

***Der Bogen des Odysseus* de Gerhard Hauptmann: En-/Des-cubrimiento del héroe en el teatro neoclásico**

Hans Knoll

Resumen

Gerhart Hauptmann, cuya obra naturalista fue premiada con el Premio Nobel de literatura, presentó aun antes del comienzo de la Primera Guerra Mundial un drama antinaturalista que, aunque consecuente en forma y estilo con los modelos clásicos, reinterpreta radicalmente los valores fundamentales de la antigüedad, desarrollados durante el clasicismo alemán. No son la armonía ni el perdón ni la “pura humanidad” los que encuentran su raíz en la comunión entre el mundo de los hombres y el mundo de los dioses, sino lo que se convierte en el requisito para la reconstrucción de un mundo santo, el odio, las ansias de muerte, la venganza sangrienta y la destrucción. El regreso de Odiseo a Ítaca que narra Hauptmann en *Der Bogen des Odysseus* (*El arco de Odiseo*) está ligado a un doble proceso de transformación: la transformación externa del mendigo en el vengador sanguinario y la transformación interna que el autor describe como el “proceso de sufrimiento del crecimiento del hombre”. Estos dos procesos se desencadenan por la unión mística del héroe con su patria.

Abstract

Gerhart Hauptmann, whose Naturalist work received the Nobel Prize, wrote even before the beginning of the First World War an anti-Naturalist play which, though in accordance with the form and style of classical models, radically re-interprets the fundamental values of antiquity developed during the German Classicism. It is not harmony, forgiveness or “pure humanity” which finds their root in the communion between man’s world and the gods’, but the requisite to reconstruct a saintly world is hate, death wishes and bloody vengeance and destruction. Odysseus’ return to Ithaca as narrated by Hauptmann in *Der Bogen des Odysseus* (*El arco de Odiseo*) is related to a double process of transformation: the beggar’s external transformation into a bloody avenger and the author’s inner transformation that the author describes as the “the suffering process of man’s growth.” These two processes are brought about by the mystical union of the hero to his homeland.

Gerhart Hauptmann comenzó a escribir su obra *Der Bogen des Odysseus* (*El arco de Odiseo*) en 1907 durante un viaje a Grecia, pero la terminó recién en 1912 —el mismo año en que obtuvo el Premio Nobel. A diferencia de lo que sucedió con sus piezas anteriores, tras su estreno en Berlín en 1914, la crítica la destruyó con mordaz ironía: hasta el influyente crítico y amigo de Hauptmann, Alfred Kerr, ridiculizó la obra: “En lugar de Odiseo escribbase Emilio. Póngase por título ‘El cuchillo de Emilio’— y la obra no se representará hasta el final.

¡Qué el cielo se lleve todas las leyendas! ¡Qué el diablo se lleve todas sus reescrituras!” Y Siegfried Jacobsohn, el editor de la revista berlinesa de teatro *Die Schaubühne* suspiró de modo similar: “Homerus post Homerum. Recuerda a Homero tanto como una huerta a una selva.”¹ Llama la atención que ambos críticos no sólo echen en cara al autor el hecho de no haber estado a la altura de su modelo, sino el abordaje de un tema mitológico. Probablemente, esta crítica se comprende mejor si se tienen en cuenta los experimentos teatrales, simbolistas y abstractos, de Kandinsky, Kokoschka o Stramm, pero también las primeras piezas expresionistas de Barlach, Hasenclever y Sorge, en las que el escenario se concibe como un intermediario entre la filosofía y la vida y donde —siguiendo en parte a Strindberg— el hombre se presenta como un ser que necesita la purificación que el arte concede. Poco antes de la Primera Guerra Mundial, este tipo de arte dramático logró imponer sus normas estéticas e hizo que el texto de Homero, en apariencia apegado al modelo homérico, se presentara como una re-escritura irremediabilmente anticuada.

Evidentemente, el autor se tomó muy seriamente esta crítica, pues en un extenso ensayo proporcionó una defensa de su última obra, al tiempo que difamó al moderno teatro expresionista en tanto manifestación de un pseudoarte patológico y egocéntrico. Pero dejemos que Hauptmann hable por sí mismo, ya que en el texto devela sus intenciones en relación con Ulises, que es el tema principal de este trabajo.

No permito que se niegue la claridad, la lucidez ni la forma profundamente cerrada de la obra. Tampoco su fuerza ni su profundidad (...). Tal vez apareció como un indeseable cuerpo extraño en los círculos cerrados de la pequeña burguesía crítica, tan funcionales como atados al hoy y al ahora. (...) Quien no reconoce una relación consciente con la naturaleza, quien no posee algo de las relaciones elementales con la tierra y con el mar, quien no conoce las aventuras físicas y en lugar de ello sólo conoce las que transcurren en cafés, restaurantes, alcobas y demás, no podrá encontrar el pulso de esta obra. Tampoco podrá hacerlo el deforme, histérico, perverso y carente de toda sangre sana, que se idiotiza en su enfermedad, ese monstruoso lazareto al que pertenece y al que confunde con un amplio y puro cielo. (...) ¿A quién puede prohibírsele alejar la vista y el oído del murmullo que provocan las incansables termitas en las vigas de las barracas mohosas, o del proceso de descomposición a los que algunos trabajadores someten a la naturaleza humana, después de haber sucumbido ante la propia podredumbre? (...) No necesito confundir humillación con osadía, perversión con naturaleza, los instintos del mono encerrado con la humanidad libre y honesta. Odiseo representa la aventura vital del fuerte. Representa el camino mismo que recorre. Representa el camino externo y el interno: el camino interno, que puede ser descripto mejor con el término “creci-

¹ <http://zeus.zeit.de/1996/31/strauss.txt.19960726.xml>, 19.08.2006, 15.00.

miento". El camino externo es la transformación externa en espacio, la transformación del crecimiento se da en el tiempo. Pero, ambos, el camino externo y el interno conducen al hombre superior de regreso a su punto de partida, a la tierra. (...) En lo que se refiere, pues, (...) a la figura de Odiseo, éste encarna el concepto más elevado del destino humano realizado.²

Volveremos sobre estos comentarios de varias maneras.

Antes de preguntarnos por qué Gerhart Hauptmann, que ya había alcanzado la fama por sus obras naturalistas, recurre al mito griego, presentaremos brevemente la trama de la pieza. Inicialmente, el autor había querido que Telémaco y su sucesión en el trono fueran el tema central, pero cambió de idea y se concentró en el idilio eumaiano del Odiseo vuelto a Ítaca. Siguiendo estrictamente la unidad de espacio, tiempo y trama, la obra del regreso a la patria se desarrolla en la casa de Eumeo, que se convertirá en el escenario para el reencontro con Telémaco y en el espacio para la venganza contra los pretendientes. La reducción temporal, la limitada cantidad de personajes y la concentración de los motivos homéricos caracterizan a esta obra de cinco actos. Desde el punto de vista del contenido, su principal distanciamiento radica en el hecho de que Penélope —descrita por uno de los cuatro pretendientes como una "gran y colorida araña en medio de la tela en su telar" (923)³— esté siempre presente en los diálogos pero no como personaje real. Con el arco, que los pretendientes no pueden tensar, Odiseo —que deja de ser un mendigo doblado, burlado y desconocido para mutar en un descomunal héroe amenazante y en contacto con los dioses— logra vengarse de ellos para ceder a Telémaco el gobierno de Ítaca y dedicarse con él a la restitución de la patria.

¿Dónde radican las principales diferencias y transformaciones entre el héroe de la obra de Hauptmann y el héroe clásico? Hauptmann mismo da una primera respuesta en su ensayo, al referirse a los caminos del héroe —dos caminos que conducen al punto de partida, a la "tierra" de la patria. Es decir que la patria es el punto de partida y la meta de los movimientos, el punto de partida y el destino de la evolución física y espiritual del héroe, pensada como un *topos* espacial en el que el héroe se reencuentra con sus pares y consigo mismo. Y esta patria es más importante que la fama y la riqueza, de las que Odiseo disfrutó al conquistar Troya y durante sus veinte años de viajes errantes.

² Hauptmann, Gerhart: *Sämtliche Werke*. Tomo VI: *Erzählungen, Theoretische Prosa*. Francfort del Méno, Berlín: Propyläen-Verlag, 1963, 921s. El comentario de Hauptmann es del 19.03.1914.

³ La obra se cita a partir de la edición por el centenario de Hauptmann: *Sämtliche Werke*, ed. Hans-Egon Hass, Tomo II. Francfort del Méno, Berlín: Propyläen-Verlag, 1963, 833-942. Se indican las páginas entre paréntesis.

Su valor es absoluto e ideológico. Odiseo necesita tiempo hasta reconocer su patria, pero luego se vuelve revelación:

Patria, ¿eres tú? – / ¿Existes aún? – ¿todavía aquí? – ¿has esperado / fiel, como si nada hubiera ocurrido? / ¿Todavía eres material terrenal? *Toma un puñado de tierra*. Sí, aquí hay – / oro – no tierra – hay ambrosía – / no tierra (...) Mira este polvo / ¡es más delicioso que la púrpura, más delicioso que todas las mercancías de los fenicios! / es más maravilloso que la cama de Calipso / más dulce que el cuerpo de Circe, la hechicera. (...) Helena / ofréceme – soy un mendigo, no tengo / más que estos harapos–, ofréceme a la sagrada Troya como era y estaba: ¡Sólo vale un grano de este polvo! (850)

La autodescripción de Odiseo como mendigo, que no posee más que harapos ha de tomarse literalmente y no, como en Homero, como mera máscara y disfraz para que el héroe pudiera ingresar con mayor facilidad en Ítaca. El Odiseo de Hauptmann debe recorrer un camino trazado por su destino que lo lleva hasta abajo: tan abajo que se siente como un muerto despreciado y abandonado por los dioses, al que se le ha negado hasta la liberación a través de la muerte (845). Por fuera y por dentro, Odiseo se ha convertido en un perdedor, al que nadie reconoce, ni los pastores, ni la nana, ni el padre ni el hijo, que siente asco por él (870). Todos niegan la posibilidad del regreso, lo que aumenta la pena de Odiseo, llevado al borde de la locura. Si el Odiseo homérico se presenta como “nadie” ante Polifemo para superar la aventura y vencer con astucia e inteligencia al gigante de un solo ojo, el Odiseo de Hauptmann retoma este motivo en el encuentro con Telémaco, pero ahora como expresión de distancia y abandono. El autor utiliza virtuosamente este término, sobre todo en los diálogos entre el padre y el hijo en los que Telémaco —en parte por miedo y celos frente a la grandeza de su padre perdido— está cegado y no quiere ver en el forastero más que al mendigo, a pesar de que se acumulan las alusiones a su verdadera identidad:

Telémaco: ¿Eres más que lo que pareces? ¿Acaso eres / un vidente, que le anunció desgracias / al señor para el que servía y por ello te echaron?, ¡di quién eres! / Si amigo de los dioses, también sé el mío.

Odiseo: Llámame nadie, muchacho, yo soy nadie.

Telémaco: Tú no eres nadie y yo no soy un muchacho. / Hazte a un lado.

Odiseo: ¿Nadie mató a Polifemo? / Nadie es astuto como tu padre. (...) ¿Por qué te asustas / cuando nadie te llama? ¡En tu corazón a nadie has traicionado! ¡Quieres gobernar! Todavía eras un muchacho cuando nadie te llamaba por tu nombre y tú le respondías “¡aquí, padre!” Y sin embargo, qué brillaba en tus ojos sino el asesinado cuando anunciaste hace un momento la muerte de nadie. ¡Nadie vive! / ¡No está muerto! Nadie exige volver a ver a la diosa a morar en sus cosas como en los viejos tiempos. ¡Nadie te ama! La lengua de nadie se pega reseca por la amargura

pone Jakob Bachofen en el siglo XIX⁶. En este sentido deben entenderse los versos de Odiseo en el último acto, antes de que el héroe mate a sangre fría a los pretendientes tras haber recuperado su antiguo cuerpo. “Oh, Telémaco, me siento tan joven. / Sin embargo, la hora del destino me sobrecoge, mi corazón salta alegre por este sagrado deseo de muerte. / ¡Oh, niño, oh, hijo! ¡Cuánta voluptuosidad! ¡Qué regalo de los dioses, el poder de la venganza!” (931).

Sin embargo, esto debe verse conjuntamente con la meta final del regreso de Odisea, para la que la venganza sólo es un medio para el fin. Es que esta meta no se acaba en la destrucción sino que abarca también un nuevo comienzo, pensado como el regreso al idilio rural, es decir que, en el fondo, traza una cosmovisión muy conservadora. Odiseo quiere hacer lugar para Telémaco, su sucesor en el trono por derecho, y restituir el “mundo sagrado” en el sentido del idilio campesino-bucólico. Llamativamente esta utopía se despliega en un comentario de Odiseo a su padre Laertes, que ya en escenas anteriores había sido caracterizado como un “automarginado”, estrechamente ligado a la naturaleza, algo senil y sin embargo, representante de los “verdaderos valores”:

¡Vive! Espérame hasta que hayamos limpiado esta isla de sangre y lodo. Entonces descansaré contigo sobre las hojas secas / cortaré la rama sagrada de Dionisios y clavaré la azada en la tierra. (...) El trono es tuyo, oh, Telémaco. Aquí, éste ha elegido la mejor parte y su parte quiero compartirla contigo, hijo. / Y así como lavo sus pies duros / como refresco sus heridas y sano sus heridas con bálsamo, quiero alimentar, proteger y cuidar nuestra tierra, tan esquilmada, agotada, herida, estriada, hasta que sane e irradie fuerzas como antes. (934)

En el mito del Odiseo que regresa a su hogar, Hauptmann encontró entonces un modelo adecuado para su crítica social y cultural, un modelo que concuerda con su convencimiento de que el mundo sagrado puede ser restituido a través de una solución radical, provocada por la sangre y la venganza⁷. Tal vez

⁶ Cfr. con Kindler-Lexikon, en: <http://www.dhm.de/lemo/html/wk2/kunst/hauptmann/index.html>, 19.08.2006, 16.00.

⁷ Hauptmann había desarrollado ya en 1907 su visión sobre la esencia de la tragedia durante un viaje a Grecia en 1907. En su estudio daba por tierra con los valores fundamentales del idealismo alemán y del drama clásico: “¡Tragedia significa enemistad, persecución, odio y amor en tanto odio por la vida! Tragedia significa miedo, miseria, peligro, dolor, tortura, martirio, significa timo, crimen, humillación, significa asesinato, sed de sangre, incesto.” En el ciclo dramático de la tetralogía de los atridas, escrita entre 1941 y 1948, se continuaron estos nuevos modelos de valoración. Cfr. al respecto Kindler-Lexikon, en: <http://www.dhm.de/lemo/html/wk2/kunst/hauptmann/index.html>, 19.08.2006, 16.00, y http://www.uni-giessen.de/germanistik/kv/kv/_s99.htm, 19.08.2006, 15.15 Uhr (Comentario sobre seminarios de germanística, Universität Giessen, SS 1999: H. Schmidt, L. Schneider, mitos de la antigüedad, “neoclasicos”: el drama alemán entre el intelectualismo y el sensualismo (Hölderlin, Grillparzer, Hauptmann)).

sea posible ver en esto un testimonio de la postura que caracterizaba el panorama intelectual de Alemania antes de que se desatara la Primera Guerra Mundial. Por otro lado, este mito proporcionó a Hauptmann el modelo para lo que denominó “el doloroso proceso del crecimiento del hombre”. Desarrollar esta idea nos llevaría a echar una mirada sobre la biografía del autor, algo que haremos en otra oportunidad.

Bibliografía

Hauptmann, Gerhart: *Sämtliche Werke*. Ed. Hans-Egon Hass. Tomo II: *Dramen*. Fráncfort del Méno, Berlín: Propyläen-Verlag, 1965, 833-942.

Tomo VI: *Erzählungen, Theoretische Prosa*. Fráncfort del Méno, Berlín: Propyläen-Verlag, 1965, 921-924.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke*. Edición Hamburger, Ed. Erich Trunz, Tomo 1. 11. edición revisada. Múnich: Oscar Beck, 1978

Páginas web

<http://zeus.zeit.de/1996/31/strauss.txt.19960726.xml>, 19.08.2006, 15.00

http://www.uni-giessen.de/germanistik/kv/kv/_s99.htm, 19.08.2006, 15.15

<http://www.dhm.de/lemo/html/wk2/kunst/hauptmann/index.html>, 19.08.2006, 16.00