

Viaje de Ulises por el idioma alemán. Etapas literarias modernas.

Oscar Caeiro

Resumen

Estas notas no pueden ser exhaustivas ya que Ulises ha viajado a través de numerosos textos escritos en alemán. Sólo se considerarán algunos ejemplos; precisamente, nos concentraremos en el espacio literario que Goethe, Heine, Rilke, Kafka y Feuchtwanger le han concedido al protagonista de la *Odisea*. Uno de los temas de sus obras es la lectura como la reflexión del viaje. Los autores del siglo veinte casi perdieron de vista las características ideales del mundo de belleza que ofrece la poesía épica griega, características que fueron de interés para los poetas de siglos anteriores. Los poetas más recientes han sido atraídos por el trascendente poder del CHANT y del terrible silencio, cuando no están avanzando junto a Ulises hacia un futuro de desencanto y de inquietud. En su perspectiva, el personaje griego, aún despojado y desnudo, sabe cómo ser él mismo. De una manera u otra, se vive la *Odisea* como una obra sorprendentemente actual.

Abstract

Ulysses' journey through the German language: modern stages

These notes cannot be exhaustive, since Ulysses has travelled through many texts written in German. Only some examples are considered; more exactly: the literary space that Goethe, Heine, Rilke, Kafka and Feuchtwanger have given to the main character of the *Odyssey*. Reading, as a reflection of the journey, is a topic of their writings. 20th Century's authors almost lost sight of the ideal characteristics of the world of beauty offered by the Greek epic poetry, characteristics that were of interest to the poets of previous centuries. The most recent ones are attracted, above all, by the transcendent power of the Chant or by the terrible silence; if they are not advancing accompanied by Ulysses toward a future of disenchantment, of uneasiness. In their view, the Greek character, even when divested and naked, knows how to be himself. One way or another, the *Odyssey* is experienced as a surprisingly present work. (Traducción de Carlolina Caeiro).

Ulises ha viajado por muchos textos de la literatura escrita en alemán. Es necesario entonces establecer los límites de estas notas, que no pueden ser exhaustivas. Se considerarán sólo algunas etapas modernas del itinerario, tratando de fijar una perspectiva, si no directamente actual, que capte algo de las postrimerías del siglo XVIII y obras de los siglos XIX y XX. Sería posible recoger datos de épocas anteriores: no es raro, por ejemplo, que aparezcan vestigios de la epopeya antigua en la épica caballeresca o heroica de la Edad

Media, o que el mismo Ulises se haga presente rehabilitado por el Renacimiento (Frenzel 475). Pero apenas se esbozarán ahora algunas imágenes literarias de la más reciente modernidad.

Otra limitación surge de que los mismos autores modernos a considerar, en una significativa preferencia, optan por el Ulises de la *Odisea*. Inevitable es entonces concentrarse sobre todo en esta obra y en sus repercusiones. Aunque no hay que olvidar que en la *Iliada*, en la guerra de Troya, está ya el personaje cuyo regreso a la patria será el asunto de la otra parte del relato de Homero. Incesantemente, por lo demás, el poeta antiguo, al contar la vuelta al hogar, remite a las aguerridas luchas, a los personajes que en ellas actuaron, a cómo se destacó en ellas Ulises, a cuáles fueron sus particulares hazañas o dichos... Ulises no sólo regresa de la guerra, en cierto modo tiene que curarse de la guerra. De ahí que Heinrich Böll, en 1952, poco después de terminada la Segunda Guerra Mundial, al reconocer que la literatura de su generación era realmente una literatura de las ruinas, invocara el modelo de Homero que, en los remotos orígenes de la épica europea, había producido una literatura de la guerra, las ruinas y el regreso al hogar (Böll 343). El Ulises de la *Odisea*, en cierto modo, después de la guerra, tuvo que recuperar su propia entidad humana cediendo ante los dioses, y consolidando la relación con la naturaleza y con los congéneres, en típica situación de posguerra.

1. Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) es el primer autor que se debe recordar tratándose en la literatura alemana moderna de Ulises, de “aquel varón fecundo en recursos que, después de destruir la sacra ciudad de Troya, anduvo errando larguísimo tiempo” —según se lo describe al comienzo del poema antiguo— (Homero 1).

En plena juventud, en las famosas páginas de *Werther*, Goethe le dio lugar al poeta griego. Entre las varias referencias que contiene esta novela epistolar alemana, se destaca el recuerdo fugaz del “magnífico canto” en que se narra “cómo Ulises fue recibido por el excelente porquerizo”: leyéndolo Werther trataba de calmar su ánimo porque había sido desairado por unos nobles que no lo habían aceptado en una reunión (Goethe, II, 56). No sólo recibía de la *Odisea* una lección de igualitaria hospitalidad —uno de los valores destacados por el poema—, sino que también superaba la humillación sufrida elevándose anímicamente con la experiencia estética de leer la obra sublime. Ya por esa época Goethe, bajo la influencia de Johann Gottfried Herder, frecuentaba con fervor la obra de Homero y en el original griego, lo cual no significa poco (Kohlschmidt 34).

Pero, a medida que pasaron los años y que Goethe evolucionó hacia el clasicismo, su relación con Homero experimentó un cambio: asignó cada vez más importancia a la *Odisea* y no le preocupó tanto la figura del “héroe” cuanto la del “hombre”, del ser humano, concebido ya desde la perspectiva crítica de

Johann Joachim Winckelmann (Kohlschmidt 36). El viaje que emprendió Goethe a Italia en setiembre de 1786 fue decisivo para este cambio. Ha explicado Alfredo Dornheim que del diario del viaje y de su correspondencia se desprende con claridad cómo el escritor alemán empezó a ver con los ojos y la sensibilidad de Ulises el sur europeo bañado por las aguas del Mediterráneo (Dornheim 33 y ss.).

Después de estar un tiempo prolongado sobre todo en Roma y Nápoles, decide trasladarse en barco a Sicilia. Allí, por el espectáculo que le ofrecen la naturaleza, la población, los monumentos, tiene entonces la impresión de haber llegado a la "isla de los bienaventurados feacios", se procura un ejemplar de la obra y, según dice, improvisando la traducción lee varios pasajes ante un amigo (se entiende del Canto VI en adelante) (Goethe, XIII, 211). Sicilia es el lugar donde concibe la idea de escribir un drama cuyos protagonistas han de ser Ulises y Nausicaa, la hija del rey de los feacios... Siempre se cita, para explicar la manera como sintió a Homero en ese momento, una carta que, de regreso ya en Nápoles, mandó a Herder: "Respecto a Homero se me ha caído la venda que tenía ante los ojos. Las descripciones, los símiles, etc. nos parecen poéticos, sin embargo son indeciblemente naturales pero, ciertamente, trazados con una pureza e intimidad que espantan." Y al final de este párrafo, tras larga enumeración de las imágenes naturales que han quedado grabadas en su memoria, explica: "...Sólo ahora es para mí la *Odisea* una palabra viviente" (Goethe, XIII, 282).

En el texto de anotaciones diarias que corresponde a la estadía siciliana, se encuentran muchos episodios mediante los que Goethe tiende a vincular sus propias experiencias con las de Ulises en el país de los feacios; es decir: se identifica con él al actuar en el ámbito que, no obstante el paso de los muchos siglos, le parece igual al descrito en el poema. Por otra parte se presenta a sí mismo pensando en el plan de una obra que llamaría *Nausicaa* y que sería "una dramática concentración de la *Odisea*" (Goethe, XIII, 261).

"Una tragedia" es el subtítulo que Goethe puso a lo poco que escribió por 1787 para esta obra: un esquema del desarrollo argumental en cinco actos; las escenas primera y segunda del primer acto aparentemente completas y la tercera fragmentaria. Luego unos pocos fragmentos de diálogos. Según el argumento esbozado, Nausicaa, tras enamorarse de Ulises y creer posible que este se quedaría en la isla para casarse con ella, ante la inevitable partida de él, acabará buscando la muerte en el mar.

En una de las escenas redactadas se encuentra el monólogo de Ulises que ha despertado y sale de la cueva en que estaba. Ha oído las voces de las doncellas que juegan en la playa después de haber lavado la ropa. Duda de si son mujeres, o ninfas, o acaso sonidos del viento que lo engañan. Sabe que lo persegue "la ira del dios de las olas". Está "solo, desnudo, menesteroso" en esa

playa desconocida; anhela entonces encontrar “un corazón delicado” que quiera ocuparse del “atormentado” que es él... (Goethe, VII, 6-7)

El breve fragmento titulado *Nausicaa* ha de apreciarse, según la interpretación de Dornheim, como testimonio del momento en que irrumpió para Goethe el sentido clásico del arte y de la vida, que se había de concretar en posteriores obras suyas como *Tasso*, las *Elegías romanas* y la segunda parte de *Fausto* (Dornheim, 65). También anticipa esa imagen de Ulises como el hombre extraordinariamente valioso, que subsiste no obstante el desamparo.

2. Puede ser desconcertante que Heinrich Heine (1797-1856), poeta que, de acuerdo con su propia explicación, representó el final del romanticismo y el comienzo de la lírica moderna, evoque a Ulises desde una perspectiva cercana a la de Goethe. Y todavía ha de llamar más la atención que acuda a la épica griega para componer los poemas de la sección titulada “Mar del Norte” de su famoso *Libro de canciones*. Desde el punto de vista geográfico, Heine lleva la tradición surgida en el Mar Mediterráneo a las costas y a las islas del norte de Europa. En ambos casos se trata, por cierto, del mar y de la misma cultura occidental en lengua alemana.

Los poemas de “Mar del Norte”, compuestos entre 1825 y 1826, tienen claras referencias a la *Odisea*. Es explícito el titulado “Poseidón”: el yo lírico se presenta sentado en la “solitaria playa”, leyendo “la canción de Ulises”; dice que ha “acompañado fielmente” al “hijo de Laertes” por todas las vicisitudes de sus viajes, que ha compartido con él la “indecible miseria”. Establece así un vínculo por la desgracia compartida. Aunque también manifiesta que lo ha acompañado a Ulises a “mentir y escaparse con suerte”, lo que constituye otra experiencia que une al irónico y mordaz Heine con el guerrero griego (Heine, XV, 226). La composición se cierra con un diálogo grotesco: ante el reproche de malvado y tremendo que le hace el poeta, el dios del mar asoma la cabeza y le dice burlón: “¡No tengas miedo, poetillo!” Y, en cuanto Poseidón se sumerge, se oyen del fondo del mar las risas de Amfitrite y de las hijas de Nereo (Heine, XV, 227). La burla de los dioses indica que se ha roto el vínculo entre ellos y el poeta moderno. Es un motivo, por lo demás, que aparecerá también cuando el poeta, años después, en sus *Confesiones*, se refiera al Dios de su creencia judía, al Dios de la Biblia, al que reconocerá pero le atribuirá “ironía”, porque lo verá contradictorio, indescifrable (Heine, XIV, 328 y ss) (Caeiro, 373 y ss.).

Una de las tantas situaciones de la *Odisea* en las que los personajes se abandonan al llanto es protagonizada por el mismo Ulises, cuando goza de los favores de Calipso y a la vez está prisionero de ella. Se lo describe al héroe “llorando en la ribera”, con los ojos fijos en “el ponto estéril”, desesperado porque le es imposible proseguir el viaje de regreso a su casa (Homero, 54): añora en realidad su plena dimensión humana. La ribera, la costa, la orilla del mar es también espacio elaborado líricamente en los poemas de Heine; para evocar

cuentos fabulosos, viejos cantos de la infancia (Heine, XV, 221), para expresar por enésima vez el amor no correspondido por una mujer cuya "dulce imagen" se le aparece doquiera (Heine, XV, 228)... Ante el mar, el yo se manifiesta entonces ansioso de alcanzar determinados bienes que se le han vuelto insistentemente inasibles, como al tenaz Ulises se le ha vuelto inalcanzable Ítaca.

En el capítulo de sus *Cuadros de viaje* titulado "Nordeney", nombre de una isla situada junto a la costa alemana del Mar del Norte donde Heine pasó una temporada a mediados de 1825 y donde empezó a componer los poemas relacionados con ese paisaje (Mende 46), incluye varias reflexiones vinculadas con los temas de las poesías. Una referencia a Goethe, por ejemplo, y al relato de su viaje a Italia, donde el maestro del clasicismo habría mostrado que veía el mundo con "sus claros ojos griegos" (Heine, I, 142). Al evocar por otra parte a los héroes de las sagas nórdicas, Heine los compara con los de los poemas homéricos, que tiene bien presentes (Heine, I, 177). Y no faltan expresiones rotundas sobre la atracción intensa que produce sobre él el paisaje marítimo, tal como lo experimenta en esa isla nórdica: "Amo el mar como a mi alma", dice, y cuenta sus paseos solitarios por la playa, lo que particularmente siente desde allí ante el crepúsculo vespertino (Heine, I, 147, 149, 151).

Aunque él lo llama "Saludo al mar", el poema que encabeza el segundo ciclo de "Mar del Norte" es más bien un himno; y comienza repitiendo la palabra griega que significa mar: "¡Thalatta, thalatta, / te saludo, eterno mar!" y agrega pocos versos más abajo: "...como otrora te saludaron/ diez mil corazones griegos". Piensa, por lo tanto, en los que querían volver a su patria; y él mismo, que en realidad es oriundo de tierra adentro, manifiesta sentir en el "agua" del mar un llamado de la patria, de los sueños infantiles. Se considera "un enfermo" que, por influjo del mar, siente alivio. Y no puede dejar de aludir a su pena amorosa al mencionar a "las bárbaras del norte" que lo han empujado hacia el mar (Heine, XV, 240-242). Como le asigna a este varias veces el adjetivo "eterno", da a entender que la experiencia paisajística lo pone en contacto, si no con la religión, con la profundidad del mito antiguo.

A otros motivos de la *Odisea*, de la experiencia de Ulises, aluden poemas como "Tormenta" o "El naufrago". Este último empieza con las palabras: "¡Esperanza y amor! ¡Todo destruido!/ Y yo mismo como un cadáver/ que el mar, bramando, ha arrojado a la playa..." Es perceptible aquí la resonancia del canto V del poema griego. Todas las imágenes, todos los detalles de la situación que coinciden con la del personaje épico que ha llegado a la playa como naufrago, adquieren contenido sentimental para el poeta del siglo XIX por la esperanza y el amor frustrados.

3. El paso al siglo XX se puede dar comentando una composición de Rainer Maria Rilke (1875-1926) titulada "La isla de las sirenas", que él escribió en París en 1907 e incluyó en la segunda parte del libro *Nuevos poemas*, libro que repre-

sentó para él un cambio decisivo respecto a su producción lírica. Él, que ya había logrado fama con poemarios como *El libro de las horas* y *El libro de las imágenes*, adoptó un enfoque distinto que había de consolidar su contribución a la poética del siglo XX, es decir: la búsqueda de cierta objetividad para configurar lo que a veces se ha llamado el “poema-cosa” (Dinggedicht). Sin abandonar su personal modo poético, se alejó así de cierto impresionismo que había cultivado hasta ese momento. Basta recordar lo que Rilke manifestó al comienzo de una conferencia sobre Auguste Rodin —el famoso escultor francés al que él consideraba entonces su principal maestro— donde anunció que hablaría de las “cosas”, de cada una de esas cosas en que se podía reconocer “lo que se amaba, lo que se temía y lo que había de inconcebible en todo eso” (Rilke, 1943, 99 y 101). Entre otras formas de objetivación buscó motivos antiguos tomados de la tradición bíblica o de la mitología griega, como se puede ver en la segunda parte de los *Nuevos poemas* en que incluyó “La isla de las sirenas”.

Sin nombrarlas a estas fuera del título, sin nombrarlo a Ulises, el poema comienza como si continuara un pasaje de la *Odisea*: cuando Ulises, a pedido de Alcínoo, hacia el final de la cena que han celebrado los feacios en honor al huésped, le pide que se dé a conocer y que cuente su historia. Queda trazado así el marco de los cantos noveno a decimosegundo en los que el personaje no sólo revela su nombre sino que también emprende la larga narración. En los primeros versos Rilke precisa la situación: “Cuando a los que han sido hospitalarios con él, / tarde, tras haber terminado ya el día para ellos, / como le preguntaron por sus viajes y peligros/ les informó tranquilo que nunca// supo cómo ellas aterrorizan...” Resume así objetivamente el contenido del texto de Homero para representar la situación: “él” es Ulises, “ellos” son los feacios. De inmediato viene el informe tal como lo concibe Rilke: el narrador advierte que no sabe cómo “ellas” (se refiere ya a las sirenas) han logrado ese efecto terrorífico y más teniendo en cuenta el cambio que se produce en el mar, ya que el peligro no se manifiesta con estruendo, con furor, sino con calma chicha, que es como la advertencia para los marineros de que “a veces” se canta desde las “doradas islas”. Se aferran a los remos, se sienten envueltos por la quietud que sopla en sus oídos, como si fuera la otra cara “del canto al que nadie se resiste” (Rilke, 1976, 86).

Como se puede verificar en el canto XII de la *Odisea*, el poema de Rilke, empezando por la expresión del título “La isla de las sirenas”, se basa cuidadosamente en el texto de Homero. También de este proceden “la sosegada calma”, debida a que “algún dios adormeció las olas”, y “los remos de pulimentado abeto” (Homero 140). Están los tres factores decisivos: la influencia divina, la naturaleza y el trabajo, la actividad del hombre. El episodio del relato griego llega a su punto culminante cuando irrumpe el “sonoro canto”, la “suave voz”, la “hermosa voz” (Homero 141).

Rilke no hace referencia al ardid de que se valió Ulises, siguiendo indicaciones expresas de Circe, para poder oír él el canto de las sirenas y asegurar a la vez que se salvaran la nave y todos sus tripulantes, es decir: tapar con cera los oídos de estos y hacerse atar él al mástil.

En este "nuevo poema" de 1907 Ulises no se manifiesta como conocedor del procedimiento de las sirenas, sólo sugiere en el último verso que la impresionante calma es el revés de ese "canto" irresistible. He aquí un motivo fundamental que Rilke toma de la tradición clásica, motivo que desarrollará plenamente hacia 1922 en los *Sonetos a Orfeo*, donde exaltará al canto, no por su efecto mortífero, sino por su poder para elevarse y penetrar en el mundo de los muertos —algo que, si bien se mira, está ya en el canto undécimo del poema griego.

4. Otro autor de Praga —de donde Rilke era también oriundo—, Franz Kafka (1883-1924) se detuvo ante el mismo pasaje de la *Odisea* al redactar por octubre de 1917 la breve narración titulada "El silencio de las sirenas". Es inevitable recordar que en los últimos meses de ese año Kafka había enfrentado la grave crisis que produjo en su vida cuando se le manifestó la tuberculosis. Gran parte de lo que escribió durante esos meses ha quedado registrado en los llamados *Cuadernos en octavo*: fuera de escuetas anotaciones circunstanciales, escribió allí breves relatos como el mencionado e inició su serie de aforismos. En estos escritos se lo ve indagando la tradición literaria, el mito, las Sagradas Escrituras, como ámbitos para poder alojar su propia experiencia, y marcando por lo tanto las particularidades, las innovaciones de una personal lectura.

Después del título "El silencio de las sirenas" se lee como comienzo de una reflexión, tal como suele ponerse en el encabezamiento de fábulas o relatos similares, a saber: "Prueba de que también medios insuficientes, hasta infantiles, pueden servir para la salvación" (Kafka 78). El medio o procedimiento de que se trata consiste en que Ulises se tapó los oídos con cera —Kafka introduce esta variante—; algo que, comenta el narrador, podría haber hecho cualquier otro que no fuera tan crédulo como Ulises al asignar semejante poder a la cera. Pero las sirenas tenían "un arma más terrible que el canto": el silencio. Y efectivamente se quedaron calladas; de modo que él se limitó a ver que ellas doblaban los cuellos, abrían la boca, miraban con lágrimas en los ojos y creyó que cantaban; pero no cantaban, guardaban silencio. Él de todas maneras, tampoco percibió el silencio. Lo cierto es que las sirenas se limitaron a contemplar "el resplandor de los grandes ojos de Ulises", al que quisieron en vano atrapar. Comenta el narrador que "si las sirenas hubieran tenido conciencia, habrían sido aniquiladas entonces. Pero permanecieron, sólo Ulises se les ha escapado".

Un apéndice agregado al relato insiste en la astucia del personaje y propone la posibilidad de otro sentido: de que él se habría enterado de todo y habría inventado este suceso para oponerlo como escudo ante sirenas y dioses (Kafka 81-82).

Sea como fuere, Kafka está entero en este texto. Se abre así la posibilidad que entrevió Marthe Robert, quien reconoció en el protagonista de *El castillo* a un “seguidor de Ulises”, porque tuvo a semejanza de este que transformarse en “nómada” y expiar como un “justo” (Robert 244). El paso de la nave ante la isla pone a prueba, como solitario duelo del individuo humano con las sirenas, la más temible “arma” de estas, el silencio, y la confianza de Ulises en el procedimiento con que se defiende, que sería como un “escudo” —según el apéndice—. De una forma u otra Ulises se salva como en Homero. Pero, a diferencia del poema griego, la narración de Kafka anuncia, según la interpretación de Heinz Politzer, el “crepúsculo” del “poder demoníaco” de las sirenas (Politzer, 445). Se pierden por otra parte el sonido, la suavidad, la hermosura del canto, el cual queda reducido así a la percepción visual de los rostros de las míticas imágenes femeninas, rostros en cuyas lágrimas brillan la angustia y la impotencia.

El cuaderno ofrece, en nota aparte del mismo día, una reflexión de Kafka sobre la sentencia “conócete a ti mismo”. Su interpretación vacila entre dos extremos: entre lo que dice “la serpiente” —se remite al mal con esta imagen bíblica— y lo que propone el bien, a saber: que el conocerse a sí mismo sea “Para transformarte en el que eres” (Kafka 80). Quizá la actuación del Ulises kafkiano ante las sirenas se orienta en este sentido.

5. Lion Feuchtwanger (1884-1958), prolífico novelista judío alemán que, a consecuencia del nazismo, experimentó las vicisitudes del exilio hasta que finalmente se estableció en Estados Unidos, publicó en 1949 un relato titulado *Ulises y los cerdos o El malestar en la cultura*. Feuchtwanger debió de sentir cierta afinidad entre su azarosa vida de exiliado y la del protagonista de la *Odissea* al proponer, imitando en prosa el estilo del poema antiguo, un episodio posterior al desenlace de este. Elaboró imaginariamente una visión de los últimos años del héroe que había recuperado ya su reino.

Los editores de una recopilación de textos de Feuchtwanger emplean para esta obra la categoría de “narración satírica” (Feuchtwanger 22). Este rasgo se nota al comienzo: el mismo poeta que solemne invoca a la musa se detiene en los detalles personales de Ulises: cuenta que este ha llegado a los sesenta años, ha engordado, ha perdido fuerza, tanto que la idea de que deba tirar una vez más con el famoso arco lo lleva al narrador a advertir, burlescamente, que la mayor parte del esfuerzo tendrá que correr entonces por cuenta de Atenea (Feuchtwanger 289).

Además de los cambios que se han producido en la persona del protagonista, mucho se ha modificado a su alrededor, en su reino, que ha ingresado en un período menos heroico, de paz; los hombres de la isla quieren por otra parte pensar por sí mismos, con independencia, frente al propio Ulises. Este, comparando con el caso de Aquiles, comprende que tiene la ventaja de que su fama se base en el ingenio, en la astucia; verifica además que los relatos de lo ocurrido

tiempo atrás, en ocasión de la guerra y del regreso, se han fundido paulatinamente en una sola historia, en una sola verdad difundida por la boca de Femio, como se llamaba su cantor, que también se llamaba Homero, como todos los cantores. Ya está en marcha, entonces, este motor de la cultura griega que han sido la *Ilíada* y la *Oldisea*.

Tras preparar una nave con sus tripulantes, Ulises se lanza de nuevo al mar para visitar a los feacios, pueblo pacífico que otrora le había brindado hospitalidad. Aunque no veían con buenos ojos a los extranjeros, como eran pacíficos y él iba sólo para agradecerles la forma como lo habían tratado antes, lo recibieron bien. El rey Alcino, después de recordarle con dolor todo el daño que ellos habían sufrido por haberlo llevado a Ítaca para su regreso, lo agasajó como entonces y lo invitó a admirar todas las maravillas que tenían guardadas en su tesoro. En la cámara más secreta de las bóvedas subterráneas, Alcino le mostró lo "totalmente nuevo" (Feuchtwanger 300): un objeto de color azul oscuro que no era cobre ni bronce, sino hierro; y, poco más adelante, ciertas láminas o losas que tenían grabadas en su superficie una serie de trazos, rayas, puntos... La escritura: para fijar las palabras, hacer visible lo invisible. En este pasaje del relato apunta ya con toda claridad un aspecto del sentido: Ulises se encuentra con el progreso, con el futuro. La escritura dará permanencia a la canción, que hasta ese momento era oral, el hierro permitirá hacer lanzas más fuertes.

La narración se cierra cuando, tras oír de boca de Demódoco —el cantor ciego que tienen los feacios— el relato del episodio de cuando Circe con medios mágicos transformó en cerdos a los compañeros de Ulises, este le dice al cantor que lo que realmente ocurrió fue distinto. La versión que da el Ulises de Feuchtwanger difiere del pasaje en que, con ayuda de Hermes, según Homero, él libera del hechizo a sus compañeros y les devuelve forma humana. No es eso lo que sucedió —aclara el protagonista del relato del siglo XX—; sino que los marineros transformados en cerdos se resistieron y Ulises sólo consiguió liberar a uno de ellos que, en cuanto volvió a la forma humana, protestó airado contra él llamándolo "malvado" que quería llevarlos de nuevo "a la odiada existencia anterior" (Feuchtwanger 312).

Se manifiesta así, con toda claridad, ese malestar en la cultura que indica el título (*das Unbehagen an der Kultur*), lo que Sigmund Freud —a quien sin duda se alude aquí— había analizado como "un profundo y antiguo disconformismo con el respectivo estado cultural" (Freud 3031). Tal tema, que se hace bien patente en el tramo final, es, en realidad, el sentido profundo del extrañamiento que se percibe desde el comienzo del relato, ante este Ulises puesto en alemán después de la Segunda Guerra Mundial.

Hay cierta analogía entre la lectura y el viaje, entre recorrer las líneas de un escrito y recorrer el espacio terrestre o aéreo.

Los textos alemanes sumariamente revisados aquí demuestran que la figura viajera del protagonista de la *Odisea* ha atraído a sus autores, en primer lugar, por la lectura. Desde el testimonio ofrecido por Goethe en el relato de su viaje a Italia hasta esta especie de corrección o variante que el personaje de Feuchtwanger propone a Homero, aparece la lectura como tema. Heine se presenta en sus versos leyendo el poema antiguo; Rilke, Kafka, Feuchtwanger parten del mismo para elaborar versiones distintas.

Los autores del siglo XX casi pierden de vista las características ideales del mundo de belleza inmarcesible que ofrece la épica griega, belleza tan perceptible y fundamental todavía para Goethe y Heine. Rilke elabora hacia la trascendencia el poder del canto; Kafka insiste en el agresivo silencio de las sirenas, que es eco acaso de la calma impuesta por los dioses al mar en los versos de Homero, sugiere misterio, interrogación, frustración; Feuchtwanger avanza hacia el futuro de Ulises, en el que entrevé con desengaño una vida humana demasiado humana.

El Ulises que, a pesar de su destacada actuación guerrera fue puesto ya por Homero en las dimensiones humanas de quien cede ante los designios de los dioses y recupera su naturaleza, es el foco de atracción para Goethe y para el autor más reciente. Lo ven como el que sabe ser él mismo, lo ven además en movimiento; y lo ven cada vez más despojado exteriormente, desnudo, cada vez más reducido a su propia valía.

Bibliografía

- Böll, Heinrich. *Erzählungen. Hörspiele. Aufsätze*. Köln-Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1965.
- Caeiro, Oscar. "Poetas ante la 'ironía' de Dios". *Criterio*, año LXXV, N° 2002, agosto de 2002, 373-375.
- Dornheim, Alfred. *Vom Sein der Welt*, Beiträge zur mythologischen Literaturgeschichte von Goethe bis zur Gegenwart. Mendoza: 1958. (El capítulo citado apareció en castellano bajo el título "El Viaje a Italia y el fragmento de *Nausicaa*". *Goethe 1749-28 de agosto 1949*, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1949.)
- Frenzel, Elisabeth. *Stoffe der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1963.
- Freud, Sigmund. *Obras completas*. Tomo VIII. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1974.
- Goethes *Werke*. Elberfeld, Eduard Lolls Nachfolger; Verlagsbuchhandlung, s./f. (Se indica el tomo con número romano.)
- Heine, Heinrich. *Sämmtliche Werke*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1867. (Se indica el tomo con número romano.)
- Homero. *Odisea*. Versión de Thomas Murau. La Plata: Terramar, Biblioteca Clásicos Griegos y Romanos, 2004.

- Kafka, Franz. *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, und andere Prosa aus dem Nachlass. Frankfurt a. Main: S. Fischer Verlag, 1953.
- Kohlschmidt, Werner. *Form und Innerlichkeit*. Bern: Francke Verlag, 1955.
- Mende, Fritz. *Heine Chronik. Daten zu Leben und Werk*. München-Wien: Carl Hanser Verlag, 1975.
- Politzer, Heinz. "Das Schweigen der Sirenen". *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 41. Jahrgang, 1967, Heft 3, August, 444-467.
- Rilke, Rainer Maria. *Augusto Rodin*. Buenos Aires: El Ateneo, 1943.
- . *Neue Gedichte und Der neuen Gedichte anderer Teil*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1976.
- Robert, Marthe. *Lo viejo y lo nuevo*. Caracas: Monte Ávila, 1992.