

El Hermano Ulises en el Sur Profundo según los Hermanos Coen

Eugenia Flores de Molinillo

Resumen

El filme *¿Dónde estás, hermano?* (2000), de Joel y Ethan Coen, es una reescritura del mito clásico de Ulises recogido por Homero en *La Odisea*, trasladado al así llamado “Sur Profundo” de los Estados Unidos —el estado de Mississippi—, y narrado en clave de comedia, explotando la intertextualidad como uno de los recursos cómicos más eficaces. El periplo del héroe, Ulysses Everett McGill quien, acompañado por otros dos convictos, ha huido de la cárcel, transcurre durante la Gran Depresión, y las referencias históricas a los años veinte incluyen la desastrosa situación del agro, el auge del delito y el racismo imperante, observado todo ello con una lente humorística. El relato fílmico conserva la estructura episódica del hipotexto, adecuando situaciones y personajes a la peculiar “mitología” sureña. El desplazamiento de la historia clásica puede observarse en los siguientes niveles: a) de género; b) cronotópico; c) actancial; d) semántico. Las inteligentes estrategias de desplazamiento, configuración, imbricación de lo musical con lo verbal, elaboración del guión y —no por último menos importante— la brillante composición de los personajes, ameritan una mirada seria a este Ulises sureño, no demasiado exitoso en sus emprendimientos, pero tan “fecundo en recursos” como su tocayo de Ítaca.

Abstract

Oh Brother, Where Art Thou? (2000), the film by Joel and Ethan Coen, is a rewrite of the classical myth of Ulysses, narrated by Homer in *The Odyssey*, this time located in the Deep South of the United States —the state of Mississippi—, narrated as a comedy and using intertextuality as one of its most effective comic devices. The journey of the hero, Ulysses Everett McGill —a fugitive from a prison together with other two convicts—, takes place during the Great Depression, and the historical references to the twenties include the disastrous situation of farming and the prevalence of crime and of racism, all of these gazed from a humoristic perspective. The narrative follows the episodic structure of the hypotext, adapting situations and characters to the peculiar “mythology” of the South. The displacement of the classical story can be appreciated at the following levels: a) genre; b) chronotope; c) characterization; d) semantics. The intelligent strategies of displacement, configuration, imbrication of the musical with the verbal, the elaboration of the script and, last but not least, the brilliant characterization, make it worthwhile giving a serious treatment to this Southern Ulysses, not too successful in his undertakings, but so resourceful as his namesake from Ithaca.

1. Introducción

Por su carácter mítico y por su riqueza de significados, Ulises y sus viajes son virtualmente inagotables como fuente de inspiración. En el alba de la lite-

ratura occidental, arquetipo de la búsqueda de una meta a la que sólo se accede con esfuerzo, el periplo del Rey de Ítaca continúa. Narradores y poetas, sobre todo a partir del siglo XX, vuelven a él para reescribir su “odisea” —madre de todas las odiseas— en cronotopos diferentes, con resemantizaciones que buscan enfoques novedosos o actualizaciones significativas. Las reescrituras de la vieja historia conforman ya una pléyade de variantes parciales y totales, que incluyen también trasposiciones de la épica a otros géneros, desde la novela, como lo hace James Joyce, hasta teatro para niños, tal la encantadora obra de la argentina Adela Basch *¡Que sea la Odisea!*, pasando por poemas diversos y por aquella versión cinematográfica con Kirk Douglas y una hierática Silvana Mangano, en la década del 50.

Otra película nos ocupa ahora: *Oh, Brother, Where Art Thou?*, de Joel (1954) y Ethan Coen (1957), producida en 2000, cuyo título en español es *¿Dónde estás, hermano?* La traducción del título, si bien ajustada, desdibuja la obvia intención irónica del original en inglés, ya que la invocación inicial “Oh”, junto con las formas obsoletas del verbo y el pronombre, “Art Thou”, tienden a crear una alusión al inglés de Shakespeare y de las primeras traducciones de los clásicos griegos a ese idioma¹. Señalemos además que la expresión “oh, brother!” es a menudo usada como interjección de sorpresa, equivalente a nuestro “¡caramba!”. Se acentúa así la antigüedad un tanto majestuosa de la lengua frente a una historia de personajes para nada revestidos de dignidad: apenas tres convictos que, en el “Deep South” estadounidense, castigado por la depresión de los años treinta, logran escapar de su cuadrilla de presos sometidos a trabajos forzados. El resultado de esta estrategia de combinar lo solemne del lenguaje con lo pedestre de la situación resulta en lo que se conoce como *heroicómico*, término usado por Henri Bergson y que corresponde al inglés “mock heroic”. El recurso, que aparece ya en Geoffrey Chaucer, en plena Edad Media², fue empleado con efectividad por Woody Allen en *Poderosa Afrodita*, de 1994, filme en el que la *intertextualidad* con los mitos griegos es *incidental*, no *estructural* como en este caso.³ La diferencia reside, naturalmente, en que los incidentes en la película de Allen están a menudo vinculados con distintos aspectos del universo mítico, sin seguir el patrón de un mito determinado, mientras que los Coen usan el mítico viaje de Ulises para estructurar el desarrollo total de la narración, incluyendo la correspondiente anagnórisis y el desenlace feliz.

¹ La primera traducción de *La Ilíada* al inglés fue hecha por George Chapman en 1598.

² “The Nun’s Priest’s Tale” desarrolla el discurso heroicómico (mock heroic) en *The Canterbury Tales*.

³ Ver el trabajo de mi autoría “Woody Allen y el desplazamiento heroicómico en *Poderosa Afrodita*” en *Cine estadounidense y cultura contemporánea*, editado por Edda Lucchesi de Ramacciotti, 2000, 74-78.

Al encarar el proyecto de la película que ahora nos ocupa, los hermanos Coen llevaban ya una década y media de producciones, varias de ellas premiadas o candidatas a serlo. Su filmografía, que abre en 1984 con *Blood Simple*, contiene títulos memorables, como *Raising Arizona* (1987), *Barton Fink* (1991) y *Fargo* (1996). Ya gozaban de un perfil definido como realizadores de películas plenas de originalidad en sus aspectos tanto argumentales como formales, ricas en efectos irónicos y en una recurrente violencia, a veces extrema. Esta reescritura de *La odisea* tuvo reacciones críticas dispares, lo que a mi parecer obedece, en el caso de las reseñas negativas, a expectativas no cumplidas o a falta de percepción de los guiños intertextuales que son la sal del trabajo de los Coen.

El hipotexto homérico es reconocido expresamente en los títulos iniciales, junto con las palabras con que se inicia el Canto Primero de *La odisea*: "Háblame, Musa, de aquel varón de multiforme ingenio...". Este texto, así como los créditos del comienzo, van intercalados con la apertura de la acción, dando lugar a los primeros efectos de contraste entre el texto clásico y la historia que se relata.

El filme se abre con la visión de un vasto tabacal que se extiende como un mar verde, hasta que la cámara enfoca a una cuadrilla de presos que pican piedras a lo largo de un camino, en dos filas paralelas, con movimientos rítmicos de sus picos, mientras cantan, evocando las filas de remeros en las antiguas naves. Policías armados, algunos a caballo, los vigilan. Vuelve la cámara a hacer un paneo sobre el campo, y emergen del verde del tabacal tres fugitivos, corriendo, encadenados entre sí —una *Fuga en cadenas* de protagonistas bufonescos, lejos del dramatismo de los personajes encarnados por Sydney Poitier y Tony Curtis en la película que Stanley Kramer filmara en 1958.

Casi al final de la película, estos hombres, junto al guitarrista negro que los acompañará más tarde, emergerán del agua que ha de inundarlo todo para formar una represa, equilibrando el principio y el fin del relato con sendas escenas de salvación: escapar de la cárcel en la primera secuencia, y escapar de la muerte en la penúltima, ya que en esta última ocasión están a punto de ser linchados por haberse fugado: la intención de equilibrar el relato se cumple con éxito.

A medio camino de estas escenas hay otra, de carácter irónico: el bautismo por inmersión que uno de los convictos, Delmar, acepta recibir para salvar su alma, durante la secuencia de "los lotófagos", junto a la hipnotizada multitud que un predicador se encarga de bautizar y "salvar". Así, la aparente simplicidad del relato lineal y la necesaria construcción episódica de una narración vertebrada por un viaje, se complejiza con las referencias internas que fortalecen algunas isotopías claves. Y la *salvación* es una de estas isotopías, presente

inclusive en el juego de palabras del asaltante de bancos George Nelson: "Jesus saves, George Nelson withdraws"⁴.

Como homenaje al gran tema de la literatura estadounidense, la *libertad*, los personajes aquí no vuelven de una guerra, sino que escapan de una cárcel, obvio símbolo de la ausencia de tal libertad. Salvarse es, pues, ser libres de elegir sus destinos. Es interesante señalar el paralelo que se establece entre estar en la cárcel y estar en la guerra —la de Troya en el original—, símil que apunta a una posición claramente antibélica.

Sirva este breve análisis como ilustración del manejo de la relectura y reescritura fílmica que hacen los Coen a partir del texto clásico. Observamos, pues, que el desplazamiento de elementos de un texto a otro se orienta hacia la configuración de una obra concebida como una *comedia* que no necesita del hipotexto para sostenerse, si bien conocer ese hipotexto acrecienta la fruición del filme.

2. Desplazamientos

Según vemos, los desplazamientos de diversos elementos textuales presentes en el original constituyen un recurso inevitable en la configuración de una reescritura. Este recurso permite la conformación de un relato similar al original, pero sólo hasta cierto punto, y es la dirección que toman los desplazamientos lo que determina el carácter y el tono general del hipertexto resultante. Así, *El deseo bajo los olmos*, de Eugene O'Neill desplaza el cronotopo de la *Fedra* de Eurípides y adecua, con otro desplazamiento, la caracterización de los personajes originales, si bien deja intacto el carácter trágico del conflicto. No hay, pues, desplazamiento de género: ambos son obras de teatro y ambos son tragedias.

En *¿Dónde estás...?* los Coen eligen un *desplazamiento de género* a dos niveles: el primero, obviamente, es el de convertir un relato épico en una película. El segundo es el llevar la anécdota al terreno de la comedia, acentuando, a través de situaciones y diálogos, las marcas del humorismo irónico y sutil que es su marca de fábrica.

La búsqueda de sentido del periplo de Ulises en un contexto estadounidense llevó a los Coen, sin duda, a elegir un momento difícil en la historia del país que pudiera compararse al Egeo convulsionado por la lucha por el poder, lucha de la que la guerra en Troya fue sólo un episodio muy importante. La Depresión, tras la crisis de Wall Street en 1929, instalada en la desesperanza de

⁴ Intraducible al español, la frase se basa en el doble sentido del verbo "to save", en inglés, que es tanto "salvar", como "ahorrar". George Nelson se coloca en una posición de gran poder, ya que puede "extraer" (to withdraw) el dinero que Jesús "ahorra".

tantos, constituía un marco apropiado para tal fin. La misma palabra “depresión”, si bien se aplica a un fenómeno económico, es emblemática de falta de entusiasmo por la vida y de abandono del yo en una negatividad que puede conducir a la autodestrucción. El sur, castigado en su principal actividad, la agricultura, es un escenario muy adecuado para desarrollar una historia que lleve, justamente, de la depresión a la esperanza, movimiento usual en la comedia. Llegamos así a un *desplazamiento del cronotopo*, que se mueve del Mediterráneo al sur de los EE.UU., y de varios siglos antes de Cristo a 1937. La fuerza icónica del resultado de tal desplazamiento es muy bien aprovechada en el guión al subrayar elementos familiares a la noción general que el público potencial tiene tanto del Sur Profundo —el estado de Mississippi en este caso—, como de situaciones propias de los años treinta: la pobreza generalizada causada por el desastre de Wall Street en 1929, los manejos casi feudales de la política sureña, la segregación racial, exacerbada por el Ku-Klux-Klan, y la presencia de la delincuencia, ejercida ahora por individuos aislados, tras el accionar del delito organizado de los años 20.

Algunos de los desplazamientos tópicos, es decir, los que involucran el lugar de la acción, hacen honor a la imaginación de los creadores. Un ejemplo: el reencuentro de Everett y Delmar con Pete, al que creían muerto, en la oscuridad de un cine donde los presos de la cuadrilla, a la cual Pete ha sido reincorporado, han sido llevados a recrearse. Sin discursos explicativos, la sugerencia del descenso de Ulises al oscuro Hades, donde habla con los muertos, es evidente para el espectador alerta.

El *desplazamiento actancial* es necesariamente radical, entre otras razones, para insertar el vasto cosmos de *La odisea* en un par de horas de proyección fílmica. Ulises, en esta reencarnación como Ulysses Everett McGill, conserva la facilidad de palabra, el rico vocabulario —que incluye numerosas locuciones latinas— y la astucia del original, “virtudes” que lo han enviado a la cárcel por ejercicio ilegal de la abogacía. No ha perdido su capacidad para hacer proyectos descabellados —promete a su esposa, tras el reencuentro, que irán a otra ciudad, donde trabajará como odontólogo—, pero la “democratización” del personaje incluye su obsesión por su peinado y su brillantina, como alusión a la excesiva valoración de su inteligencia y como degradación del óleo que ungía a los reyes. Por otra parte, es derrotado por el enemigo en episodios equivalentes a aquéllos en los que el Ulises original sale victorioso: tanto el “cíclope” vendedor de biblias, como el novio de su esposa, reencarnación de los antiguos “pretendientes”, le propinan sendas golpizas.

Así como los pretendientes se han reducido a uno solo, hay otras reducciones de varios personajes a uno. Las tres hermosas jóvenes que lavan su ropa en el río y que seducen a los fugitivos comparten aspectos que el original muestra en tres encuentros separados: las sirenas, con su irresistible canto, Nausicaa,

lavando la ropa, y Circe, capaz de transformar a los hombres en cerdos. La metamorfosis de los viajeros no tiene lugar aquí, salvo en la inocente mente de Delmar, el menos intelectualmente dotado de los tres fugitivos, que supone que el sapo que encuentra en la ropa de Pete es su compañero, hechizado por las sirenas.

Los personajes del mundo homérico se mueven, como bien sabemos, con un margen de libertad relativo, por estar sometidos al mandato, cuando no al capricho, de los dioses. Si bien se puede argüir que en realidad son perfectamente libres y que los aparentes mandatos de los dioses no son sino interpretaciones de la realidad, lecturas de la conducta humana imbuidas de respeto por lo sobrenatural, Homero, o los aedos que escribieron en su nombre, han dejado un maravilloso legado de fantasía, un mundo de conflictos divinos que repercuten en la vida de los humanos, justificando y explicando así las cuestiones existenciales que se le plantean al simple mortal. Sabemos que el odio que Poseidón tiene por Ulises será la causa de su largo peregrinaje hasta llegar a Ítaca. Sabemos que Atenea tiene un especial afecto por Ulises y a menudo procura ayudarlo. Este toque sobrenatural en los negocios humanos no tiene cabida en el cosmos del filme, pero los roles de ayudantes y de antagonistas son cumplidos consistentemente por otros personajes. Cuando están en la casa del primo de Pete, el herrero que los libera de sus cadenas, la policía los cerca y prende fuego al granero donde se refugian. Todo parece perdido, pero he aquí que un automóvil destartado aparece en medio de las llamas, manejado por el hijo del primo, un niño de unos diez años, y los salva. Otro "salvador", a falta de Atenea, es Tommy, el cantante negro que recogen en el camino: él es quien los lleva a una emisora de radio para grabar una canción que se convertirá en un formidable éxito y que jugará un papel fundamental para la *anagnórisis*, el reconocimiento necesario para la restauración del orden y la felicidad. Cabe hacer notar que el dueño de la radio es ciego y recibe a intérpretes aficionados para difundir sus interpretaciones. El paralelo con Homero, incansable recopilador y difusor de historias, surge con claridad.

La interesante inclusión de otro ciego, negro esta vez, el conductor de la zorra del ferrocarril, es una alusión directa a Tiresias, el adivino de Tebas, que predice a los fugitivos que "encontrarán un tesoro, pero no es el que buscan", frase clave para iluminar el sentido del periplo: no encontrarán dinero, pero sí libertad, cuando sean absueltos por quien cumple el rol de *deus-ex-machina*, el Gobernador de Mississippi, Menelaus (Pappy) O'Donnell, en un excelente trabajo de Charles Durning. El Tiresias de la zorra reaparece al final del filme, alejándose, ante la mirada curiosa de una de las siete hijas del protagonista. Telémaco, según vemos, ha sido eliminado por la fuerza del feminismo.

Y están, naturalmente, los antagonistas. El principal es el sheriff, con sus sabuesos y sus anteojos oscuros en los que en dos secuencias diferentes se

refleja el fuego. Otro antagonista de peso, física y metafóricamente hablando, es El Gran Dan, vendedor de Biblias —creo percibir aquí un eco del vendedor de indulgencias de *Los cuentos de Canterbury* de Chaucer—, con su ojo inútil tras un parche, versión realista de Polifemo, el Cíclope. John Goodman imprime a este personaje toda la sutileza del villano orgulloso de serlo, como lo es el asaltante de bancos George Nelson, si bien éste carece totalmente de sutileza. Otro villano es el rival político de Pappy, Homer Stokes, quien dirige la ceremonia de linchamiento en el Ku-Klux-Klan, en una secuencia en la que el humor cumple una excelente función catártica para atenuar el horror que todo aquello encierra.

De los comentarios precedentes se puede ir configurando lo que llamaríamos *desplazamiento semántico*. Tal variante se advierte con claridad en la tendencia sustentada por la crítica arquetípica de Northrop Frye con respecto a la figura del héroe a través de la historia de la literatura. Habiendo pasado por etapas que van desde un primer momento en que los héroes eran dioses, semidioses o reyes —propone Frye—, éstos descienden en categoría social, y en el siglo XX el héroe puede ser un individuo con un status aún inferior al del común de los lectores, sin que ello mengüe la estatura de su heroísmo y su fortaleza para alcanzar sus fines. Podríamos llamar a esta tendencia “democratización del héroe”, y atribuirla tal vez a los alcances de la alfabetización a través de los tiempos, así como a las formas menos autocráticas de organización social.

Por otra parte, temas tales como el paso del tiempo, la actitud ante la vida, el impulso de escapar de la realidad, la amistad, la solidaridad, la lucha por el poder, la traición, el amor, son ideas a las que la película de los Coen alude constantemente sin que se marquen diferencias notables con la visión de Homero. La carencia de otros desplazamientos semánticos de importancia da la medida de que ciertos intereses y preocupaciones básicas del hombre no han sufrido mayores cambios a lo largo de tantos siglos.

3. El título

En 1941 se estrenó *Sullivan's Travels*, película de Preston Sturges protagonizada por Joel McCrea y Verónica Lake, en la que el protagonista es un hombre que emprende un largo viaje disfrazado de vagabundo a fin de conocer la realidad de los pobres de su país. Escribe, luego, el resultado de su experiencia en un libro —ficcional, naturalmente—, titulado *Oh Brother, Where Art Thou?*, frase de clara progenie bíblica, ya que sería la contraparte, responsable y comprometida, de la irresponsable respuesta de Caín ante la pregunta de Jehová sobre el paradero de su hermano Abel, ya asesinado: “¿Acaso soy yo el guardián de mi hermano?” El título fue usado para uno de los episodios del programa de los Simpson en 1991, en el que Homero (¡Homero!) Simpson descu-

bre que tiene un medio hermano. Este juego casi íntimo de los realizadores —¿qué porcentaje del público puede notar tanta intertextualidad?— se completaría con el uso de la palabra “brother”, muy apropiada por cierto en una narración vinculada, como ésta, al Sur de los EEUU, donde la influencia evangélica generalizó lo de “hermano” y “hermana” en el tratamiento cotidiano. Recordemos a “el hermano Rabito” y “el hermano Oso” en la adaptación que Walt Disney hiciera de las historias del Tío Remus del escritor sureño Joel Chandler Harris (1848-1908). Por otra parte, ya mencionamos en la Introducción al presente trabajo el carácter exclamativo de “Oh, brother!” en el registro coloquial.

4. La música

Queda claro que, pese al rol fundamental de la música en la película, éste no es un musical. Las piezas que se interpretan no fueron compuestas para la película, sino que son piezas populares, como es *I'm a Man of Constant Sorrow*, canción que fue, efectivamente, un “hit” en la realidad. A través de su interpretación en un “rally” político de Pappy O'Donnell la gente reconocerá en estos vagabundos a los ya popularísimos “Soggy Bottom Boys” (“Los calzones empapados”), preparando el terreno para su consagración y la correspondiente absolución por parte del Estado. Hay también clásicos como *You are My Sunshine*, que aparece en 1940, y digamos que el pequeño anacronismo vale la pena.

La banda sonora del filme, a cargo de T-Bone Burnett, ganó el Oscar ese año, y quien guste de lo que en general llamamos “música country”, y que en este caso se trata específicamente de “blue-grass”, procedente sobre todo de Kentucky, no puede permanecer indiferente a los ritmos que no se interpretan como diálogos o monólogos cantados, como sucede en los musicales, sino en un contexto de total naturalidad, como canciones dentro de la diégesis o como música de fondo.

Tal integración de la música con la historia narrada puede ser leída como un homenaje al hipotexto. Recordemos que los primeros que conocieron *La odisea* no fueron sus lectores, sino sus audiencias, que escuchaban a los aedos cantando los versos que Homero, el ciego Homero según la tradición, recopilaba. Hablamos aquí de ese Homero que tal vez haya dejado su retrato cuando dice en el Canto VIII de *La odisea*: “Compareció el heraldo con el amable aedo, a quien la Musa quería extremadamente y le había dado un bien y un mal: le privó de la vista y le dio el dulce canto” (Homero 92).

5. Conclusión

Abordar esta película recurriendo a términos especializados y procurando traslucir seriedad académica es una actitud que pareciera no condecir con el

obvio propósito de entretenimiento mediante el disparate, la música y, sobre todo, el humor que alienta la realización de los Coen.

Y es aquí donde nos toca ubicarnos en nuestro contexto postmoderno, con la flexibilización del canon y la plasticidad de los géneros para hibridar unos con otros y producir trabajos de valía que pueden vincularse más con la cultura popular que con la academia. Y en este sentido, no está de más recordar la matriz popular de tantos otros clásicos, desde el teatro de Shakespeare al *Martín Fierro*, sin olvidar que los mismos poemas homéricos fueron repetidos y atesorados por generaciones sin ninguna universidad que los incluyera en un canon. No estoy proponiendo a esta película como un posible futuro clásico, sino que quiero sugerir que su tono de comedia, así como su aparente falta de profundización en temas existenciales se vincula con una decisión estética de honrar lo clásico develando esa universalidad que lo hace popular y que subyace en sus raíces.

La reescritura de los Coen cuida el detalle: hay, por ejemplo, dos *leit-motifs* que se reiteran oponiéndose como fuerzas en conflicto que afectan a los hombres: el fuego, como elemento negativo, y el agua, como positivo. Hasta el nombre de uno de los ex convictos es Delmar, como un juego de palabras enmascarado en el español: del-mar, relacionado con el agua primigenia del planeta. Basta observar cómo funcionan las imágenes de fuego y de agua a lo largo de la narración para advertir un cuidado artesanal en la semantización de lo visual.

Todo lo precedente, así como las inteligentes estrategias de desplazamiento, configuración, imbricación de lo musical con lo verbal, elaboración del guión y —no por último menos importante— la brillante composición de los personajes, ameritan una mirada seria a este Ulises sureño, no demasiado exitoso en sus emprendimientos, pero tan “fecundo en recursos” como su tocayo de Ítaca.

Bibliografía

- Allen, Woody. *Mighty Aphrodite*. 1995.
- Bergson, Henri. *La risa*. Versión de P. Girosi. Valencia: Prometeo, sin fecha de edición.
- Coen, Joel y Ethan. *Oh, Brother, Where Art Thou?* 2000.
- Flores de Molinillo, Eugenia. “Woody Allen y el desplazamiento heroicómico: Poderosa Afrodita”. *Cine estadounidense y cultura contemporánea*, ed. por Edda Lucchesi de Ramacciotti. Rosario: Editora Margen, 1996, pp. 74-78.
- Frye, Northrop. *Archetypal Criticism. Four Essays*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1957.
- Homero. *La odisea*. Editada por Pedro Henríquez Ureña. Buenos Aires: Editorial Losada, 1938.
- Kramer, Stanley. *The Defiant Ones* (en español, *Fuga en cadenas*). Twentieth Century Fox, 1958.
- Internet:** <http://www.imdb.com/title/tt0034240>

Omeros, de Derek Walcott: la creolización de la épica

María Eugenia Bestani

Resumen

Trazando paralelismos con la épica homérica y las reescrituras modernistas, especialmente con el *Ulises* joyceano, buscamos mostrar de qué modo el poeta antillano Derek Walcott, en su extenso poema *Omeros*, ha abrevado en las aguas de la tradición clásica occidental, y ha adoptado las técnicas rupturales de la vanguardia europea con nuevos fines: responder a demandas existenciales, mostrar su mundo y las complejidades de la experiencia poscolonial caribeña.

Abstract

By drawing a parallelism between the Homeric epic and its modernist re-writings, especially Joyce's *Ulysses*, we attempt to show the manner in which the Antillean poet, Derek Walcott, in his long poem *Omeros*, has departed from the classical Western tradition and has adopted the innovative techniques of the European Avant-garde movements with a new objective, which is to explore pressing existential questions and to show his world and the complexities of the post-colonial Caribbean experience.

La épica del desposeído

Quien se aproxime a *Omeros* (1990) de Derek Walcott buscando una narración heroica, no encontrará personajes legendarios, ni venganzas divinas. Sus versos construyen el universo de una colonia olvidada en un imperio moribundo; sus habitantes son pescadores mulatos, afrocaribeños, náufragos y desposeídos, que viven en Gros Ilet, un pueblo en la isla caribeña de Santa Lucía. No nos ofrece el texto referencias a gestas memorables, salvo a la "Batalla de los Santos" y a aquellas secretas, que se libran en lo íntimo de nuestra conciencia. Robert Hamner ha definido a *Omeros* como "la épica del desposeído"¹. Todos sus personajes son *castaways*, marginales.

El extenso poema narrativo se estructura en sesenta y cuatro "capítulos", de tres "partes" cada uno, repartidos en siete libros. Cada "parte", a su vez, está compuesta por un número variable de tercetos —entre uno y treinta y tres— La métrica es flexible, alternando hexámetros y pentámetros yámbicos en *terza rima* dantesca, pero con rima variable.

¹ Robert D. Hamner. *Epic of the Dispossessed. Derek Walcott's Omeros*. Columbia: University of Missouri Press, 1997.

Uno de hilos que van dando forma al relato gira en torno a los pescadores Aquiles y Héctor, y su disputa por los favores de Helena: "El duelo de estos pescadores/ era por una sombra, y su nombre era Helena"². Otro hilo nos habla de Filoctetes, primer narrador del texto. Omeros se inicia con su voz: "Así es cómo cortamos esas canoas al amanecer/ Filoctetes sonríe a los turistas que quieren robarle/ el alma con las cámaras..." (I.I. i)³.

Como su contraparte mítico, Filoctetes sufre de una herida profunda en forma de cruz, causada por un ancla, que no cicatriza. Él se la atribuye a su raza:

Filoctetes, con su pantalón remangado, miraba el mar

por la ventana ajada de la taberna. La comezón de la llaga
hormigueaba como tentáculos de anémona
o como la infectada ampolla de una aguaviva.

La inflamación, pensaba, provenía de los tobillos encadenados
de sus abuelos. Si no ¿por qué no sanaba? (1,III,iii)⁴

El epónimo Omeros es un personaje proteico, que va adquiriendo distintas apariencias o formas corpóreas. Una de ellas es "Siete mares" (Seven Seas) un viejo ciego y vagabundo, que narra historias, muchas producto de sus visiones.

"Omeros" es un nombre que el poeta narrador ha oído por primera vez en los labios de una joven griega, a quien él bautiza como "Antígona", mientras los dos contemplaban un busto de Homero en un museo de Nueva York. Así descompone el nombre:

"Omeros" ella —sonrió— así lo llamamos en griego,
acariciaba la estatuilla con nariz de boxeador,
y pensé en Siete mares sentado junto a la fetidez

de las redes que se secan, oyendo el playo ruido.
Dije: "Homero y Virg son agricultores de Nueva Inglaterra
y el alado caballo protege su gasolinera; tienes razón."

² "The duel of these fishermen/ was over a shadow and its name was Helen." La traducción de los versos de Walcott y de las citas me pertenece.

³ "This is how, one sunrise, we cut down them canoes" / Philoctete smiles for the tourists, who try taking/ his soul with their cameras...

⁴ He believed the swelling came from the chained ankles/ of his grandfathers. Or else why was there no cure?

Sentí la cabeza de espuma observándome acariciar
un brazo frío como su mármol, luego los hombros, a la luz invernal
en mi estudio del ático. Me dije: "Omeros".

Y O fue la invocación de una caracola, mer fue
en nuestro patois antillano, tanto madre como mar;
os un hueso gris y el oleaje blanco cuando estalla

y esparce su collar sibilante sobre una costa de encaje.
Omeros fue el crujir de la hojarasca, la batiente del mar
Que retumbó en la boca de una gruta al bajar la marea.

Y el nombre se quedó en mi boca...⁵

Los nombres llaman a una analogía con la *Iliada*. Hay, no obstante, una correlación empírica, una realidad que, como afirmaba Oscar Wilde, imita al arte. En la sociedad caribeña contemporánea los nombres heroicos se han perpetuado gracias a la antigua costumbre difundida entre los amos de esclavos de tomar prestados nombres extraídos de fuentes bíblicas o mitológicas.

Walcott señala otra coincidencia en una entrevista con Robert Brown y Cheryl Johnson, en 1990⁶.

Parte de lo que estoy diciendo en el libro es que los griegos eran los negros del Mediterráneo. Si los observamos hoy, diríamos que los griegos tenían gustos por-torriqueños. Porque las piedras estaban pintadas con colores brillantes (...) lo mismo ocurre si contemplamos el arte como exotismo. Exotismo bárbaro. Todo ese púrpura y dorado; eso es muy caribeño, aquel mismo vigor y júbilo de la temprana Grecia... (183)

De todos modos, concluye, no son la misma cosa, "todo se reduce en cuanto comienza uno a comparar" (183).

⁵ "O-meros," she laughed. "That's what we call him in Greek," / stroking the small bust with its boxer's broken nose, / and I thought of Seven Seas sitting near the reek // of drying fishnets, listening to the shallow's noise. / I said: "Homer and Virg are New England farmers, / and the winged horse guards their gas-station, you're right." // I felt the foam head watching as I stroked an arm, as / cold as its marble, then the shoulders in winter light / in the studio attic. I said, "Omeros," // and O was the conch-shell's invocation, mer was / both mother and sea in our Antillean patois, / os, a grey bone, and the white surf as it crashes // and spreads its sibilant collar on a lace shore. / Omeros was the crunch of dry leaves, and the washes / that echoed from a cave-mouth when the tide has ebbed. // The name stayed in my mouth...

⁶ William Baer (ed.). *Conversations with Derek Walcott*. Jackson: University Press of Mississippi, 1996.

La relación entre el Caribe y Grecia nos trae a la memoria aquel magistral ensayo de Benítez-Rojo (1992), "La isla que se repite", donde el autor cubano considera al Caribe como un meta-archipiélago (la última Thule), "una cualidad asombrosa que Hellas poseía: un archipiélago que no tiene ni límites, ni centro, ni fin" (980)⁷.

La figura central de *Omeros* es, sin duda, Helena, identificada con Santa Lucía, isla que cambió de dominio entre Francia y Gran Bretaña catorce veces, hasta que en 1814 se convirtió en colonia británica y, como Helena de Troya, fue el trofeo de los vencedores. Curiosamente, el nombre primitivo de Santa Lucía era, justamente, Helena.

Otro hilo interrelacionado nos remite a los británicos de la isla: Dennis Plunkett, un granjero inglés, ya sin pertenencia, que cría cerdos; su mujer irlandesa, Maud, que incansablemente borda un tapiz con paisajes de la verde Erin. Helena, afrocaribeña, trabajaba para ellos como mucama, pero la despiden porque, según creen, roba y miente.

Finalmente, el personaje de mayor gravitación es el poeta narrador y yo lírico. Junto a él nos trasladamos desde el Caribe a África, o a América del Norte. Hay también cambios temporales: participamos de la Batalla de los Santos del siglo XVIII, entre Francia, Holanda y Gran Bretaña, en la que se disputaron las posesiones coloniales antillanas y el comercio de esclavos: "Nos servimos/ de esas ínsulas verdes, como aceitunas de un plato, /mascamos la sustancia y el carozo escupimos (1.V.i)."⁸

La narración va urdiendo la vida de los protagonistas con el pasado y el presente, el mundo de los humanos con el de los muertos, y el paisaje marino con la vegetación de la isla. Por su lado, el poeta narrador al igual que Aquiles, desesperado por un amor no correspondido, inicia un viaje que lo lleva a África, luego a Boston, para, finalmente, dejarse conducir por el guía ciego, Omeros, y sus visiones, y encontrar sosiego en Santa Lucía, la Ítaca del Caribe.

La épica modernista

Omeros, afirmábamos, adapta las técnicas de ruptura del modernismo anglosajón. Recordemos cómo la vanguardia explotó la idea de "máscara" y los paradigmas y arquetipos míticos. Un ejemplo: en el *Ulises* de Joyce, la épica clásica provee temas, funciones, paralelismos a nivel episódico (Joyce fue muy claro en sus lineamientos); se insinúa en imágenes, alusiones y en particularida-

⁷ Citado en Rivkin, Julie y Ryan, Michael. *Literary Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell, 1998.

⁸ *We helped ourselves/ to these green islands like olives form a saucer,/ munched on the pith, then spat their sucked stones on a plate,/ like a melon's black seeds.*

des de estilo. *Omeros*, en cambio, toma prestados el metro (hexámetros, que con flexibilidad se alternan con pentámetros, aunque el dactílico clásico se transforme en yámbico) nombres de personajes, ecos y *leitmotifs*. La historia griega no afecta mayormente el encadenamiento diegético del poema, no es estructurante, como sí ocurre con el texto joyceano. En ese sentido, la reescritura de Walcott se aproxima a otras épicas vanguardistas como *La tierra devastada* de Eliot o los *Cantos* de Ezra Pound, pero desde una inflexión creolizada. Acopla el legado europeo con el espíritu caribeño y así proclama la diversidad y fecundidad de los recursos culturales de la región, sin olvidar nunca el trauma de la experiencia colonial.

La relación entre Walcott y Joyce merece un párrafo aparte. Haciendo la salvedad de distancias temporales y geográficas, el poeta antillano, premio Nobel de Literatura en el año 1992, comparte mucho del predicamento de James Joyce. Nació en una isla bajo dominio inglés; fue educado por sacerdotes irlandeses, aunque se rebeló contra la ortodoxia católica. En "Leaving School" nos dice: "y en silencio el remordimiento que ruge (...) aborreciendo a la Iglesia, pero amando sus rituales, aprendiendo a odiar a Inglaterra tanto como a venerar su idioma, y (...) amando la isla, y deseando cuanto antes poder abandonarla" (32)⁹.

También, los dos reescribieron, desde un realismo mítico, la épica de Homero, yuxtaponiendo los prodigios de la *Odisea* con la cotidianidad de sus islas. El exilio, la ceguera y la orfandad paterna —y la búsqueda del padre, real o putativo— han sido sus temas. Buena parte de la obra de ambos puede considerarse una Telemaquía. Walcott perdió a su padre cuando tenía solamente un año de edad. (Recordemos su poema, antologizado por Philip Larkin, "A Letter from Brooklyn").

Al final del libro I de *Omeros*, Walcott se reúne con el espíritu de su padre Warwick, en la casa de la infancia en Castries. El modesto edificio se ha convertido en una imprenta y el fantasma de Warwick emerge de la fotoduplicadora y comienza a hablarle al hijo sobre su vocación de escritor. De un modo particular, Walcott no hace más que respetar una convención clásica del reencuentro: Ulises se reúne con Telémaco, Anquises con Eneas, y Brunetto Latini, "padre" maestro, se encuentra con Dante para aconsejarlo sobre su arte. En el Ulises, Leopold Bloom con Stephen Dedalus.

Me crié en este puerto oscuro del Caribe
donde mi padre bastardo me dio el nombre de su condado:
Warwick. El condado del Bardo. Pero no me sentí partícipe

⁹ Derek Walcott. "Leaving School". *Critical Perspectives on Derek Walcott*. Ed. Robert D. Hanmer. Washington: Three Continents, 1993.

de la extranjera maquinaria llamada Literatura.
Antepuse los versos a la fama, pero escribí con el corazón
de un entusiasta. Es el Will que heredaste.

Morí en su cumpleaños, era en abril. Tu madre,
como Porcia cosió su propio atuendo, luego se propagó ese mal
como el de Hamlet padre, desde un oído infecto,

la analogía, creo, te trajo algo de paz.
La muerte imita al arte, ¿eh?

.....
¿Qué estaba haciendo Warwick, transplantando Warwickshire?¹⁰

En cuanto a las diferencias entre Ulises y *Omeros*, la más significativa es el género y el personaje central. Walcott, a pesar de sus constantes referencias a la *Odisea*, soslaya la figura de Ulises (¿o la esquivo, por aprensión a que se lo compare con Joyce?). Sin embargo, tres años después de la composición del poema épico, el caribeño publica su reescritura dramática de *La Odisea*, *La Odisea* (1993), cuyo protagonista central es Ulises.

El discurso teórico crítico también los ha vinculado, muy probablemente, a pesar de ellos. Permítanme citar sólo dos ejemplos: Fredric Jameson propone una relectura de Joyce como un autor “creole”, “multiétnico”, “anti-imperialista”. Por su parte, Declan Kiberd, en su libro *La invención de Irlanda*, aborda a Joyce, quintaesencia del modernismo, desde su condición de sujeto poscolonial (tanto como irlandés, como por migrante o “nómada”) aplicando en la interpretación de su obra ideas genuinamente iluminadoras. Por otro lado, Charles W. Pollard, en su ensayo “Viajando con Joyce: El modernismo cosmopolitano discrepante de Derek Walcott” (2001) observa cómo el poeta antillano “ubica principios centrales de la estética modernista —la simultaneidad de la tradición, la definición de la madurez artística como la asimilación de todas las fuentes culturales, la valorización del mito sobre la historia— en el Nuevo Mundo, y luego aplica su dominio sobre estos principios, modulándolos con acentos del universo antillano”¹¹.

¹⁰ “I was raised in this obscure Caribbean port, / where my bastard father christened me for his shire: / Warwick. The Bard’s county. But never felt part // of the foreign machinery known as Literature. / I preferred verse to fame, but I wrote with the heart of an amateur. It’s that Will you inherit. // I died on his birthday, one April. Your mother / sewed her own costume as Portia, then that disease / like Hamlet’s old man’s spread from an infected ear, // I believe the parallel has brought you some peace, / Death imitating Art, eh?”. // “What was Warwick doing, transplanting Warwickshire?”

¹¹ <http://www.findarticles.com>

Esta modulación es lo que entendemos como “creolización”. Término que, como mestizaje, hibridación o transculturación, porta una carga teórica específica. Se lo emplea particularmente asociado con el Caribe o Latinoamérica. No define un proceso estático sino un incesante movimiento de transformación en el que se va creando algo —en este caso una épica— que no es indígena, ni idéntica a lo que sería su contraparte equivalente en una cultura de origen. El énfasis de la creolización está puesto en la amalgamación más que en el aspecto contestatario.

Plunkett vio la altivez de Helena que cruzaba

Con el vestido amarillo que Maud le había arreglado
—Le sienta mejor a ella —sonrió Maud, pero miente
y roba tanto. “¿Qué irá a ser de su vida?”

“Sabrá Dios”, dijo Plunkett, siguiendo con la vista
las alas de amarillo paño que fueron de su esposa,
la negra V, del negro terciopelo de esa espalda (1, V, iii)¹²

En cuanto a la condición “épica” de *Omeros*, Walcott es el primer demitificador de su propia obra. Cualquier prescripción genérica más que ofrecer características definidas, representa un punto de partida. Insiste en que en su composición, transgrede algunos patrones de la tradición. Entre esas desviaciones aduce su propia presencia en el texto: la centralidad de un yo lírico, y la ausencia de héroes o gestas gloriosas, “lo último que necesita el pobre es la idealización de su pobreza” (“What the Twilight Says”¹³). Por supuesto, Walcott tiene en mente la épica antigua. Pensemos que ya en *La Divina Comedia*, Dante es un personaje vertebral dentro del texto. Hay, además, extensos segmentos en diálogo, que delatan la fuerte inclinación dramática del poeta, y una textualidad auto reflexiva. Sin embargo, *Omeros* representa una innovadora extensión de las demarcaciones genéricas.

En su ensayo “La musa de la Historia”¹⁴, Walcott afirma que el arte se origina en la imitación creativa o en la asimilación de las influencias, y que “quienes rompen una tradición, antes la reverenciaron”, “they hold it in awe”. Entendemos *awe* como un temor reverencial.

¹² ...Plunkett saw the pride of Helen passing/ in the same yellow frock Maud had altered for her./ “She looks better in it” —Maud smiled— “but the girl lies/ so much, and she stole. What’ll happen to her life?”// “God knows,” said Plunkett, following the butterfly’s/ yellow panelled wings that once belonged to his wife, the black V for the velvet black, near the shallows.

¹³ Derek Walcott. *What the Twilight Says*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.

¹⁴ *Idem*.

Saben que luchando abiertamente con la tradición, la perpetuamos; que la literatura revolucionaria es un impulso filiatorio y que la madurez es la asimilación de los rasgos de cada ancestro (36).

Retomando el tema de su desmitificación, al caribeño nunca le molestó que identificaran las fuentes presentes en sus textos. Aunque en una entrevista cuando se le pregunta si experimentaba “la angustia de la influencia”, concepto acuñado por Harold Bloom, descarta con impaciencia la frase considerándola “jerga académica”. “Podría revertirla y decir: la influencia de la angustia”.

A pesar del verso homérico y diseño dantesco confiesa que su búsqueda está orientada a nombrar el Caribe, a perseguir los nombres de las cosas y de la gente en su propio contexto.

Omeros representa la cristalización de las muchas voces a las que Walcott se acercó con ese “temor reverencial”, y que, de un modo u otro, han impregnado su escritura desde el comienzo: Homero, Dante, Milton, Joyce, Hart Crane. El poema dibuja su propia odisea como artista. Partimos “en” el inglés, un idioma germánico que emplea con naturalidad el yambo, cuando el espacio que con él se describe, y narra, llama a sus propios nombres, en la flora y fauna, en las lenguas sumergidas; apela a deidades africanas, se puebla de voces en patois, sin glosar. Los hexámetros alternan con pentámetros. Walcott afirma que no eligió el pentámetro yámbico por “heroico”, sino porque es el verso del calypso, forma distintivamente caribeña: un pulso rítmico, un acento percusivo. “Es legítimo del Caribe. No es que uno deba legitimarlo” (187).¹⁵

Para concluir, voy a mencionar (sólo por el placer de citar los hermosos versos con los que Walcott cierra el poema) una última analogía con el *Ulises* de Joyce. En la primera aparición de Leopold Bloom, encontramos al protagonista en la cocina, preparando un desayuno de riñones fritos para Molly (que en unas horas más de ese 16 de junio compartiría su lecho con otro hombre). La escena final de *Omeros*, nos muestra a Aquiles seleccionando una rodaja de tonina, como una ofrenda para el desayuno de Helena, que también será la mujer de otro. El círculo se va a cerrar, un texto termina, el otro comienza. La historia, como el mar, sigue aconteciendo, todavía.

...Una inmensa vacuidad lila
 sosegaba la mar. En una axila olió su nombre.
 Se quitó de las manos las escamas secas. Le agradaba el olor

¹⁵ Robert Brown y Cheryl Johnson. “Thinking Poetry: An Interview with Derek Walcott”. *Conversations with Derek Walcott*. Ed. William Baer. Jackson: University Press of Mississippi, 1996.

del mar en él. La noche abanicaba su caldero
 desde una contagiosa estrella. En el pueblo, el "No Pain"
 iluminó sus puertas. Aquiles puso un trozo de tonina,

que había reservado para Helena, en la lata oxidada de Héctor.
 Como una rebanada de cebolla brilló la luna llena.

Cuando dejó la playa, el mar seguía aconteciendo, todavía.¹⁶

Bibliografía

- Baer, William (ed.). *Conversations with Derek Walcott*. Jackson: University Press of Mississippi, 1996.
- Bobb, June D. *Beating a Restless Drum. The Poetics of Kamau Brathwaite & Derek Walcott*. Trenton: Africa World Press, 1998.
- Geddes, Gary (ed.). *20th Century Poetry & Poetics*. Toronto: Oxford University Press, 1996.
- Hamner, Robert D. *Epic of the Dispossessed-Derek Walcott's Omeros*. Columbia: University of Missouri Press, 1997.
- Critical Perspectives on Derek Walcott*. Washington: Three Continents, 1993.
- Rivkin Julie y Michael Ryan. *Literary Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell, 1998.
- Walcott, Derek. *Omeros*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- What the Twilight Says*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.

¹⁶ ...An immense lilac emptiness/ settled the sea. He sniffed his name in one armpit./ He scraped dry scales off his hands. He liked the odours/ of the sea in him. Night was fanning its coalpot/ from one catching star. The No Pain lit its doors/ in the village. Achille put the wedge of dolphin// that he had saved for Helen in Hector's rusty tin./ A full moon shone like a slice of raw onion./ When he left the beach the sea was still going on.