confesara todavía- indicios de aburrimiento” (Carpentier, 1985, p. 134). Tanto Mouche como el Kappelmeister (a quien citaremos más adelante) representan el paradigma extranjero, el exógeno que no puede insertarse en las tierras sudamericanas y que por lo tanto es expulsado por ella (el director muere por una bala perdida y Mouche enferma de paludismo).

Este paralelo entre la cultura hispanoamericana y la cultura clásica⁸³ se enfatiza a partir de los epígrafes de la novela pues todos ellos son citas no solo de libros genésicos de culturas importantes: la *Biblia*, El libro de *Chilam-Balam*, el *Popol-Vuh* que, junto con el *Prometeo desencadenado* que encabeza el capítulo dos, traen también el universo mítico (a excepción de *Los sueños* de Quevedo que se cita en el último epígrafe de la novela). Tanto el paralelo de la cita anterior como los epígrafes remiten a una construcción que pone en simetría todas las culturas haciéndose eco del comparatismo etnológico inaugurado por James Frazer y Leo Frobenius y que el propio Carpentier ponía en práctica.⁸⁴ La lectura que se deriva de esta configuración remite, evidentemente, no solo a la intención de disponer todas las culturas a la misma altura sin jerarquización alguna entre ellas, sino también con la intención más primordial de ubicar lo americano en el estatuto de cultura.⁸⁵

El tránsito vertiginoso, laberíntico y la orfandad del viandante del primer capítulo se reemplaza en este por la experiencia del *flâneur* o paseante que sostiene una perspectiva contemplativa, pero extranjera, y que se disemina a partir de las siguientes aristas: la construcción espacial a través del panorama o la postal y la marca espacial emplazada en el hotel en el que suceden un tramo importante de las anécdotas de este capítulo. En esta línea, la naturaleza hispanoamericana comienza a bosquejarse a partir de lo que no es y, lo primero que se desecha, es la noción de naturaleza dominada propia de la modernidad y puesta en boca del director de orquesta alemán que invoca el Iluminismo:⁸⁶

La tensión de las últimas horas se había transformado, para los más, en un desaforado afán de beber mientras el hedor de la carroña se hacía más penetrante, y los insectos estaban en todas partes. Solo el Kappelmeister seguía de pésimo talante, imprecando contra los agitados que, con su revolución, habían malogrado los ensayos del *Requiem* de Brahms. En su despecho evocaba una carta en que Goethe cantaba la naturaleza domada, “por siempre librada de

⁸³ En la estética posterior de Carpentier habrá lazos sólidos entre el Mediterráneo y el Caribe que probablemente estén aquí esbozados.

⁸⁴ Alejo Carpentier refiere este paralelo en torno al mito del diluvio en “Desventuras del arca de Noé” y en “La comparación de los mitos”, ambos de 1957 (Carpentier, 1997b, pp. 85-86 y 103-105, respectivamente). En “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo” (1979) teoriza al respecto: “En América estamos rodeados de mitos que a menudo ni siquiera vemos por no saber establecer una escala de comparación. Y de repente nos damos cuenta de ciertas evidencias: la universalidad de ciertos mitos” (Carpentier, 2003, p. 174).

⁸⁵ La misma intención está detrás de las reflexiones acerca de la raza que se realizan en el subcapítulo ocho en relación con Rosario y su heterogeneidad étnica: “Esa asociación de imágenes me hizo pensar en la *Parisiense de Creta*, llevándome a notar que esa viajera surgida del páramo y de la niebla no era de sangre más mezclada que las razas que durante siglos se habían mestizado en la cuenca mediterránea. (...) Porque aquí no se habían volcado, en realidad, pueblos consanguíneos, como los que la historia malaxara en ciertas encrucijadas del mar de Ulises, sino las grandes razas del mundo, las más apartadas, las más distintas, las que durante milenios permanecieron ignorantes de su convivencia en el planeta” (1985: 147-148). Una vez más Ulises es paradigma de similitud, metonimia de la cultura griega que permite comparar y reivindicar a la cultura propia como tal. Por cuestiones de espacio no podemos dar cuenta de los mitos americanos que se hacen presentes en la novela; para ello puede consultarse Mateo Palmer, 2007.

⁸⁶ Posteriormente el propio narrador refiere la noción de naturaleza dominada cuando describe su estancia en el Viejo Continente: “La época me iba cansando. Y era terrible pensar que no había fuga posible, fuera de lo imaginario, en aquel mundo sin escondrijos, de naturaleza domada desde hacía siglos (...)” (Carpentier, 1985, p. 156).

sus locas y febriles conmociones”. “¡Aquí selva!”, rugía, estirando sus larguísimo brazos, como cuando arrancaba un *fortissimo* a su orquesta. (Carpentier, 1985, pp. 123-124)

Evidentemente, “selva” remite a un orbe no controlado, no civilizado, indómito, propio, según el mismo Carpentier, de Hispanoamérica.⁸⁷

La búsqueda, por cierto, se retoma a partir del diseño en panorama y en postales diagramados e impulsados hacia una tentativa y no lograda unidad del espacio. Ello se advierte en la segunda estación del periplo de *Los pasos perdidos* comprendido por Los Altos “apacible población de veraneo, muy favorecida por los extranjeros, a causa de su clima y de talleres de platería” (1985, p. 126); el espacio, entonces, comienza a enaltecerse a partir de la sacralización que produce el símil perfilado en la comparación entre los retablos y la disposición del pequeño poblado pintoresco que semejaba un *Via Crucis*:

Habíamos llegado a Los Altos, poco después de mediodía (...) y tanto me agradaba el lugar que, por tercera vez en la tarde, me había acodado al puentecillo del torrente para contemplar en su conjunto lo que ya había recorrido palmo a palmo (...). Y, sin embargo, en este rincón de provincia, donde cada esquina, cada puerta claveteada, respondía a un modo particular de vivir, yo encontraba un encanto que habían perdido, en las poblaciones-museos, las piedras demasiado manoseadas y fotografiadas. Vista de noche, la ciudad se hacía aleluya de ciudad adosada a una sierra, con estampas de edificación y estampas de infierno sacadas de las tinieblas por los focos del alumbrado municipal. Pero aquellos quince focos, siempre aleteados por los insectos, tenían la función aisladora de los retablos, de los reflectores de teatros, mostrando en plena luz las estaciones del sinuoso camino que conducía al Calvario de la Cumbre. (Carpentier, 1985, p. 131)

La erudición, como vemos, sigue siendo intermediaria entre espacio y sujeto,⁸⁸ pues los símiles con los que se describe provienen del eje culto o civilización que trae tecnicismos propios de la arquitectura religiosa (“retablos”, “luminarias”). En esta instancia el narrador-protagonista que

⁸⁷ En “Lo barroco y lo real maravilloso” (1975), Carpentier recuerda esta escena en la vida de Goethe: “Hay una carta famosa de Goethe en la vejez, escrita a un amigo, describiéndole un lugar donde él piensa edificar una casa cerca de Weimar, y dice: “Qué dicha vivir en estos países, donde la naturaleza ha sido domada ya para siempre”. No hubiera podido escribir eso en América, donde nuestra naturaleza es indómita, como nuestra historia, que es historia de lo real maravilloso y de lo insólito en América (...)” (Carpentier, 1984, p. 123).

⁸⁸ En realidad la cultura es siempre intermediaria; lo que enfatizamos es cómo se diseña el lazo entre ambos orbes, naturaleza y sujeto, a partir de la diagramación casi cartográfica del espacio en la novela: la naturaleza de los márgenes del primer capítulo se inserta en la configuración de lo urbano en el segundo para plasmarse en el centro del escenario en el tercer capítulo.

no encontraba su idioma materno en el primer capítulo y que citaba las obras en su idioma original (como el *Prometheus Unbound*) comienza a ser el traductor de lo que ve aunque desde una perspectiva exógena que se sostiene a la largo de la novela.⁸⁹

La tercera instancia en camino hacia la selva es la cordillera de Los Andes. El sentimiento que se adosa al espacio en este tramo es lo sublime⁹⁰ pues la novela va desandando paulatinamente las diversas miradas o perspectivas sobre el paisaje sudamericano. En este caso el escenario natural se describe distante por el sobrecogimiento y admiración (propias de lo que provoca lo sublime). Paradigma de este tipo de perspectiva -que se tiene muy en cuenta en la *nouvelle*- son las reflexiones de Alexander von Humboldt acerca de la naturaleza americana a quien Carpentier cita numerosas veces en sus ensayos⁹¹ y que ha sido uno de los grandes modelos de todos los viajeros extranjeros y propios desde la publicación de su libro *Voyage aux régions équinoxiales du nouveau continent 1799-1804* (1820) (Prieto, 1996).

En 1947, Maurice Merleau-Ponty escribe *Phénoménologie de la perception*. No hemos encontrado referencias a este libro -que tendrá sus resonancias en el universo hispanoamericano unas décadas después-, en los ensayos de Carpentier, pero nos resulta muy significativo que en el subcapítulo onceavo, en el cual se construye el paisaje, el narrador-protagonista haga hincapié en el fenómeno de la percepción. En esta descripción hay un fuerte lazo -y por ello la traemos a cuenta- con el mitema de la casa derivado del mito de Odiseo; el enlace se construye a partir del verbo “habitar” y sus derivaciones o sinónimos, inflexión fundamental en lo que a la construcción o representación del paisaje confiere (Collot, 2010):

Silencio es palabra de mi vocabulario. Habiendo trabajado la música, la he usado más que los hombres de otros oficios. (...). Pero ahora, sentado en esta piedra, vivo el silencio, un silencio venido de tan lejos, espeso de tantos silencios, que en él cobraría la palabra fragor de creación. (...). Los marineros han quedado abajo, en la orilla, cortando pasto para los toros sementales que viajan con nosotros. (...). Sin pensar en ellos contemplo esta llanura inmensa (...). Desde mi punto de vista de guijarro, de grama, abarco, en su casi totalidad, una circunferencia que es parte cabal, entera, del planeta en que vivo (Carpentier, 1985, p. 173).

⁸⁹ Lo mismo sucede con el texto de Schiller cuyos primeros versos se citan en el primer capítulo sin traducirse y que se traducen en el noveno subcapítulo. Por supuesto que leemos la presencia de la traducción no solo en términos lingüísticos, sino simbólicos. En esta línea, la alusión a los mitos traduce diversas instancias fundamentales que atraviesan al narrador-protagonista.

⁹⁰ En su libro *La apreciación estética de la naturaleza*, Malcolm Budd define de esta manera lo sublime: “El sobrecogimiento, compuesto de una mezcla de terror y júbilo, que una vez estuvieron reservados solamente para Dios, pasó en el siglo XVII en primer lugar a un cosmos expandido, después desde el macrocosmos a los mayores objetos del geocosmos -montañas, océanos, desierto” (2014: 95).

⁹¹ Véase, por ejemplo, “Una página de Humboldt” (1956), en Carpentier 1997a (donde cita *Viaje a las regiones equinocciales del continente*), “Desventuras del arca de Noé” (1957) y “El gran libro de la selva” (1952), ambos en Carpentier 1997b.

La prosa descriptiva se aligera de los símiles anteriores densamente ornamentados o eruditos, haciendo referencia al texto de Fray Servando de Castillejos que, como señala González Echevarría es un compendio de varios cronistas (Carpentier, 1985, p. 90, n. 28). La escritura se simplifica, además, en una presencia bucólica de “toros sementales” para quienes los marineros, cual pastores, cortan pasto; posteriormente se describen “un árbol copudo y solitario”, “un río” y un venado en un ojo de agua; el centro de este pasaje es el fenómeno descriptivo con el impacto que el paisaje en vínculo con la identidad latinoamericana tiene para la generación de Carpentier que se hace eco de las teorías spenglerianas (González Echevarría, 1974, pp. 34-37). El paisaje, entonces, es propio de lo hispanoamericano y está vinculado con lo real maravilloso: “yo hablo de lo real maravilloso al referirme a ciertos hechos ocurridos en América, a ciertas características del paisaje, a ciertos elementos que han nutrido mi obra” (Carpentier, 1984, p. 120). El paisaje reemplaza, por lo tanto y siempre según la cosmovisión de Carpentier-, al hastío, al encanto y a lo sublime de los subcapítulos anteriores transformándose en una sensibilidad diferente (Collot, 2011, pp. 11-12).⁹² Ya no está presente la admiración combinada con el terror propia de lo sublime o la atracción fascinada propia de lo que encanta; las sensaciones que se desprenden de la figura del paisaje involucran sosiego y embelesamiento propio del estar en casa.⁹³

El silencio al que refiere el pasaje no proviene, por cierto, de lo artificial, sino de lo genésico (“antes de que el hombre fuese inventado”); en este caso se trata de la génesis de la propia escritura, volviendo una vez más a la referencia de la representación:⁹⁴

Luego vuelve a estar el aire en calma, de confín a confín, sin un sonido. Llevo más de una hora aquí, sin moverme, sabiendo cuán inútil es andar donde siempre se estará al centro de lo contemplado. Muy lejos asoma un venado entre las junqueras de un ojo de agua. Y se detiene, noblemente erguida la cabeza, tan inmóvil sobre la planicie que su figura tiene algo de monumento y algo, también, de emblema totémico. Es como el antepasado mítico de hombres por nacer (...). Me vuelvo hacia el río. Su caudal es tan vasto que los raudales, torbellinos, resabios, que agitan su perenne descenso se funden en la unidad

⁹² Michel Collot señala, efectivamente, que la injerencia del hombre en el territorio aporta y enriquece su experiencia sensible; en esa línea, el paisaje no resulta solo un objeto de estudio, sino la posibilidad de pensar de otro modo y de innovar en un nuevo tipo de racionalidad; esto es lo que el teórico francés denomina “pensamiento-paisaje” (Collot, 2011, p. 12). Leemos el paisaje en esta *nouvelle*, por lo tanto, desde esta nueva perspectiva pues nos aporta significaciones y categorías que lo enriquecen.

⁹³ Inmediatamente después de la cita anterior leemos: “Vuelvo a acostarme sobre las pacas de forraje bajo el ancho toldo de lona, con los sementales a un lado y las negras cocineras del otro. (...) Nada hay en ese olor que pueda calificarse de agradable. Y, sin embargo, me tonifica, como si su verdad respondiera a una oculta necesidad de mi organismo. Me ocurre algo parecido a lo del campesino que regresa a la granja paterna, después de pasar algunos años en la ciudad, y se echa a llorar de emoción al husmear la brisa que huele a estiércol. Algo de esto había -reparo en ello ahora- en el traspatio de mi infancia (...)” (Carpentier, 1985, p. 176). La relación entre infancia y hogar es significativa no solo en este texto sino en varias expresiones estéticas de la posguerra.

⁹⁴ Según Auguste Merleau Ponty, la percepción se caracteriza porque el sujeto contempla y además relaciona lo que ve entre sí (Ferrater Mora, 1999, p. 2745).

de un pulso que late de estíos a lluvias, con los mismos descansos y paroxismos, desde antes de que el hombre fuese inventado. (...). El río entra, en el espacio que abarcan mis ojos, por una especie de tajo, de desgarradura hecha al horizonte de los ponientes; se ensancha frente a mí hasta esfumar su orilla opuesta en una niebla verdecida de árboles, y sale del paisaje como entró, abriendo el horizonte de las albas para derramarse en la otra vertiente, allá donde comienza la proliferación de sus islas incontables, a cien leguas del Océano. (Carpentier 1985, pp. 173-174)

Hay dos imágenes muy sugestivas en este largo pasaje que parecen duplicar estas acciones del protagonista-narrador. La primera de ellas es “un árbol copudo y solitario, siempre acompañado de un cacto, que es como un largo candelabro de piedra verde...”; la segunda, la referencia al río. El narrador es también como un candelabro cuya mirada ilumina lo que está observando y entra en el espacio como el río que describe, recorriéndolo con su mirada.

El subcapítulo once tiene un marco interesante: la primera instancia está constituida por la descripción del paisaje en el último párrafo del subcapítulo anterior -en el cual se relaciona espacio y emoción-⁹⁵ y la segunda, está conformada por el siguiente subcapítulo que refiere a la Fiesta de *Corpus Christi* en el que se describe, además, la escena de los Diablos de Yare, tal como indica González Echevarría (1985, p. 180, n. 41). Se trata de un fenómeno de transculturación, categoría que Carpentier refiere numerosas veces en su libro *La música en Cuba* (1946) y que toma de su amigo y etnólogo cubano Fernando Ortiz; hacia el final del subcapítulo, Carpentier habla de “simbiosis de culturas” en lo que nos parece un paralelo significativo con la noción de transculturación:⁹⁶

Un ángel y una maraca no eran cosas nuevas en sí. Pero un ángel maraquero, esculpido en el tímpano de una iglesia incendiada, era algo que no había visto en otras partes. Me preguntaba ya si el papel de estas tierras en la historia humana no sería el de hacer posibles, por vez primera, ciertas simbiosis de

⁹⁵ El paisaje descrito a continuación se emplea para enfatizar el desapego cada vez mayor que siente el protagonista hacia Mouche y su creciente aprecio por Rosario: “Emperezados por el frescor de la noche y el ruido perenne del río en marcha, acabamos por recostarnos en la grava de la orilla. Rosario se soltó el pelo y empezó a peinarlo lentamente, con gesto tan íntimo, tan sabedor de la proximidad del sueño, que no me atreví a hablarle. Mouche, en cambio, contaba nimiedades, interrogaba al griego, celebraba sus respuestas con risas en diapasón agudo, sin advertir, al parecer, que estábamos en un lugar cuyos elementos componían una de esas escenografías inolvidables que el hombre encuentra muy pocas veces en su camino. El mascarón, las llamas, el río, los barcos abandonados, las constelaciones; nada de lo visible parecía emocionarla” (Carpentier, 1985, pp. 172-173).

⁹⁶ Es en el capítulo XVI de la *Música en Cuba* que Alejo Carpentier menciona el proceso de transculturación en relación con la música afrocubana; allí también cita a su amigo Fernando Ortiz. En *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), el etnólogo cubano define la transculturación en estos términos: “Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*. Al fin [...], en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una transculturación, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola” (Ortiz, 1991, p. 90).

culturas, cuando fui distraído de mis reflexiones por algo que me sonaba a cosa a la vez muy próxima y muy lejana. (Carpentier, 1985, p. 183)

Si el paisaje, como indica el epígrafe de José Lezama Lima, genera cultura, esa cultura es emergente, entonces, del proceso de transculturación, pues la perspectiva desde la que se lo describe se apoya, por un lado, en el repertorio heredado -simbólicamente representado en la cita por Fray Servando Castillejos- y, por otra parte, del acervo propio que brota de la mirada y la propia sensibilidad que habita y vive ese paisaje.⁹⁷ ¿Acaso esta sensibilidad es propiedad exclusiva del hispanoamericano? Para Alejo Carpentier, lo era.

Habitar

A partir de esta instancia de contemplación del espacio, la narración gira hacia la acción en vínculo con el ambiente en un gesto derivado de la función de habitar inherente al paisaje (Collot, 2010). El mitema de la casa traído por el mito de Odiseo y trasladado al paisaje, se presenta en línea con el tratamiento de lo femenino, cosmovisión en la cual la mujer es guardiana de la noción de hogar.⁹⁸

También se hace presente aquí otra significación de la concepción de mito que coincide, además, con el tratamiento que en la *nouvelle* se le da a los mitos americanos (Campuzano, 2007): la función ritual y reactualización de los mitos sucede en América donde, por ejemplo, en una ceremonia vudú de Haití se concreta “el sacrificio de Ifigenia [...] en el altar de Artemisa, en que Artemisa apiadada sustituye a Ifigenia por una corza blanca” (Carpentier, 2003, p. 174). Coqueteando con la metáfora, en el subcapítulo catorce se sugiere esta posibilidad a partir del rito fúnebre que llevan adelante Rosario, su madre y sus hermanas durante el velatorio de su padre.⁹⁹ Esta escena, incluso, resulta el preámbulo de lo que sucede a continuación: el narrador-protagonista es invitado a ingresar al palacio como lo hiciera Atenea con Odiseo en el canto VII, pasaje citado por el personaje Yannes, un griego en busca de oro:

Molesto por el tono irónico de sus palabras, le respondí que me parecía inoportuno el momento para distraerla de su pena. “Vete adentro y no se turbe tu

⁹⁷ Es importante destacar, además, que el vocablo paisaje comienza a hacerse más presente a partir de este subcapítulo.

⁹⁸ Nos ilustrará la siguiente cita: “La miré de modo tan ambiguo que Rosario, creyendo tal vez que iba a pelear de nuevo, por celos, me salió al paso en una maniobra de aplacamiento con una frase oscura que tenía de proverbio y de sentencia: «Cuando el hombre pelea, que sea por defender su casa». No sé lo que entendía Rosario por «mi casa»; pero tenía razón si pretendía decir lo que quise comprender: Mouche no era «mi casa». Era, por el contrario, aquella hembra alborotosa y rencillosa de las Escrituras, cuyos pies no podían estar en la casa” (Carpentier, 1985, p. 170).

⁹⁹ “Frente al cadáver, esas campesinas clamaban en diapasión de coéforas, soltando sus cabelleras espesas, como velos negros, sobre rostros terribles de hijas de reyes: perras sublimes, aullantes, troyanas, arrojadas de sus palacios incendiados. [...] preparando la entrada de una Madre que fue Hécuba portentosa, maldiciendo su soledad [...]” El pasaje se cierra, además, con la cita del *Prometeo desencadenado*: “...How canst thou hear / Who knowest not the language of the dead?” (Carpentier, 1985, pp. 192-193).

ánimo -dijo entonces el griego, como recitando una lección-, que el hombre, si es audaz, es más afortunado en lo que emprende, aunque haya venido de otra tierra.” Iba yo a replicarle que no necesitaba de tan chocante consejo, cuando el minero, con tono repentinamente declamado, añadió: “Entrando en la sala hallarás primero a la reina, cuyo nombre es Arete y procede de los mismos que engendraron al rey Alcino.” Y para poner término a mi estupefacción ante palabras que me habían agarrado por sorpresa, fijó en mi rostro ojos de ave, y concluyó riendo: *Homer Odiseus*, empujándome hacia la cocina de un sólido empujón. (Carpentier, 1985, p. 194)

El sesgo mítico resignifica, por cierto, los elementos de la naturaleza; en el subcapítulo anterior, el perro se transforma en Prometeo (volveremos luego a esta cita). Esta relación entre hombre y naturaleza se opone, además, no solo a la de naturaleza dominada que veíamos anteriormente en voz del Kappelmeister, sino también a un importante tópico literario inaugurado por Charles Baudelaire y retomado por Arthur Rimbaud, el del trópico como evasión. La alusión a ello está ya en el primer capítulo¹⁰⁰ y se repite inmediatamente después de la mención de Prometeo que citábamos anteriormente. El pasaje describe, una vez más, impresiones sobre Mouche, arquetipo de las poses y modas estéticas europeas:

Porque la víspera de nuestra partida -lo recordaba yo ahora- había invocado el consabido *anhelo de evasión*, dotando la gran palabra *Aventura* de todas sus implicaciones de “invitación al viaje”, fuga de lo cotidiano, encuentros fortuitos, visión de Increíbles Floridas de poeta alucinado. Y hasta ahora -para ella, que permanecía ajena a las emociones que tanto me deleitaban cada día, devolviéndome sensaciones olvidadas desde la infancia-, la palabra *Aventura* solo había significado un encierro forzoso en el hotel ciudadano, la visión de panoramas de una grandeza monótona y reiterada, un trasladarse sin peripecias, arrastrándose la fatiga de noches sin lámpara de cabecera, rotas en el primer sueño por el canto de los gallos (Carpentier, 1985, p. 186).

La referencia a “L’invitation au voyage” de Baudelaire es evidente y la vuelta al tópico de la evasión propia de las estéticas de fin de siglo XIX francés (que muchas vanguardias retomarían) también. La diferencia entre el narrador y Mouche yace en que la evasión anhelada por ella no se puede concretar en el espacio americano, tal como señala Eduardo González:

Carpentier hace hincapié en la diferencia entre el deseo por conocer a fondo una cultura y el de la pura evasión, por muy refinadamente artística que esta

¹⁰⁰ En relación con la reacción de Mouche al enterarse del ofrecimiento del Curador, el narrador afirma lo siguiente: “Y sin darme tiempo para enderezar el equívoco, se entregó a los grandes tópicos del anhelo de evasión, la llamada de lo desconocido, los encuentros fortuitos, en un tono que algo debía a los Sirgadores Flechados y las Increíbles Floridas del *Barco Ebrio*” (Carpentier, 1985, p. 98).

sea (...). La realidad buscada no es estrictamente la del sueño y la pura belleza ansiada por Baudelaire (...).

La diferencia radica en que el viaje del poema, deseado e imaginado, es en *Los pasos perdidos* viaje real, aunque la imaginación lo haya anticipado, vivido y reelaborado a través de la memoria.

(1972, pp. 593-94).

Agregamos que, mientras Mouche es objeto de constante frustración y aburrimiento, el protagonista está cada vez más abstraído y embelesado por el paisaje que va interiorizando, que modifica, por lo tanto, su sensibilidad y del cual se va sintiendo paulatinamente parte.

El ritmo

En *De l'horizon du paysage à l'horizon des poètes*, Michel Collot enfatiza la relación entre paisaje y cuerpo.¹⁰¹ El “pulso”, presente en una de las últimas citas (Carpentier, 1985, p. 172) tiene que ver con este vínculo entre cuerpo y espacio y se traduce en las numerosas menciones del “ritmo” que podemos encontrar en el texto a partir del onceavo subcapítulo que es, por cierto, inaugural de la presencia del paisaje en la *nouvelle*. De este modo lo menciona el propio Carpentier en “Presencia de la naturaleza” (1952) denostando la vertiginosidad propia de las ciudades modernas:

Para mí semejante existencia (...) es la prefiguración del infierno. Más aún; no acabo de admitir que valga la pena vivir de tal manera. Sin el contacto frecuente con la naturaleza, el hombre se olvida de quién es, se esteriliza, pierde sus ritmos vitales, se hace desconfiado ante la propia carne. En sus laberintos de cemento armado, en sus caminos de asfalto, llega a olvidarse, incluso, de que un cielo existe sobre su cabeza -un cielo redondo y verdadero, no encuadrado por la estereotomía de los edificios (Carpentier, 1997b, p. 32).

El ritmo propio de la naturaleza va a ser internalizado por el narrador de dos modos: a partir de la caminata¹⁰² y a partir de la creación artística que se concreta en la composición del treno que toma un fragmento de *Odisea*. En la novela se esboza que la naturaleza es una fuente de inspiración:

¹⁰¹ “Je ne suis pas un pur esprit, capable de survoler le monde en une vision parfaitement panoramique. Mon corps m'assigne un place au coeur même du paysage que je regarde” (Collot, 2010, p. 195).

¹⁰² El ritmo será el legado del paisaje en el narrador-protagonista que, si bien queda en un entre-lugar hacia el final de la *nouvelle*, encuentra un modo orgánico de vincularse con el espacio, incluso en la vuelta a la ciudad: “Como he adquirido la costumbre de andar al ritmo de mi respiración, me asombro al descubrir que los hombres que me rodean, van, vienen, se cruzan, sobre la ancha acera, llevando un ritmo ajeno a sus voluntades orgánicas” (Carpentier, 1985, p. 306).

No estoy aquí para pensar. No debo pensar. Ante todo sentir y ver. Y cuando de ver se pasa a mirar, se encienden raras luces y todo cobra su voz. Así, he descubierto, de pronto, en un segundo fulgurante, que existe una Danza de los Árboles. No son todos los que conocen el secreto de bailar en el viento. Pero los que poseen esta gracia, organizan rondas de hojas ligeras de ramas de retoños, en torno a su propio tronco estremecido. Y es todo un ritmo el que se crea en las frondas; ritmo ascendente e inquieto, con encrespamientos y retornos de olas, con blancas pausas, respiros, vencimientos, que se alborozan y son torbellino, de repente, en una música prodigiosa de lo verde. Nada hay más hermoso que la danza de un macizo de bambúes en la brisa. Ninguna coreografía humana tiene la euritmia de una rama que se dibuja sobre el cielo. Llego a preguntarme a veces si las formas superiores de la emoción estética no consistirán, simplemente, en un supremo entendimiento de lo creado. Un día, los hombres descubrirán un alfabeto en los ojos de las calcedonias, en los pardos terciopelos de la falena, y entonces se sabrá con asombro que cada caracol manchado era, desde siempre, un poema. (Carpentier, 1985, p. 271)

No deseamos agregar comentarios a tan bellas palabras que en sí mismas son lo suficientemente claras.

Volviendo a *Odisea*. Si bien, como hemos señalado, cada mito enfatiza etapas o experiencias del narrador-protagonista, es relevante indicar que el mito de Odiseo es el que más apariciones sostiene en escena. No solo eso, sino que, además, es el único libro que el narrador posee pues en el primer capítulo hay un anhelo de adquirir diversos ejemplares que se describen cuando el protagonista se detiene en la vitrina de la librería Brentano's, pero finalmente nada se refiere a la concreción de ese anhelo; en la selva, al despedirse, Yannes, el minero griego, obsequia su ejemplar de *Odisea* a Rosario y al protagonista:

El Adelantado ha alzado el brazo, señalando el rumbo del Oro, y Yannes se despide de nosotros para buscar el tesoro de la tierra. (...). Hay un instante de emoción cuando nos abrazamos a ese campesino con perfil de acaieno, conocedor de Homero, que tanto parecía haberse apegado a nosotros. (...). Quiere hacernos un presente, y no teniendo más que la ropa que lleva puesta, nos tiende, a Rosario y a mí, el tomo de *La Odisea*. (...). Yannes se aleja de nosotros, camino de su barca, de torso desnudo en el amanecer, llevando su remo en el hombro con sorprendente estampa de Ulises. (Carpentier, 1985, p. 251)

Nos detendremos un poco en este curioso asunto. En el enrevesado y multifacético universo ensayístico de Carpentier, los mitos tienen un sitio muy particular; primeramente, podemos deducir que ese interés se debe al lugar que tiene la etnología en la posguerra (González Echevarría, 1974, pp. 28-29) y también la arqueología ya desde finales del siglo XIX (Montemayor, 2004, p. 340-341), pero también porque se evidencia en ellos una creencia: la de que los mitos no mueren, sino que se reactualizan de modo constante, como ya hemos mencionado. Otra singularidad del ejemplar de *Odisea*, obsequio de Yannes, es que se trata de una edición bilingüe en

griego y en español. Esta particularidad nos devuelve a la temática de la traducción a la que volveremos posteriormente.¹⁰³

Odisea no solo será el único libro poseído por el narrador, sino que será el libro que utilice el protagonista para componer su *Treno*, en medio de la selva y, por lo tanto, con escasa cantidad de papel. Esta ironía -la de estar inspirado en un ámbito carente de lo esencial para cualquier compositor moderno-, tiene su culminación cuando el narrador entrega su obra a Rosario como garantía de que volverá y la novela termina en el fracaso de semejante empresa: el narrador no puede retornar por la crecida del río y, además, se entera de que Rosario está embarazada y en pareja con Marcos, el hijo del Adelantado. Pero volvamos a nuestro *Treno*.

Por definición, el treno es un canto fúnebre y, por lo tanto, de ocasión con el objetivo de honrar al fallecido no solo a partir del lamento, sino también del consuelo y la reflexión (Budelmann, 2010, pp. 30-31). Hay dos lazos que nos interesa destacar: entre música y poesía y entre vida y arte. La primera aparición del treno se concreta en el medio de la selva cuando el narrador presencia el canto fúnebre que interpreta el Hechicero de una de las tribus visitadas:

Fray Pedro dice que ha muerto hace varias horas. Sin embargo, el Hechicero comienza a sacudir una calabaza llena de gravilla -único instrumento que conoce esta gente- para tratar de ahuyentar a los mandatarios de la Muerte. Hay un silencio ritual, preparador del ensalmo, que lleva la expectación de los que esperan su colmo. Y en la gran selva que se llena de espantos nocturnos, surge la Palabra. (...). Hay como portamentos guturales, prolongados en aullidos; sílabas que, de pronto, se repiten mucho, llegando a crear un ritmo; hay trinos de súbito cortados por cuatro notas que son el embrión de una melodía. (...). Es algo situado mucho más allá del lenguaje, y que, sin embargo, está muy lejos aún del canto. Algo que ignora la vocalización, pero es ya algo más que palabra. (...). Ante la terquedad de la Muerte, que se niega a soltar su presa, la Palabra, de pronto, se ablanda y se descorazona. En boca del Hechicero, del órfico ensalmador, estertora y cae, convulsivamente, el Treno -pues esto y no otra cosa es un treno-, dejándome deslumbrado con la revelación de que acabo de asistir al Nacimiento de la Música. (Carpentier, 1985, pp. 244-245)¹⁰⁴

A continuación, Yannes le regala su ejemplar de *Odisea* al narrador, como ya hemos comentado. Posteriormente, en el subcapítulo veintinueve -inmediatamente después de la escena de la Danza de los árboles descrita anteriormente-, se retoma el treno, pero ahora en las manos compositoras del narrador: “solo me es preciso esperar el amanecer, que me traerá la claridad

¹⁰³ Hay otros dos libros que no pertenecen al narrador, la *Genoveva de Brabante* de Rosario y el *Liber usualis* de fray Pedro. En el subcapítulo treinta, el narrador explica que se decide por *Odisea* porque está en español, el idioma materno (Carpentier, 1985, p. 277-279).

¹⁰⁴ El narrador atribuye, por lo tanto, un origen mágico a la música (Cf. también Carpentier, 1985, p. 261); esta génesis se subraya en la cita por la repetición de “Palabra” con mayúscula, de visible raigambre bíblica en línea con una reminiscencia mágico-mítica.

necesaria para hacer los primeros esbozos del *Treno*. Porque el título de *Treno* es el que se ha impuesto a mi imaginación durante el sueño” (Carpentier, 1985, p. 272). Y las palabras con que define su inspiración son muy similares a las descriptas sobre el canto fúnebre del Hechicero: “Yo buscaba más bien una expresión musical que surgiera de la palabra desnuda, de la palabra anterior a la música” (Carpentier, 1985, p. 272).¹⁰⁵ El fragmento elegido es el canto XI, cuando *Odiseo* desciende al país de los muertos. Retomamos este aspecto en el siguiente apartado.

Para cerrar el circuito odiseico, señalamos que hacia el final del texto, la *Odisea* vuelve a aparecer a través del personaje de Penélope que es arquetipo en la figura de Ruth, esposa del narrador, y antítesis de Rosario quien no ha esperado por la vuelta del protagonista. El mito cancela la posibilidad de repetición en la siguiente afirmación de Yannes: “«Ella no Penélope. Mujer joven, fuerte, hermosa, necesita marido. Ella no Penélope. Naturaleza mujer aquí necesita varón...»” (Carpentier, 1985, p. 328).

Traducir

Como hemos mencionado anteriormente, otra cuestión singular en torno al ejemplar de *Odissea* del que dispone el narrador, es que se trata de una traducción al español y que pone de relieve, nuevamente, el tema de la traducción de las culturas, una cuestión que a Carpentier lo ocupa de un modo particular. En este mismo subcapítulo, asistimos nuevamente a traducciones lingüísticas en torno al *Prometeo desencadenado*:

Ciertos versos que ahora recuerdo hubieran correspondido admirablemente a mi deseo de trabajar sobre un texto hecho de palabras simples y directas: *Ah me! –alas, pain, pain ever, for ever! –No change, no pause, no hope! Yet I endure!* Y luego, esos coros de montañas, de manantiales, de tormentas: de elementos que ahora me rodean y siento. Esa voz de la tierra, que es Madre a la vez, arcilla y matriz, como las Madres de Dioses que aún reinan en la selva. Y esas “perras del infierno” *-hounds of hell-* que irrumpen en el drama y aúllan con más acento de ménade que de furia. *Ah, I scent life! Let me but look into his eyes!* Pero no. (Carpentier, 1985, pp. 276-277)

El poema dramático de Percy Shelley aparece a lo largo de la novela siempre a partir de la intertextualidad. Ya hemos mencionado el contexto de producción del texto; ahora, enfatizamos en el objetivo del poeta inglés que buscaba distanciarse de la versión esquílea en la que suponía una restauración de la figura de Zeus que interpretaba como un opresor.¹⁰⁶ Es muy significativo

¹⁰⁵ Inmediatamente después el propio narrador adjudica que la inspiración de su treno estaba en aquella experiencia del canto fúnebre del hechicero en medio de la selva (Carpentier, 1985, pp. 275-276).

¹⁰⁶ “Yo era contrario a un desenlace tan poco convincente como el de la reconciliación del Defensor con el Opresor de la humanidad” (Shelley, P., 2009, p. 17)

que se trate de una obra que se hace eco de una fuerte resonancia del mito de Prometeo en el siglo XIX, en el que emergen el poema *Prometheus* (1816) de Lord Byron y la novela *Frankenstein. Or the Modern Prometheus* (1818) de Mary Shelley y, en la plástica, el óleo “Prométhée” (1868) de Gustave Moreau, por ejemplo, entre muchas otras (García Gual, 1995, pp. 189-204). En el caso de *Los pasos perdidos* se enlaza directamente con la posibilidad de creación. Hacia el inicio de la *nouvelle*, como hemos señalado, se citan versos del principio del poema en los cuales Prometeo manifiesta el sometimiento de los humanos por parte de Zeus y en los que resuenan, además, la opresión propia de la ciudad moderna que se está denunciando. Hacia el final de la *nouvelle* se vuelve a este texto en una posibilidad que ha concretado la escritura:

Estoy trabajando sobre el texto de Shelley, aligerando ciertos pasajes, para darle un cabal carácter de cantata. Algo he quitado al largo lamento de Prometeo que tan magníficamente inicia el poema, y me ocupo ahora en encuadrar la escena de las Voces -que tiene algunas estrofas irregulares- y el diálogo del Titán con la Tierra. Esta tarea, desde luego, es mero intento de burlar mi impaciencia, sacándome a ratos de la sola idea, del único fin, que me tiene inmovilizado, desde hace ya tres semanas, en Puerto Anunciación. (Carpentier, 1985, p. 321)

Volviendo al lazo entre mito y espacio, es preciso aclarar que, así como Sísifo está vinculado a la ciudad moderna, Odiseo con Santa Mónica de los Venados (la selva), a Prometeo, le corresponde Puerto Anunciación, la ciudad (o poblado) antesala de la selva, es decir, un lugar “entre” (la ciudad moderna y la selva):

Cuando llegamos a Puerto Anunciación -a la ciudad húmeda, siempre asediada por vegetaciones a las que se libraba, desde hacía centenares de años, una guerra sin ventajas- comprendí que habíamos dejado atrás las Tierras del Caballo para entrar en las Tierras del Perro. Ahí, detrás de los últimos tejados, se erguían los primeros árboles de la selva aún distante. (Carpentier, 1985, p. 184)

En este capítulo, tal como señala Dunja De Ricke, el mitema del fuego aparece de un modo muy significativo (2009, pp. 38-39) y son los canes que, en este caso, ofrecen sus dones al hombre tal como lo hizo Prometeo con los hombres:

El Perro aportaba los sentidos que su compañero de caza tenía atrofiados, los ojos de su nariz, su andar en cuatro patas, su socorrido aspecto de animal ante los otros animales, a cambio del espíritu de empresa, de las armas, del remo, de la verticalidad, que el otro maniobraba. El Perro era el único ser que compartía con el Hombre los beneficios del fuego, arrogándose, en este acercamiento a Prometeo, el derecho de tomar el partido del Hombre en cualquier guerra librada al Animal. (Carpentier, 1985, pp. 184-185)

El lazo entre sujeto y naturaleza se fortalece o se concreta en un auténtico vínculo con los animales en donde no hay sometimiento, sino domesticación, convivencia y colaboración mutua. En la cita anterior se hace referencia al fuego que, como se sabe, fue don de Prometeo y simboliza, además, su obsequio de saberes y artes a los hombres, robado a Zeus quien lo había ocultado de los mortales (según la tragedia de Esquilo).

En ese mismo contexto, también asistimos a adaptaciones del texto homérico en lo que el mismo narrador denomina un lenguaje más llano y sencillo y que está, asimismo, en la lengua materna del narrador; se trata, por lo tanto de la adaptación de una traducción.¹⁰⁷ Incluso, se trata de otro tipo de traducción (Gabrieloni 2006 y 2007) que podríamos denominar trasposición de arte, pues el texto odiseico se adapta a una pieza musical. Ello está en vínculo con lo que para Carpentier es la cultura y el lugar que en ese contexto tiene la cultura latinoamericana; sin jerarquías entre sí, las culturas pueden explicarse mutuamente tal como lo define en “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo” (1979):

Yo, si tuviese que hacer una definición de tipo diccionario para la cultura, en lo que se refiere a mi manera de verla, diría que “cultura es el acopio de conocimientos que permiten a un hombre establecer relaciones por encima del tiempo y del espacio entre dos realidades semejantes o análogas, explicando una en función de sus similitudes con otra que puede haberse producido muchos siglos atrás”. (...). Yo he llegado a ver los mitos americanos en función de los mitos universales, y las cosas americanas en función del universo, estableciendo enseguida relaciones (...). hay una cantidad de constantes que han pasado, y que nos toca a nosotros ver y desentrañar en cierto modo, porque explican una infinidad de cosas. (Carpentier, 2003, pp. 173-174)

Es muy significativo que el canto de la *Odisea* que se adapta sea el descenso al Hades y el encuentro de Odiseo con los muertos en lo que podría tomarse como un símbolo, como una imagen, de lo que la tradición es para Carpentier que -volviendo al epígrafe de este artículo- es un pasado que se resignifica desde el presente.

A modo de conclusión

El periplo propuesto por la novela tiene como objetivo descartar categorías propuestas por viajeros o miradas extranjeras. De este modo, se desecha por una parte, la categoría de naturaleza dominada, puesta en la voz de un personaje con autoridad, el “Kappelmeister”; alemán que cita a Goethe. Por otra parte, la naturaleza americana entendida como espacio de la evasión

¹⁰⁷ Es muy sugerente que esta imagen represente, en definitiva, una característica propia de la naturaleza americana. Citamos el pasaje aludido: “La solución del problema era sencilla: bastaba aligerar de hojarasca el texto homérico para hallar la simplicidad deseada. De pronto, en el episodio de la evocación de los muertos, encuentro el tono mágico, elemental, a la vez preciso y solemne” (Carpentier, 1985, p. 278).

propia del arte moderno puesta en voz de Mouche, arquetipo de poses estéticas que están a la orden y al día de las modas europeas.¹⁰⁸ A medida que el narrador se interna en la selva -en un doble sentido: ingresa en ella paulatinamente, pero también la interioriza- la significación de los mitos también se va diversificando pasando de ser meros arquetipos a ser realidades vivientes en la naturaleza (como por ejemplo, en el capítulo de Tierra del Perro que hemos analizado) donde lo maravilloso parece encontrar un profundo despliegue.

En este contexto, la traducción intercultural o intersemiótica que propone la última cita nos devuelve una de las estrategias discursivas mencionadas anteriormente: anula la jerarquía entre culturas y las devuelve a la simetría gracias a la capacidad propia del eje similitud pues en una comparación no hay rango entre los elementos asemejados. En definitiva, los mitos griegos tratan temas universales que atraviesan la naturaleza de cualquier ser humano más allá de la cultura a la que pertenezca: Odiseo busca volver a casa, el *Prometeo desencadenado* representa la búsqueda de una obra auténtica y el mito de Sísifo, el flagelo del hombre moderno, aún hoy.

Referencias

- Aliata, F. (1998). Entre el desierto y la ciudad. Naturaleza y arquitectura en América Latina. *Revista de cultura de arquitectura, la ciudad y el territorio* (2), 24-40.
- Budd, M. (2014). *La apreciación estética de la naturaleza*. Traducción de M. Martínez. Madrid: Machado.
- Budelmann, F. (ed.) (2010). *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Campuzano, L. (1999). "Traducir América: Los códigos clásicos de Alejo Carpentier". Recuperado de <http://www.bnjm.cu/sitios/revista/1999/04/lcampuzano.html>.
- Campuzano, L. (2007). Mujeres y papeles: Ruth y Mouche en el taller del escritor. En L. Campuzano (ed.), *Alejo Carpentier: acá y allá* (261-274). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Pittsburgh.
- Camus, A. (1981). *El mito de Sísifo*. Traductor L. Echávarri. Madrid: Alianza.
- Carpentier, A. (1984). *Ensayos*. La Habana: Letras Cubanas.
- Carpentier, A. (1988). *La música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.
- Carpentier, A. (1997a). *Literatura, Libros*. Compilación, prólogo e índices de A. Díaz Acosta. La Habana: Letras Cubanas. Colección Letra y Solfa.
- Carpentier, A. (1997b). *Mito e historia*. Compilación y prólogo de R. Respall Fina. La Habana: Letras Cubanas. Colección Letra y Solfa.
- Carpentier, A. (1985). *Los pasos perdidos*. Edición de Roberto González Echevarría. Madrid: Cátedra.

¹⁰⁸ La crítica ve en Mouche la proyección de lo peor de la tradición y modas occidentales y también el desapego que busca Carpentier en esta época con respecto al surrealismo (González Echevarría, 1985).

- Carpentier, A. (2003) *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Carpentier, A. (2007¹⁰). América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música. En I. Aretz (rel.) *América Latina en su música* (7-19). México: Siglo XXI-UNESCO. Serie América Latina en su cultura.
- Carpentier, A. (2010). *Los pasos perdidos*. Buenos Aires: Losada.
- Cetto, M. (1983⁵). Influencias externas y significado de la tradición. En R. Segre (rel.), *América Latina en su arquitectura* (170-185). París: Siglo XXI-UNESCO. Serie “América Latina en su cultura”.
- Chazarreta, D. E. (2021). Hispanoamérica (y la tradición clásica). En F. García Jurado (dir.), *Diccionario hispánico de tradición y recepción clásica* (354-363). Madrid: Guillermo Escobar Editor.
- Clifford, J. (1999). *Itinerarios transculturales*. Traducido por M. Reilly de Fayard. Barcelona: Gedisa.
- Collot, M. (2010). De l’horizon du paysage à l’horizon des poètes. En I. Ferreira Alves y M. Miguel Feitosa (org.), *Literatura e paisagem. Perspectivas e diálogo* (191-203). Nitéroí: Editora da UFF.
- Collot, M. (2011). *La Pensée-paysage*. París: Actes Sud / ENSP.
- De Rycke, D. (2009). *La presencia de los mitos clásicos en Los pasos perdidos de Alejo Carpentier. Los mitos de Sísifo, de Prometeo y de Ulises* (Tesis de Maestría inédita). Recuperada en <https://lib.ugent.be/en/catalog/rug01:001414663>.
- Esquilo (2000). *Tragedias*. Introducción general de F. Rodríguez Adrados. Traducción y notas de B. Perea Morales. Madrid: Gredos.
- Ferrater Mora, J. (1999) *Diccionario de Filosofía (K-P)*. Barcelona: Ariel.
- Gabrieloni, A. L. (2006). Écfrasis, transposición, traducción. Cariello-Barranco-Gryn (ed.), *Versiones y cuestiones* (42-49). Rosario: Ciudad Gótica: Recuperado de: <http://rid.unrn.edu.ar/handle/20.500.12049/4865>
- Gabrieloni, A. L. (2007). Imágenes de la traducción y relaciones interartísticas. 1611. *Revista de Historia de la traducción* (1). Disponible en: traduccionliteraria.org/1611/art/gabrieloni.html
- García Gual, C. (1995). *Prometeo: mito y tragedia*. Madrid: Hiperión.
- González Echevarría, R. (1985). Introducción. En A. Carpentier, *Los pasos perdidos* (13-65). Madrid: Cátedra.
- González Echevarría, R. (1993). *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*. México: UNAM.
- González Echevarría, R. (enero-marzo, 1974). Isla a su vuelo fugitiva: Carpentier y el realismo mágico. *Revista Iberoamericana XL*(86), Pittsburgh, 9-63.
- González, E. (octubre-diciembre, 1972). *Los pasos perdidos*, el Azar y la Aventura. *Revista Iberoamericana XXXVIII* (81), Pittsburgh, 585-613.
- Hamburger, M. (1991). *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Homero (1998⁹). *Odisea*. Edición de J. L. Calvo. Madrid: Cátedra.

- Lezama Lima, J. (1993) [1977]. *La expresión americana*. Edición de I. Chiampi con el texto establecido. México: Fondo de Cultura Económica.
- López Calahorra, I. (2002). Lecturas y lectores del mundo antiguo en Alejo Carpentier. La metáfora de la lectura en *Los pasos perdidos*. *Estudios Clásicos* (121), 149-161.
- Mateo Palmer, M. (2007). El mito americano en *Los pasos perdidos*. En L. Campuzano (ed.), *Alejo Carpentier: acá y allá* (145-164). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Pittsburgh.
- Montemayor, C. (2004). El helenismo de Alfonso Reyes. En A. Pineda Franco e I. Sánchez Prado (eds.), *Alfonso Reyes y los estudios latinoamericanos* (335-346). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Pittsburgh.
- Ortiz, F. (1991). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Pacheco Gualdrón, J. (abril-junio, 2010). La visión de la ciudad moderna en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier. *Narrativas* (17), 12-30.
- Prieto, A. (1996). *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Segre, R. (2005). Le Corbusier y Alejo Carpentier. *Massilia: anuario de estudios lecorbusierianos*, 114-119. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/2099/9244>.
- Shelley, M. (2009³). Nota preliminar. En P. Shelley, *Prometeo liberado (Prometheus Unbound)* (9-16). Edición bilingüe. Versión española de A. Valero. Madrid: Hiperión.
- Shelley, P. (2009³). *Prometeo liberado (Prometheus Unbound)*. Edición bilingüe. Versión española de A. Valero. Madrid: Hiperión.
- Simmel, G. (enero-marzo, 1986). Las grandes ciudades y la vida del espíritu. Traducción de Héctor Majarrez. *Cuadernos políticos* (45), México, 5-10.
- Spengler, O. (1923). *La decadencia de Occidente*. Madrid: Espasa Calpe, 2 vol.
- Toledo, C. (2021). «En función americana»: el viaje y la tradición clásica en algunas novelas de Alejo Carpentier. En D. E. Chazarreta (dir.), *Periplos de la tradición clásica en la literatura latinoamericana*. Quilmes: Caligrafías. Ebook.

Las autoras

Coordinadora

Zecchin de Fasano, Graciela Cristina

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, Profesora Titular del Área Griego de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Investigadora del Centro de Estudios Helénicos (IDIHCS, UNLP-CONICET) e Investigadora Asociada del Laboratorio de Historia Antigua de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Ha sido *Fellow of The Center for Hellenic Studies* (Harvard University, 2013-2014). Ha coordinado la edición de cinco volúmenes de Libros de Cátedra de la colección *Griego Clásico. Cuadernos de Textos* (EDULP, 2013-2020) Es editora de *Deixis Social y Performance en la Literatura Griega Clásica* (2011), de *El relato de la Historia en las manifestaciones literarias de la Grecia antigua y su valor mítico-performativo* (2015). Es coeditora junto con Fabio Lessa del libro *Literatura e Sociedade na Grecia Antiga* (Río de Janeiro, Mauad X, 2018) y de *Literatura y Cultura en la Grecia Antigua* (FaHCE-UNLP, 2019), ambos libros resultado del proyecto Redes IX (PPUA-MINCYT). Actualmente dirige el proyecto PICT-2020-SERIEA-02425 (2022-2024) "Del Treno al Epitafio: Subjetividad, convención social y cruces 'genéricos' en las formas poéticas del lamento en la Grecia Antigua. Inflexiones".

Autoras

Hörster, Maria António

Profesora asociada en la Facultad de Letras de la Universidad de Coimbra, en el área de Filología Germánica. Fue lectora de portugués en Bonn. Sus principales áreas de enseñanza son los estudios literarios, la literatura y la cultura portuguesa, la literatura y la cultura alemana y la práctica y la teoría de la traducción. En cuanto a la investigación, se ha centrado principalmente en la recepción de la literatura germánica en Portugal (Rilke, Goethe, Kafka, N. Sachs) y en los Estudios de Traducción (Traducción e Ideología, Lingüística y Traducción, Crítica de la Traducción Literaria). Más recientemente ha trabajado en la recepción de los mitos clásicos en la literatura portuguesa contemporánea.

Chazarreta, Daniela Evangelina

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Su línea de investigación es la poesía hispanoamericana: se ha dedicado específicamente al estudio de las poéticas de José Lezama Lima, de Vicente Gerbasi, de César Dávila Andrade, del modernismo hispanoamericano y de Octavio Paz. Actualmente es profesora Adjunta con funciones de titular de Literatura Latinoamericana para Lenguas Modernas en la Facultad de Humanidades (UNLP) e Investigadora Adjunta del CONICET. Sus publicaciones atienden este corpus en constante diálogo con la tradición, con las teorías sobre el espacio (especialmente el paisaje), las artes visuales y la música.

Mattioli, María Luz

Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente, se desempeña como Ayudante diplomada del Área griego de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y como docente del St. George's College. Es investigadora del Centro de Estudios Helénicos de la UNLP-IdHICS). Ha sido recibida la Beca Estímulo a la Investigación Científica (2012-2013) y dedicó sus estudios al análisis de *Orestíada* de Esquilo. Becaria Doctoral de la UNLP (2016-2022) dedicada al estudio de *Persas* de Esquilo dirigida por la Dra. Graciela Zecchin de Fasano. Es autora del capítulo "Algunas aproximaciones al concepto de Justicia (democrática) en Euménides de Esquilo" (en *El relato de la historia en las manifestaciones literarias de la Grecia Antigua y su valor mítico performativo*, FaHCE, 2015) y del capítulo "Hay ausencia o presencia del 'falso dilema' en *Critón*?" en *Critón. Serie de diálogos Platónicos* (EDULP, 2018) ambos coordinador por Graciela Zecchin de Fasano. Integra el proyecto "Del Treno al Epitafio: poética del lamento funeral en la literatura griega clásica. Inflexiones" (2018-2021).

Pelossi, Claudia Teresa

Magister en Literatura Comparada y Doctoranda en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Su investigación doctoral versa sobre Mito, política y crisis de la escritura en *Il disprezzo* de Alberto Moravia. Es Profesora Asociada en Literatura Francesa y Literatura Italiana, en la Universidad del Salvador, Directora de la Escuela de Letras de la FLEO USAL (2016-2021) y actualmente, Secretaria Académica. Investigadora Principal en el IIFLEO (Instituto de Investigaciones de la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales, USAL). Dirigió el proyecto *Representaciones de la infancia y juventud en la obra narrativa de Patrick Modiano*. Participa del proyecto *Escritos y palabras de Henri Bergson. Traducción y edición crítica*, dirigido por el Dr. Jorge Luis Martín. Fue responsable de la edición del libro *Irrupciones de los nuevos modos de narrar: desde el relato hasta el manga. Estudios de Narratología* (EUS, 2021). Miembro de la Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona (AALFF), de la Asociación Argentina de Docentes e Investigadores de Lengua y Literatura Italianas (ADILLI), y vocal de la Comisión Directiva del CEN (Centro de Estudios de Narratología).

Silva, Maria de Fátima

Profesora titular del Instituto de Estudios Clásicos de la Facultad de Letras de la Universidad de Coimbra, Portugal. Pertenece a la Sección "Reescritura de Mitos" del Centro de Investigación de Estudios Clásicos y Humanísticos, de la misma Universidad. Es miembro del CAPN (Classics and Poetry Now, coordinado por la profesora Lorna Hardwick). El teatro griego y la recepción de los clásicos en la literatura portuguesa son sus principales temas de investigación. Recientemente ha participado en la coordinación de varias publicaciones como *Portrayals of Antigone in Portugal*, Leiden: Brill (2017), *Portraits of Medea in Portugal during the 20th and 21st centuries*, Leiden: Brill (2019), *A Special Model of Classical Reception. Summaries and short stories*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing (2020), *The Classical Tradition in Portuguese and Brazilian Poetry*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing (2021).

Zamperetti Martín, Deidamia Sofía

Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Ayudante Diplomada del Área Griego de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). Investigadora del Centro de Estudios Helénicos del IdIHCS (UNLP-CONICET). Becaria CIN durante el período 2011-2012. Actualmente integra el proyecto PICT-2020-SERIEA-02425 (2022-2024) "Del Treno al Epitafio: Subjetividad, convención social y cruces 'genéricos' en las formas poéticas del lamento en la Grecia Antigua. Inflexiones". Entre sus últimas publicaciones se encuentran "Las mujeres y sus voces: los discursos femeninos en el canto VI de Ilíada" (FaHCE, 2019), Troya bifronte. Dicotomía y estética del relato de guerra en las figuras de Héctor y Aquiles en Ilíada (2018) e "Ilíada VI (407-439): la auto-configuración femenina de Andrómaca" (FaHCE, 2018).

Antônio Hörster, Maria

Recepción y apropiación de Homero en la literatura griega clásica : proyecciones / Maria Antônio Hörster ; Graciela Cristina Zecchin de Fasano ; Coordinación general de Graciela Cristina Zecchin de Fasano. - 1a ed - La Plata : Universidad Nacional de La Plata ; EDULP, 2024.

Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-950-34-2403-2

1. Literatura Griega Clásica. 2. Literatura Latinoamericana. I. Zecchin de Fasano, Graciela Cristina II. Título.

CDD 880.09

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata

48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina

+54 221 644 7150

edulp.editorial@gmail.com

www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2024

ISBN 978-950-34-2403-2

© 2024 - Edulp

S
sociales

**Edulp**
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA