



Periplus.
la
Tradición clásica
en la
literatura
Hispanoamericana

EDITORIAL

 Caligrafías

Coordinadora: *daníela evangelina chazarreta*

Periplus.
la
Tradición clá
sica en la
literatura
Hispanoame
ricana

Coordinadora

Daniela Evangelina Chazarreta

*Amalia Chaves, Daniela Evangelina Chazarreta,
Analía Costa, Alejandra Liñán, Sabrina Nair Roldán, Carolina Toledo,
Deimada Sofía Zamperetti Martín, Graciela Zecchin de Fasano.*

Chazarreta, Daniela Evangelina

Periplos : La Tradición Clásica en la Literatura Hispanoamericana / Daniela Evangelina Chazarreta; dirigido por Daniela Evangelina Chazarreta. - 1a ed. - Quilmes: Caligrafías, 2021.

Libro digital, PDF - (Nuestra América en su crítica; 2)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-28035-5-1

1. Literatura Hispanoamericana. 2. Tradiciones. I. Título.

CDD 809.04

Título: “Periplos”

Subtítulo: La Tradición Clásica en la Literatura Hispanoamericana.

Corrección estilística: Amalia Chaves y Carolina Toledo.

Colección: “Nuestra América en su crítica”, vol. 2.

Caligrafías, noviembre de 2021

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Arte de tapa: “Interior con columnas” (1951) de Amelia Peláez del Casal. Témpera sobre papel entelado (detalle). Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.

Diseño y diagramación: Manuel Páez, DG, UNLP, para Editorial Caligrafías

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la fotocopia y el tratamiento informático.

© 2021, Caligrafías.



ÍNDICE

LIMINAR

Daniela Evangelina Chazarreta..... 13

ALTERIDAD CULTURAL Y PRECEPTIVA CLÁSICA EN *VISTAS DE LAS CORDILLERAS* DE HUMBOLDT

Amalia Chaves..... 25

PROSAS PROFANAS: COSMOPOLITISMO, EROTISMO Y TRADICIÓN CLÁSICA

Sabrina Nair Roldán 51

DE LA ANTIGUA GRECIA A AMÉRICA: FIESTA GRIEGA Y MASCARADA DIONISIÁCA EN MÉXICO

Analia Costa..... 71

“EN FUNCIÓN AMERICANA”: EL VIAJE Y LA TRADICIÓN CLÁSICA EN ALGUNAS NOVELAS DE ALEJO CARPENTIER

Carolina Toledo 91

OPERACIONES DISCRETAS: LA TRADICIÓN CLÁSICA EN *EL ARCO Y LA LIRA* DE OCTAVIO PAZ. RELECTURA

Daniela Evangelina Chazarreta 111

EL MOTIVO CLÁSICO DEL VIAJE EN LA NARRATIVA DE HÉCTOR TIZÓN

Alejandra Liñán 129

ÉROS Y THÁNATOS EN “LAS VESTIDURAS PELIGROSAS” DE SILVINA OCAMPO

Deidamia Sofía Zamperetti Martín 153

PARODIA Y HUMOR EN APROPIACIONES RECIENTES DE *ODISEA*

Graciela C. Zecchin de Fasano 167

SOBRE LAS AUTORAS

Sobre las autoras 189



*Parodia y
humor. en
apropiaciones
recientes de
Odisea*

PARODIA Y HUMOR EN APROPIACIONES RECIENTES DE
ODISEA

Graciela C. Zecchin de Fasano

En el capítulo cuarto de *Poética*, Aristóteles expresó que Homero fue el poeta por antonomasia, ya que no sólo había realizado imitaciones de tipo dramático, sino que además había mostrado los esbozos de la comedia -creando de modo dramático lo ridículo- y afirmó: “pues así como la *Iliada* y la *Odisea* tienen analogía con la tragedia, así también el *Margites* tiene analogía con la comedia”.^[1] Establecer los límites de un género literario es un intento complejo y frustrante; ya les había sucedido a los antiguos griegos, como la cita aristotélica revela con su dificultoso uso de la palabra “analogía”. Aristóteles opina en sentido paradigmático y prescriptivo, pero revela, sin duda, la descripción de una estructura y sus subalternos, o bien su fractura.

Como resulta fácil inferir, las consecuencias de la afirmación aristotélica citada han surgido con recurrencia en la crítica literaria antigua e, incluso, en el arte. En primer lugar, debemos mencionar la aparición de figuras deformadas de Odiseo en modo similar al de las figuras cómicas, ya no con el paradigma de belleza física del héroe, sino con el vientre abultado, estatura menor o vestimenta inadecuada. Este fenómeno, que hace tiempo Stanford definió como el desarrollo

[1] Cfr. Aristóteles, *Poética* 1449a 1. La traducción nos pertenece.

de una hostilidad creciente hacia el personaje y su carácter, comenzó como la expresión de un disgusto por su falaz habilidad discursiva y finalizó con la “degradación” de su aspecto físico.^[2]

Una prueba de esta evolución en la que el personaje de Odiseo varió su grado heroico se halla expuesta en la imagen siguiente (fig. 1). Pertenece a un



(fig. 1)

Skyphos hallado en el *Kabeirion* del santuario dedicado a Dioniso en Tebas. Se trata de una copa utilizada como ofrenda votiva en honor de los *Kabeiroi*, figuras divinas protectoras y salvadoras en el mar.^[3] Data aproximadamente del 400 a. C y en ella el héroe aparece con el vientre abultado, provisto de un tridente y fugándose del viento Bóreas, despojado, por cierto, de sus rasgos heroicos:

[2] Cfr. Stanford (1968), quien describe la figura de Odiseo en la dramaturgia de Eurípides como la de un político venal. De hecho, Odiseo ya en la *Iliada* no cumplía de modo completo los parámetros de belleza heroica. Este hecho habilitó la pérdida absoluta de su grado heroico, que ilustramos con la imagen inserta en el texto.

[3] Los *Kabeiroi* eran divinidades ctónicas provenientes del Asia Menor, descendientes de Hefesto, que recibieron un culto importante en Tebas hacia fines de la edad arcaica.

Como sostiene Sparkes,^[4] este tratamiento menos serio del mito en un objeto dedicado al culto nos sorprende, por una parte, porque resulta difícil la interpretación de la imagen y, por otra, porque debe haber tenido un significado religioso que aparece por ahora impenetrable. Desde una perspectiva literaria, esta presentación caricaturesca del personaje atestigua, a pesar de su uso en un contexto religioso, una percepción del mito en el sentido paródico, que analizaremos en textos más recientes.

Si esta tendencia a la fractura resultaba evidente desde la reflexión crítica antigua y se demostraba incluso en la cerámica votiva, ¿qué tipo de apropiación podría haber realizado el siglo xx de este tipo de figuras? La tendencia a la deformación y al humor ha seguido naturalmente vigente, y ha sido particularmente notable en dos apropiaciones que pueden ser leídas como transculturaciones o hibridaciones; una de ellas, en particular, como creolización.^[5] Una parece más bien de corte popular; la otra, más bien académica; pero ambas versiones son básicamente paródicas, humorísticas o cómicas. El primer caso corresponde a la novela de un español comprometido con la revolución castrista en Cuba, que fue publicada en La Habana en 1966. El segundo caso, a una obra dramática producida por otro español, un filósofo, representada en 1987.

Se trata, respectivamente, de la novela de Francisco Chofre, *La Odilea*, y de la obra teatral de Fernando Savater, *Último desembarco*. Ambas obras resultan un testimonio de una apropiación paródica de la épica que ya estaba ínsita en Homero, pero que la vigésima centuria desarrolló con cierta consistencia.

La Odilea: un héroe griego en Cuba

No resulta sencillo responder por qué el periodista valenciano Francisco Chofre, arraigado en Cuba desde 1949, decidió componer una *Odisea* cubana,

[4] Sparkes (1996: 157) lo califica como “a caricature of an old salt” y luego añade: “These and others of the same vein must have had meaning for the sanctuary near which they were made, even though it is difficult for us quite to catch their essence. It has been suggested that they were «dramatised travesties of mythology» (Buxton 1994: 34; cf. Demand 1982: 120-2).”

[5] Concepto acuñado por E. Glissant en *Poética de la relación* (1990) para referirse a la alteración imprevisible que se produce por contacto entre diversas culturas.

tan simpática como irreverente, a la que llamó *La Odilea*. Conviene recordar que dicha novela fue premiada con una mención especial en el concurso de 1966 de Casa de las Américas, y que su primera publicación es de 1968, muy cercana a la publicación de *Paradiso*, de Lezama Lima y de *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante.^[6] Chofre estuvo vinculado a la publicación periódica *Lunes de Revolución* que desapareció en 1961.^[7] Es decir que nos hallamos en presencia de un autor estrictamente vinculado a la denominada Revolución Cubana.^[8]

La reimpresión de la novela en 1981 por la editorial Letras Cubanas cuenta con un prefacio a cargo de Mario Benedetti, en el que expresa:

No se da con frecuencia, en términos literarios, una aventura artística semejante a esta *Odilea* de Francisco Chofre, en la que un viejo mito, cargado de prestigio, y, a la vez, de la consiguiente retórica acumulada por los siglos, se revitaliza al pasar por el humor y el lenguaje populares (p. 5).

170

La sucinta ponderación establece el problema crítico de la definición de la épica como género “prestigioso”, cuyos protagonistas sobresalían del común de la sociedad, a la que se añade el vicio crítico que juzga reiteradamente el poema de ese modo.

Homero ha sido iterativamente presentado como el representante de una poesía de élite, aunque encierra en sí una contradicción intrínseca, ya que dentro de la literatura griega fue el autor conservado oralmente por una comunidad; sus versos fueron popularmente repetidos; luego, más tardíamente, se convirtió en texto leído, y alcanzó en ese momento la difusión geográfica más vasta e importante. Tamaña vastedad de difusión implicó su inclusión en una retórica fundacional de la identidad griega y de los orígenes. Existió una edición académica tanto de *Iliada* como de *Odisea*, la de los gramáticos alejandrinos, pero el Homero que leemos en

[6] Puede comprenderse a Chofre como otra expresión de narrativa experimental producida por el llamado “boom de la novela latinoamericana”. Cfr. Shaw (1994: 360-371).

[7] Chofre dedica su novela al escritor Onelio Jorge Cardoso, autor de *Taita, diga usted cómo* (1945) y *El cuentero* (1958), textos con los que la narrativa cubana se instala en la Literatura Hispanoamericana.

[8] Sobre la situación de la narrativa Cubana, Cfr. Fernández (2000: 94-81).

la actualidad se basa más bien en las ediciones populares, las llamadas *politikai* -ya que cada ciudad tuvo la suya-, ediciones que acuñaron las variantes textuales no académicas.^[9]

El intento de Chofre debe comprenderse dentro de ese espíritu, es decir, cómo devolver a *Odisea* su cuño popular de poema repetido por gentes iletradas y, sin embargo, extraordinario. Para ello es imprescindible lograr un grado oral de la escritura que es precisamente el uso de lo que Benedetti denomina en el prefacio “la apoteosis de la mejor gracia dialectal cubana.” Chofre eligió la vía paródica,^[10] como un ejercicio de crítica en coincidencia con lo que afirma Hutcheon (1986: 185):

What I mean by “parody” here is not the ridiculing imitation of the standard theories and definitions that are rooted in eighteenth-century theories of wit. The collective weight of parodic practice suggests a redefinition of parody as repetition with critical distance that allows ironic signaling of difference at the very heart of similarity. In historiographic metafiction, in film, in painting, in music, and in architecture, this parody paradoxically enacts both change and cultural continuity: the Greek prefix *para* can mean both “counter” or “against” and “near” or “beside”.

171

Dado que la parodia implica la rebelión contra una norma y, al mismo tiempo, su inclusión, propone una síntesis bitextual entre el texto parodiado y el texto parodiante. Para adentrarnos en la particular bitextualidad paródica que Chofre nos propone en su novela, hay que considerar tres aspectos sustanciales: el esquema compositivo; los niveles de lenguaje, que incluyen aspectos fónicos y tropos literarios; y las modificaciones a la trama del texto parodiado.

La Odilea no se desvía de la composición en veinticuatro cantos del poema

[9] Finkelberg (2006: 231-248) se ha dedicado a analizar las consecuencias de la circulación de libros en la antigüedad y cómo ella afectó a las ediciones posteriores de los textos homéricos. En su opinión, otorgamos relevancia excesiva a las ediciones de los alejandrinos, ya que su incidencia en los textos es de un número mínimo e irrelevante de discusión de pasajes. En otras palabras, la popularidad de la difusión afectó los textos de Homero mucho más que la crítica “académica”.

[10] La parodia implica intertextualidad, pero no toda intertextualidad resulta paródica. La parodia requiere un uso estratégico de esta última con una conciencia crítica plena y humorística. Cfr. Lange (2008: 8).

homérico, aunque, por supuesto, está compuesta en prosa; ni tampoco desprecia la denominación de “canto” para las partes, con lo cual esa designación se convierte en significante y significado de una tradición. La bitextualidad a la que hace referencia Hutcheon resulta claramente visible en la decisión del autor de conservar la palabra “canto” como nombre de partes del poema en un texto que, sólo en puntos determinados, presume que algo sea “cantado”.

El esquema de los títulos de cada canto más el epígrafe actúan como una deixis de la bitextualidad referida. Cada epígrafe consiste en un verso o mitades de algún verso de *Odisea*, que Chofre ha tomado de la traducción de la cubana Laura Mestre Hevia, transcripta por Elina Miranda Cancela en 1960, y que se halla actualmente disponible en la Biblioteca Virtual Cervantes. Chofre no informa al lector los números de versos correspondientes a las citas homéricas, ya que no siempre corresponden a los inicios de los cantos y, por lo tanto, cumplen la doble función ya señalada: desviación e inclusión de la norma en forma simultánea. En el siguiente cuadro se disponen los títulos y epígrafes de cada canto, a los que hemos añadido los números de versos correspondientes:

172

CANTO I Donde la jodedora Atenata comienza a enredar la pita	Musa, háblame de aquel varón ingenioso... 1.1
CANTO II De cuando Telesforo formó la cagazón en la valla	Oíd, Itacenses, en nuestra ágora... 2.25
CANTO III Donde Telesforo vomita y se ensucia en los pantalones	¡Telémaco! Ya no cumpla vergüenza...3.14
CANTO IV De cuando a Telesforo le preparan el auroero	¿Cuándo se fue y qué jóvenes van con él?... 4.642
CANTO V Donde a Odileo no lo destimbala un tiburón, de milagro	Vaga por el ponto sin temor al Hades...5.375

CANTO VI Donde Odileo se las pasa durmiendo	Rendido a los sueños sobre su fatiga... 6.1-2
CANTO VII Donde Odileo se aparece encuerado ante unas muchachas	La de níveos brazos, rehusó traerme... 7.13/290/295/300
CANTO VIII Donde unos jovencitos quieren mo- near a Odileo	¡Salud, padre huésped! Si tal mis palabras...8.407
CANTO IX Donde Odileo cuenta cada una que le ronca	Dio el Cíclope un fuerte y horrendo gemido...9.375
CANTO X De cuando Odileo sigue descargando	Circe invitóme, más le plugo a mi ardor...10.313
CANTO XI Donde el genial se empata con los muertos	El eximio bebió la oscura san- gre...11.98-99
CANTO XII De cuando Odileo empata la sogá por el cabo	Allí mora Escila con grandes aulli- dos... 12.85
CANTO XIII Donde Odileo se afila la muela	Te haré incognoscible para los morta- les...13.397
CANTO XIV De cuando Odileo pega a fumarse el tabaco por la candela	Diole Eumeo en copa que él usaba, vino... 14.78
CANTO XV Donde la hoja va en busca del tamal	Llevad presto el negro bajel a la ciu- dad... 15.503
CANTO XVI De cuando el toro lambisqua al ter- nero	Soy tu padre, por quien sufres y vives mal... 16.204-205
CANTO XVII Donde Odileo se mete en la boca del caimán y le toca la campanilla	¡Antínoo! Hablas mal aunque seas noble... 17.381

CANTO XVIII Al marañón hay que saber cuándo entrarle y por dónde	Ciñóse el héroe los sucios andra- jos...18.66-67
CANTO XIX Donde la paja y la candela se pegan a jugar	¡Forastero! Fuera bella si mi esposo... 19.124-126
CANTO XX De cuando la mona no carga al hijo aunque se lo encaramen	Noche negra baja a vuestras rodillas... 20.352
CANTO XXI La gracia no está en el mochazo sino en el saberlo dar	Tomó el corvo arco y la hueca alja- ba...21.53-54
CANTO XXII A cada aguacate le llega su ventolera	Libró de la Parca al aedo Femio... 22.330
CANTO XXIII Cuando Odileo le da a su mujer por donde le duele	¡Telémaco! Deja que tu madre pruebe...23.113-114
CANTO XXIV Donde se acaba la jodedera	El sileno Hermes llamaba a las almas de los pretendientes... 24.1-2

La titulación de los cantos nos confronta con un lenguaje tremendamente coloquial y sentencioso, cuyo fraseo es propio de la narración oral. Están encabezados en su mayor parte por expresiones como “de cuando” y “donde”. Algunos títulos directamente son refranes, como es el caso de los cantos XXI y XXII: “La gracia no está en el mochazo sino en el saberlo dar” y “A cada aguacate le llega su ventolera”. Este tipo de titulación expone el valor humorístico de la parodia, evidente en la disposición gráfica elegida para los epígrafes, cuyo lenguaje culto propone una mínima reverencia al texto parodiado y al tipo de lector convocado. Sin duda, fascina al lector esa contradicción entre el título del capítulo y el epígrafe, pero esa contradicción también cuestiona qué tipo de lector presupone el autor.

El epígrafe puede comprenderse como una indicación directa al texto parodiado, como un aviso pertinente para un lector, posiblemente desprevenido, de que asistirá a una versión que repite con modificaciones la *Odisea*. En cierto

sentido, esta disposición captura la contradicción ínsita en la misma épica homérica: la existencia de la edición académica y la difusión de las ediciones populares.

Desde el inicio disponemos de dos niveles de lenguaje: el del texto del narrador y el de la traducción culta en los epígrafes. Pero la consistencia dialectal del lenguaje del narrador también se ve quebrantada a intervalos por un cierto lirismo paisajístico de tono culto que suele acontecer en los inicios y finales de cada canto. Como sucede, por ejemplo, en el cierre del canto II: “La noche era un tapiz de cocuyos” (p. 29).

Y en la apertura del canto IV:

Alba limpia, pajarera y clara dos veces. Por entre las guásimas, los júcaros, los cedros y cuanta mata hay en el monte criollo, iba el aire a manotazos, violando la quieta languidez de las hojas y poniéndole rizos al agua (p. 41).

La insistencia en la coloquialidad se vierte en la fonética del texto que transcribe sin más una alteración en el uso de c, s, z -según el habla de los cubanos- en el habla de los personajes, ya que como parte de la parodia homérica la novela abunda en discursos directos. Otro hecho pasible de un análisis pragmático, y que resulta asimismo dato evidente de la intencionalidad popular de esta parodia en particular. Un breve discurso de Zeulorio, el personaje que representa a Zeus en la novela, bastará como ejemplo:

La que nase para yegua, del sielo le cae la trincha. Y no es bueno olvidar que a cada uno le llega lo que cada uno se busca, y ese matrimonio encontró la salasión por el gusto de estar salaos (Canto I, p. 10).

El grado de oralidad obtenido expone una intencionalidad que se consolida en una colorida versión de los nombres de los personajes y de sus epítetos. De modo que, por ejemplo, Zeus es Zeulorio, quien “observa desde arriba de sus barbas”; Atenea, “Atanata, la consecuente”; el “genial Odileo” tiene como esposa a “la Pena”; su hijo será “Telesforo, el bien mandado”; los aedos se han convertido en Femento y Democo; Eumeo en Umeo; y Nausícaa tiene el nombre abreviado Nausi,

concordante con su figura juvenil. Los pretendientes tampoco están exentos de este uso del lenguaje. Por ejemplo, Eurímaco ha pasado a ser “Eurolio, castrador de colmenas”; y Anfinomo es simplemente “Anfi, el sabichoso”. Aunque no se pueden abarcar en estas páginas todas las variaciones de denominación, podemos concluir que hay una técnica de reducción del nombre, como un breve sobrenombre o apelativo, apoyada en el epíteto. También este último confronta al lector con el modo bitextual de la parodia: conserva alguna cualidad del personaje trasladada con eficacia a otro contexto social, de corte popular.

Por último, consideraré las modificaciones a la trama de *Odisea*, que constituyen un ejercicio evaluativo propio de la función paródica. La transmutación de la guerra de Troya en la búsqueda del ñame, un cultivo prioritario en la economía de la Revolución cubana, acompaña con eficacia el respeto por la distribución fiel del material de las aventuras de Odiseo como narrador intradiegetico, y del resto del argumento que está ubicado exactamente en el orden del poema homérico. Una excepción se registra en el canto VI, titulado “Donde Odiseo se las pasa durmiendo”, cuya narración se compone sólo de una línea: “En este canto no pasa nada, pero el otro viene que jode” (Canto VIII, p. 65), en clara interpretación del estatismo que ese canto impone en la *Odisea* homérica. Otros recursos técnicos abastecen la versión de los llamados *tis-speeches*, en los que el narrador homérico ofrece una evaluación del acontecer narrado en boca de un desconocido que, regularmente, es un personaje popular o marginal.^[11] Chofre los vierte adecuadamente como el discurso de un invitado llamado Equis, casi invisible, pero cuyo discurso calma a la mujer de Alsiro, Arela (Alcínoo y Arete, respectivamente). Equis representa a un personaje de escasa presencia en *Odisea* (Equéneo), a quien el narrador describe en la versión cubana como “uno de los invitados a la mesa, llamado Equis que parecía un garabato por lo consumido que estaba...” (Canto VII, p.73).

La inclusión de décimas populares de carboneros como constituyentes del canto de los llamados “vates”, en los cantos II y VIII, indica un homenaje al texto parodiado. Particularmente las del canto VIII -“la décima de una pelea” y las “désimas de aquel tipo que le robaron la mujer para tarrearlo”- reproducen

[11] De Jong (1987: 178) lo aplica fundamentalmente a *Iliada*. Considera que este tipo de discurso atribuido a un ser anónimo es normalmente proléptico. En este caso, Chofre ha reunido el funcionamiento del discurso anónimo con el de un personaje de bajísima incidencia en *Odisea*. El hecho atestigua un minucioso seguimiento del texto homérico.

fielmente el campo temático de los dos primeros cantos de Demódoco, la pelea entre Aquiles y Odiseo (*Odisea* 8.73-82), y la infidelidad de Ares y Afrodita (*Odisea* 8.266-366). El tercer canto sobre el caballo de Troya (*Odisea* 8.499-520) es omitido en el canto viii de la novela de Chofre y, en cambio, se halla mencionado por Odileo en el canto IX como “el cantaíto ése... del caballo descuerado”. Un problema crítico de la definición de “canto épico” en Homero es que *Odisea* no desarrolla el canto del aedo; sólo refiere su campo temático. Esta circunstancia ha sido eficazmente usufructuada por Chofre para hacer gala de composiciones populares en octosílabos.

Para concluir el comentario sobre la novela de Chofre, es necesario referirse a dos modificaciones sustantivas: una es la desaparición del mundo divino, ya que Zeulorio y Atenata son caracterizados como un mandamás y su hija, vecinos de Odileo; y la otra es la omisión de la profecía de Tiresias (*Odisea* 11.121-134) sobre el viaje continental de Odiseo. En su lugar, la geografía cubana reemplaza al texto homérico. El Odileo mendigo de Chofre pide como premio ser enviado a Oriente, y es este el punto en que la Revolución aflora con más nitidez: para cualquier cubano, Oriente es la Sierra Maestra.

La incomodidad del elemento teológico de la épica cede paso a curanderos latinoamericanos. Por lo demás, Chofre se anticipa en esto al esfuerzo que Baricco (2004) ha realizado en su versión de *Iliada*, al desactivar a los dioses como personajes.

El modo en que Odiseo traspasó desde el umbral de la épica hasta la figura deforme que hemos visto en la cerámica impone una hibridación genérica ancestral, pero en la novela de Chofre la parodia de *Odisea* y su héroe parece más bien una búsqueda respetuosa de identidad, que necesita de la indicación precisa del epígrafe para producir la comunicación con el lector. Requiere un lector europeizado, pero no margina al lector desconocedor de Homero, con lo cual su *Odilea* resulta netamente el viaje de un cubano.

En el final, Chofre osa introducir una observación económica y una innovación. La primera se refiere a la inmóvil organización de la economía rural cubana cuando afirma: “Pasó el tiempo y a los muchos años, el lugar seguía conservando las mismas características, que así es el campo cuando lo explotan las

mismas familias” (Canto XXIV, p. 253). La innovación consiste en la intromisión del mismo Homero como personaje, quien empieza a recitar el proemio de *Odisea* a unos viejos campesinos. La frase final de la novela ratifica la distancia crítica de Chofre con el texto parodiado: “¡El pobre viejo está quemado de a viaje!” (Canto XXIV, p. 254).

Se trata también de la confesión de un escritor en íntima contradicción: Homero está “quemado”, aunque no al extremo de poder prescindir de él. Como afirma Benedetti en la línea final de su prefacio: “la más exacta definición de esta obra singular. Digamos que es la épica convertida en descarga” (p. 6).

Un desembarco mortal: *Último desembarco*, de Savater

178

Como una extraña conjunción del destino entre los dos autores que nos ocupan, es preciso mencionar que Savater fue un eximio defensor de un escritor decepcionado por el castrismo, Guillermo Cabrera Infante, a su vez famoso contemporáneo de Chofre, con quien este último compartió la publicación de *Lunes de Revolución*. Un impensado vínculo de Savater con las letras cubanas.

Estrenada en julio de 1987, *Último desembarco* es la obra de un filósofo que nos ofrece una pieza de teatro en un acto, en la que resulta evidente la escritura de un académico urgido por la expectativa de comunicación con el espectador y el lector.

En su artículo “Mi amor cuerpo a cuerpo con el teatro”, Savater ha reconocido:

... recordé la opinión de Hannah Arendt, para quien la representación teatral es la más política (o si se prefiere recurrir al latín) la más cívica de las artes. Y eso porque obliga a la disciplina democrática menos prescindible: la vocación de escuchar. No es lo mismo leer que escuchar. (...) Otros espectáculos sólo hacen crecer cuentas corrientes pero el teatro nos hace crecer a nosotros.^[12]

[12] Publicado en la Sección “Debates” del Diario Clarín, 16 de enero de 2005. <http://edant.clarin.com/suplementos/zona/2005/01/16/z-02903.htm>

y propone un crecimiento del espectador con la parodia, asociada a la ironía de lo que llama “comedia homérica”.

El primer dato irónico antifrástico se registra en el epígrafe extraído del canto XXI de *Iliada*, cuyos versos no se nos informan. Ellos corresponden a la escena de la muerte de Licaón, un troyano hijo de Príamo, que acontece entre los versos 108-111 en los que Aquiles habla, en realidad, de su propia muerte en el porvenir:

Así que amigo, muere tú también
¿a qué te lamentas así?
Ha muerto Patroclo, que era mucho mejor que tú.
Y ¿no ves cuán grande y hermoso soy yo?
Pues a mí también me llegará una mañana, una tarde
O Un mediodía en que alguien...

La confrontación de la evaluación genérica “comedia homérica” con la cita de *Iliada*, tras el listado de los únicos cuatro personajes de la obra -un muchacho, que luego será Atenea; Ulises, Telémaco y Euriclea-, produce un contraste entre la versión burlesca y teatral de *Odisea* con *Iliada*. De tal manera, el último desembarco es una muerte para el personaje de Ulises, sobre todo en atención a la expresión temporal “una mañana, una tarde o un mediodía...”, que contiene tanto lo efímero como la inminencia de la muerte. Por supuesto, se trata de un desafío al lector y no al espectador; un desafío propio del escritor académico, que restringe los alcances de una interpretación: de lo que tratará la comedia homérica es del tiempo secuenciado hasta la muerte del personaje.

Conforme a la entrada y salida de los personajes, el acto único de la obra se organiza en tres escenas: la primera entre el muchacho y Ulises; la segunda, entre Euriclea, Telémaco, Ulises y Atenea; la tercera, entre Atenea y Ulises.

La primera escena parodia el reconocimiento entre Odiseo y Atenea del canto 13 de *Odisea* y explica el título, efectivamente se trata del último desembarco de Ulises. Sin embargo, lo que ha producido Savater no es una performance de la *anagnórisis* o reconocimiento, sino una síntesis de los apólogos: el episodio del

cíclope, la falsa biografía en la que Odiseo se presenta como cretense asesino de Orsíloco, Circe, Calipso, Nausícaa, etc.

Los tesoros que los feacios han obsequiado al héroe se hallan convertidos en objetos teatrales de uso específico en la obra: un albornoz, la espada de Áyax y una carta de Nausícaa. El modo sintético en que Savater encara la composición del personaje y de la escena se concentra en el tema de su nombre y en el odio social que despierta.

Sin duda, el tipo de síntesis que Savater presenta en esta primera escena desafía las competencias del espectador o lector. Veamos, por ejemplo, las cualidades atribuidas a Odiseo:

MUCHACHO.- Seguro que eres alguien peligroso y rapaz. Pero a tu modo generoso, no te enfades. No me extrañaría que fueras un bandido. O un seductor de viudas. O el comerciante menos escrupuloso del Mediterráneo. O un rey.

ULISES.- (*pasándole con cariñosa brusquedad la mano por el pelo.*) ¡y que no escarmientas! No te conformas con inventarme una vida sino que me propones cuatro alternativas. Pues no soy bandido ni seductor, ni comerciante, ni rey. Nada de eso, ¿me oyes? Yo soy Nadie. Aunque te cueste creerlo. Soy Don Nadie. Llámame así, por favor: Don Nadie (escena 1, p. 20).

Aunque la presentación de Atenea como muchacho es estrictamente coherente con la escena del texto parodiado, Savater insiste en la primera escena en dos variaciones: una con respecto a Telémaco, ya que “el chico no quiere que le arruinen los caprichos de su mamá”; y otra con respecto a la *anagnórisis* entre padre e hijo. El Muchacho expresa: “y yo que me esperaba una conmovedora y lacrimosa escena de reencuentro familiar... está visto que contigo todos los placeres han de ser aplazados salvo el de intrigar” (p. 35).

La acotación escénica de la segunda escena informa al lector (no así al espectador) que, en adelante, el personaje del Muchacho será llamado Atenea. El cambio de denominación no involucra ninguna variación en el aspecto físico del personaje, ni en su gestualidad ni en su función. Es decir que, desde el punto de vista de la performance, el pasaje de un personaje a otro resulta imperceptible y se cumple sólo en el nivel textual. Por otra parte, Telémaco llega con atuendo playero y varios libros

bajo el brazo. Así como los objetos teatrales que lleva Ulises en su bolsa sirven, en la primera escena, para abreviar la narración de *Odisea*, los libros de Telémaco dan lugar a una risueña confrontación generacional: ULISES.- (*Mientras hojea uno de los libros del mozo*) ¡Caramba, Arquímedes de Siracusa! “Sobre el equilibrio y el centro de gravedad de los planos”, seguido de “La cuadratura de la parábola”. No son las cosas que en mis tiempos leían los jóvenes en la playa.

TELÉMACO.- Bueno la verdad es que a Arquímedes le traigo más bien como bibliografía de refuerzo. Lo que estudio ahora es ese tratado de Aristarco de Samos “Sobre la magnitud y distancia del Sol y de la Luna” que quizá resulte un poco más paisajístico, ¿no? (escena 2, p. 37).

Lo ridículo de la escena del muchacho leyendo libros de ciencia en la playa, tras haber llegado con su ama -a quien sólo le interesan los vermouths y la comida-, coloca en antítesis los intereses de padre e hijo. La exactitud de las matemáticas que interesan al hijo se opone al gusto paterno por las hazañas de los héroes y la mitología. La condición de Telémaco es que siempre será príncipe y “nunca desembocará en rey”. De tal manera la segunda escena se construye sobre la base de otras dos *anagnoríseis*: la de padre e hijo; y la del ama y su señor.

El elemento cómico por excelencia se desarrolla a partir del personaje de Euriclea, que se jacta de ser una fisonomista estupenda y confunde dos veces a Ulises con enamorados suyos: la primera vez con un tal Ascálafo y la segunda con un tal Persifonte. La falta de reconocimiento por parte de Euriclea se suma a que Telémaco considera que su padre siempre será “un cuento inverosímil y eterno”.

Las dos *anagnoríseis* parodiadas resultan reconocimientos frustrados en los que ningún personaje lee adecuadamente los signos del otro. La diferencia abismal de gustos entre padre e hijo supera la oposición épica entre excelencia en las palabras y en los hechos por una oposición entre intelectualidad y acción, y tiene su punto culminante cuando Ulises entrega a Telémaco la espada de Áyax.^[13] Ni siquiera este objeto sirve al reconocimiento. Frente a Euriclea perdió sentido la

[13] Savater propone una variación atractiva al apelar a un rasgo esencial del mito, su maleabilidad. Odiseo ha recibido las armas de Aquiles, no la espada de Áyax. Esta última había pertenecido en realidad a Héctor, el líder troyano, y Áyax la utiliza para suicidarse, según aparece en la tragedia de Sófocles.

señal de la cicatriz; frente al hijo, la espada de Áyax. El texto parodiado se vuelve un sinsentido que se interpreta incorrectamente para lograr que en la tercera escena el texto parodiante haga uso del tropo de la ironía.

La tercera escena se compone de la dualidad del diálogo entre la diosa Atenea y su héroe, como un repaso completo de la trama de *Iliada* y de las secuelas proféticas de *Odisea*. Los contenidos temáticos de ese diálogo recogen el argumento del canto XVIII de *Iliada*, cuando se lucha por rescatar el cadáver de Patroclo y Aquiles da un alarido en el campo de batalla.

Esta composición con recopilación de *Iliada* sirve para finalizar el drama con una disquisición crítica sobre el tipo de heroísmo de cada uno de los personajes protagónicos de la épica homérica, y para plantear el problema de la muerte del personaje literario o de su perduración. En las palabras de Atenea, la salvación de Ulises está en el mar; su muerte, en Ítaca. La transformación del héroe en anciano y mendigo clausura la obra.

Atenea dice: “envejece, Ulises, envejece, astuto Laertiada, detestado Odiseo, mi tenaz amigo nadie, envejece como te corresponde. Para ser de veras dueño hay que hacerse anciano. Ya eres viejo, rey Ulises: ya puedes volver a casa” (p. 61).

Odisea propone una doble composición temporal. El tiempo ágil del vaivén del mar que sacude al personaje y el tiempo utópico, moroso y casi estático, en el que los cambios han sido anulados por la posibilidad de hacer o deshacer la trama. En *Último desembarco* Savater se interesa por el paso del tiempo que todo lo trastoca y por la pérdida de la eternidad del mito. Ya el adjetivo “último” en el título señala el final de un recorrido temporal, y la idea de no navegar más realiza el cese absoluto del mito.

El cierre serio del drama -que ha invertido elementos sustanciales de la trama de *Odisea*, como las *anagnoriseis*, la pertinencia de los objetos como señal de la memoria, la vigencia del linaje y de los bienes heredados- nos propone en esta versión académica un intervalo de humor en la segunda escena para desenlazarse luego con un amargo reconocimiento del personaje: el arribo a su muerte literaria.

A modo de conclusión

La parodia se sustenta en un elemento muy homérico: la repetición con diferencia. Los dos textos que hemos elegido proponen, sin saberlo, este tipo de ejercicio épico que establece, aún sin proponérselo, un modo respetuoso de capturar el texto.

Hemos analizado una versión de tipo popular y una versión más académica de *Odisea*. La primera resulta genial en la dicción: *La Odilea* es verdaderamente cubana, aunque Chofre no se atreve a hacer desaparecer por completo el texto parodiado y, evidentemente, le interesa exhibir lo que es capaz de hacer con él. Como en la imagen de la cerámica inicial, tenemos un Odiseo deformado y risueño.

La versión del académico Savater es más osada argumentalmente. Prisionero de la necesidad de expresar pensamiento, el autor vira por momentos a la sátira, quiere moralizar sobre el tiempo y sus consecuencias, además de exhibir un compendio de conocimientos del mito.

Por amistad académica con otros escritores o por compromiso, tanto Chofre como Savater han estado vinculados de alguna manera a la Revolución cubana (ya sea como apoyo, ya como oposición), y ambos han necesitado de Homero, de *Odisea*. Cada uno concretó su propio viaje en una distancia crítica que retoma con más o menos humor lo inevitable: repito las palabras de Benedetti: “Digamos que es la épica convertida en descarga” (p. 6).

183

Bibliografía

- Chofre, F. (1981) [1968] *La Odilea*, La Habana, Ed. Letras Cubanas.
- De Jong, I. (1987) *Narrators and Focalizers: The Presentation of the Story in the Iliad*, Amsterdam, B.R. Grüner Pub.
- (2001) *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge, Cambridge U. Press.
- Diccionario de la Literatura Cubana. Biblioteca Virtual Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diccionario-de-la-literatura-cubana--0/html/index.htm>

- Espelosín Gomez, J. (1994) “Relatos de viaje en la *Odisea*” en *Estudios Clásicos*, 106, 7-31 (<http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/b5eac93f0603a5c48290ff1a46d4eda9.pdf>)
- Fernández, T. (2000) “La narrativa cubana del siglo XX. Notas para la reconstrucción de un proceso” en *América sin nombre*: Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante “Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano”, nro.2:84-91. Alicante, Universidad de Alicante.
- Finkelberg, M. (2006) “Regional Texts and the Circulation of Books: the Case of Homer” *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 46: 231–248
- Homero. *Odisea*. Traducción de Laura Mestre Hevia, transcripción de Elina Miranda Cancela (2012) Biblioteca Virtual Cervantes.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp2762>
- Hutcheon, L. (1986) “The Politics of Postmodernism: Parody and History”, *Cultural Critique*, No. 5, Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism. Winter, 1986-1987: 179-207.
- 184 Lange, Ch. (2008) *Modos de Parodia*. Berna, Peter Lang Publishers.
- López Morales, E.(1969) «Esta novela es un batazo», en *Casa de las Américas*. La Habana, may.-jun. 9 (54): 177-181
- Nogueroles Jové, M. (2013) *Fernando Savater. Biografía intelectual de un «joven filósofo»*. Madrid, Endymion.
- Rivera, J. A. (2014) “Las etapas del pensamiento de Savater Stages of Savater’s thought” *Isegoría* N.º 51, julio-diciembre: 809-820.
- Sáez, L. M. (1966) “Cinco preguntas a cinco menciones. Francisco Chofre”, en *Bohemia*. La Habana, 58 (1) mar. 18: 22-23,.
- Savater, F.(2005) [1983] *Vente a Sinapia, Último desembarco*, Madrid, Ediciones Irreverentes.
- Shaw, Donald L. (April, 1994), “Which Was the First Novel of the Boom?”, *The Modern Language Review* 89 (2): 360-371
- Sparkes, B. A. (1996) *The Red and the Black. Studies in Greek Pottery*, London, Routledge.
- Stanford, W. B. (1969) [1954] *The Ulysses Theme*, Oxford, Blackwell.