

José Emilio Burucúa,
El mito de Ulises en el mundo moderno,
Buenos Aires, Eudeba, 2013, 246 páginas

Un ánimo atento a las fórmulas expresivas que han moldeado los rasgos distintivos de la cultura en Occidente difícilmente podría desentenderse del rol que Odiseo, Ulises, el célebre soberano de la isla de Ítaca, tuvo en la configuración de algunos de los más ricos lugares comunes de la creación artística. El presente trabajo del profesor José Emilio Burucúa presenta un rico disparador heurístico al concentrarse en la recurrente presencia del héroe aqueo en las manifestaciones culturales del mundo moderno, aquel que empieza a vislumbrarse en la inventiva de Dante y se transforma definitivamente en la transición ilustrada hacia la geografía industrialmente determinada de nuestra contemporaneidad. El “mito de Ulises” significa, para el autor, “el conglomerado de relatos que la cultura greco-romana elaboró” sobre la figura de aquel, y el foco se dirige hacia el “problema cultural de la transmisión histórica de este mito”.

La obra reconoce el precedente del profesor W. B. Stanford, quien con *The Ulysses Theme* (1954) llevó a cabo una erudita *inquisitio* sobre la figura del itacense y supo ir más allá de las fronteras de la Antigüedad. Más recientemente, la Universidad de Michigan (que con la reedición en la década de 1960 el libro germinal de Stanford había demostrado su particular

interés en el tema) ha publicado otros dos trabajos sobre el héroe, el de T. Van Nortwick (2008) y aquel de S. Montiglio (2011). A este verdadero campo de estudios que gravita en torno de la figura del itacense deberían agregarse otras notables contribuciones, como las de M. Fubini (1966), F. Bromner (1983), B. Rubens y O. Taplin (1989), P. Boitani (1992), P. Citati (2002), O. Estiez, M. Jamain y P. Morantin (2006) y P. Ford (2007). Consideración aparte merecen el estudio colectivo *Odysseus/ Ulysses* (1991) y el más reciente *The Return of Ulysses. A Cultural History of Homer's Odyssey* (2008), de E. Hall, por su ambicioso –y eficaz– propósito diacrónico.

Burucúa parte desde los mismísimos orígenes, destacando las primeras representaciones conocidas del mito, en sendas *oinochoé* y *pithos* que datan del siglo VIII a.C., esto es, en el momento en que la obra homérica estaba siendo immortalizada mediante la evidencia escrita. Pero solo hacia los siglos V y IV este tipo de composiciones pictóricas ganarían en riqueza compositiva, en paralelo al florecimiento de las letras y la cultura clásica. Una novedad sería la aparición de retratos satíricos de Odiseo.

A partir de esto último, recuerda Burucúa que el Laertíada recibió por parte de los atenienses un trato

sensiblemente distinto del que pareciera desprenderse de la épica homérica. Píndaro abrió el camino reivindicando la figura de Áyax y Esquilo caracterizó al héroe como un descendiente del miserable Sísifo, pero los ejemplos más cabales provienen de Sófocles y Eurípides, quienes llegaron a presentar a Ulises como un líder artero, insensible y cruel. Sin embargo, el influyente Platón manifestó admiración por la modestia con que el itacense había elegido reencarnar en un hombre común, libre de las exigencias de la vida pública y la *hýbris* de los héroes. Más adelante, la escuela estoica se plegaría al campo apologético, pero más bien admirando su carácter cosmopolita y ávido de conocimiento.

Es preciso detenerse en esto último, porque Burucúa destaca que el regreso estelar de Ulises a la cultura occidental está ligado a aquel deseo irrefrenable de conocer. Se refiere a la *Commedia* de Dante, en cuyo canto XXVI del Infierno el héroe aparece castigado por su *sapere aude* –que Horacio le atribuyera oportunamente– y confiesa narrando aventuras posteriores a su reencuentro con su tierra, su mujer, su hijo, su padre, su reino, ninguno de los cuales pudo vencer su anhelo de “correr por doquier a la ventura, por conocer el mundo como experto, y al hombre con sus vicios y cultura”. Inaccesibles los poemas homéricos, Alighieri debió

recurrir a otras fuentes. Al rastrearlas, Burucúa reconstruye la trayectoria del héroe por fuera de Homero y Atenas, comenzando desde Roma, donde entre los siglos III y I el teatro de Ennio, Pacuvio, Accio y Plauto así como la *Eneida* de Virgilio presentaron una versión un tanto crítica, muy similar a la de los trágicos atenienses. Cicerón, en cambio, tal vez por la influencia de estoicos y platónicos, veía en Odiseo un ejemplo de virtud por su patriotismo, su constancia y su sed de contemplación de lo más elevado, tal como lo haría Séneca algunas generaciones más tarde. Pero la principal fuente romana para el imaginario medieval que estimuló la imaginación de Dante sería Ovidio, especialmente en sus *Metamorfosis*, donde el itacense destacaba por la fina oratoria que lo hizo merecedor de las codiciadas armas de Aquiles y, transitivamente, por su propensión a la concordia.

Burucúa señala que los medievales (entre los cuales habría que destacar a la *Roman de la Troie*, de Benoît de Saint-Maure) debieron construir una narrativa original sobre el ciclo troyano basándose en fuentes dispersas o bien poco confiables. Más allá del rico material provisto por Ovidio, el suministro principal estuvo en las enigmáticas crónicas *De excidio Troiae historia*, del incógnito Dares Frigio, y aquel *Ephemeridos belli Troiani* del tal Dictis Cretense. Aun con esta fundamentación medieval, Burucúa afirma que Dante participaba, al mismo tiempo, de la conflictiva y renacentista operación de lo que A. Warburg llamara “la vuelta a la vida de lo antiguo”, pues ponía de

relieve “una fuerza necesaria, la traída consigo por las formas y figuras que regresan a la plenitud de la vida histórica de los hombres e involucran tanto a la obra de nuestro intelecto cuanto a la de nuestras pasiones y afectos” (p. 67).

Ahora bien, la *Commedia* inauguró tanto como exhumó, pues la recuperación de la *Odisea* gracias al bizantino Leoncio Pilatos, en tanto traductor, y a Boccaccio, en tanto divulgador, limitó la difusión del Ulises dantesco y, con él, los retratos medievales. Burucúa agrega que la inmensa influencia de Boccaccio se complementaría poco después con un nuevo capítulo típicamente renacentista: la recuperación de la hermenéutica neoplatónica. En este caso, se trataba específicamente de la lectura mística y alegórica que hiciera Porfirio en *Antro de las ninfas*. Tal como lo harían después de él los hombres del Renacimiento, Boccaccio se sirvió también del trabajo de algunos padres cristianos (San Jerónimo y San Basilio, principalmente), que habían intentado en la transición tardoantigua reescribir la mitología pagana en clave moral y cristiana.

Burucúa observa que a lo largo del siglo XVI serían los humanistas, impulsados por las ambiciones propagandísticas de las monarquías, los encargados de “devolverlo a la vida”. La “alteridad y comicidad” que le otorgara Aldo Manuzio repercutiría en Erasmo y, transitivamente, en Rabelais, pero la consagración transalpina de Odiseo llegaría con la Pléyade, y más precisamente con Jean Dorat, el experto helenista que instruyó al

laureado Ronsard –autor de la truncada *Franciade*, mediante la cual se había propuesto suministrar a los Valois su propio linaje troyano–. Burucúa le atribuye a Dorat el haber contribuido a “transformar al personaje de la *Odisea* en un espejo mitológico de los reyes de Francia” alrededor de 1550 al destacar en el itacense las virtudes de la paciencia, la sabiduría, la piedad, la justicia y la moderación, características que permitieron a los Reyes Cristianísimos evitar la tentación de ceder a los encantos del protestantismo.

La recepción del mito durante la Edad Moderna podría resumirse, según Burucúa, en dos grandes esquemas argumentales asociados con el nombre de Ulises. Por una parte, verifica durante el *Cinquecento* dos complejos de oposición: uno moral, ligado a la prudencia y el engaño, y otro filosófico, que opone la sabiduría al conocimiento falso. Mientras que la literatura emblemática de Alciato y el *Quijote* de Cervantes recurrieron con frecuencia al Laertíada como ejemplo de discernimiento moral, serían ánimos escépticos (entre los cuales incluye a Montaigne y a Shakespeare) los que destacarían el ejemplo de discernimiento gnoseológico con que Odiseo supo reconocer la imposibilidad de acceder a los misterios del mundo.

Por otra parte, percibe durante la era barroca una divergencia entre representaciones fabulosas y burguesas del mito. Encuentra numerosos ejemplos de las primeras en el teatro del Siglo de Oro español, de acuerdo con una tendencia de mirar al mundo antiguo de forma “cada

vez más ilusoria, ficcional, risueña e irónica” (p. 129). La contraparte sería una reacción antihomérica ligada a la configuración de los valores burgueses que conllevaba el objetivo de desacralizar el mundo clásico, tal como lo expresara la pintura flamenca y la joven ópera (específicamente en la obra alusiva al retorno de Odiseo compuesta por Monteverdi y Badoaro). Basándose en esta premisa, Burucúa se inclina a otorgarle plausibilidad a la hipótesis de Adorno y Horkheimer respecto del rol central del héroe en el advenimiento de los valores culturales propiamente burgueses.

Tal vez destacar la crítica a la *naïveté* de los antiguos por parte de Pierre Bayle vaya en busca de complejizar esta última observación, pues el frondoso hombre de letras afirmaba que la obra homérica era a los ojos de su tiempo “demasiado burguesa y solo apta para la Comedia”. Tanto la risa de Bayle como la solemnidad de Madame Dacier y Fénelon y el materialismo de Vico son, a los ojos de Burucúa, los eslabones hacia la era romántica del mito, prevista por Goethe e inaugurada formalmente por el *ethos* de la Britania previctoriana. Desde el punto de vista romántico, Ulises expresaba “la vida como movimiento perpetuo, insatisfacción, desasosiego, vagabundeo en busca de una explicación inalcanzable” (p. 157). Y nuevamente la duplicidad: Odiseo desempeña un rol tanto a la hora de expresar los desequilibrios acarreados por la experiencia transatlántica de la civilización

occidental como en la desarticulación social producida por el capitalismo en el interior de las sociedades europeas. Entre A. Tennyson, S. Coleridge y el *Moby Dick* de Melville en las letras y J. W. Turner, H. Füssli y F. Preller en la pintura parecieran interpretarlo en tanto epítome de la entereza, en palabras de Nietzsche, “sorda frente a los señuelos de los viejos cazadores metafísicos” que intentaban desviarlo de su verdadera naturaleza.

Nuestra contemporaneidad demuestra, desde la perspectiva de Burucúa, que el *nostos* del itacense aún contiene variables originales. Desde el retrato de Duchamp (1913), pero sobre todo desde la significativa *Ulysses* (1922) de Joyce, el mito recuperaría su versión satírica. En el caso de este último, su impacto sobre la cultura occidental ha sido tan profundo que toda referencia sobre la jornada dublinese de Leopold Bloom aporta, en última instancia, una visión sobre la larga narración que le sirve de hipotexto. Burucúa destaca también el magnetismo que provocó el héroe aqueo en Chagall, y otorga un lugar de privilegio a N. Kazantzakis, quien con su propia *Odisea* (1938) pareció comprender mejor que nadie las pugnas existenciales del Ulises dantesco.

La investigación se cierra con algunos ejemplos rioplatenses e iberoamericanos de reapropiaciones del mito que incluyen al omnisciente Borges y al *Adán Buenosayres* de Marechal, entre los primeros, y a José Vasconcelos, Haroldo de Campos y la artista plástica Lenir de Miranda, entre los segundos. Pero es a la hora del apéndice donde cabe

preguntarse si el análisis de la reescritura de *Il ritorno d'Ulisse a la patria* por parte de Luigi Dallapiccola no es la oportunidad de condensar las preocupaciones que estructuraron este libro, pues en la sensibilidad de este último se percibe, concluye Burucúa, el nudo trágico que marcaría al mundo de posguerra.

Estamos ante una obra imprescindible a la hora de calibrar el itinerario expresivo de las representaciones del héroe en Occidente, y para comprender en todas sus dimensiones el valor de esta investigación sería conveniente ligar los mecanismos metodológicos puestos en juego aquí con una herramienta hermenéutica inmejorable utilizada anteriormente por el autor: el concepto de *Pathosformel*. Provisto por Warburg (1905), Burucúa se ha ocupado de definirlo (no ya en el presente libro, donde lo subyace implícitamente, sino en *Historia y ambivalencia*, de 2006, en el cual también anticipó algunas de sus hipótesis en torno de Odiseo) como un conjunto de formas históricamente determinado que “refuerza la comprensión del sentido de lo representado induciendo un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social”, y el eco de estas palabras vertebrada de un modo original la travesía intelectual en que *El mito de Ulises en el mundo moderno* embarca al lector.

Santiago Francisco Peña
UBA-Université
de Paris-Sorbonne
(Paris IV)/ CONICET