Las vueltas de Ulises: el feliz naufragio del lector en *Son de mar* de Manuel Vicent[1]

Claudia Fernández
Universidad Nacional de La Plata / UBA-CONICET
Gerardo Balverde
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Resumen: Ulises Adsuara, el protagonista de *Son de mar*, profesor de Lengua y Literatura griega y latina, reaparece en las playas de Circea tras diez años de larga ausencia. Resulta inevitable, entonces, vincularlo con su homónimo griego. Este trabajo, precisamente, evalúa la funcionalidad del intertexto de la Odisea homérica en el proceso de lectura de la novela.
Son de mar no es una reescritura de la Odisea, pero en la conciencia del lector, los parentescos y traiciones en relación con el hipotexto proclaman el espacio creativo del autor y la novela gana en significados.

Palabras clave: Vicent | *Odisea* | *Ulises* | intertextualidad

Ulysses' turnings: reader's happy shipwreck in Manuel Vicent's *Son de mar*

Abstract: Ulises Adsuara, the main character of *Son de mar*, professor of Greek and Roman Literature, reappears in Circea's beaches after ten years of a long absence. Therefore, it seems inevitable to connect him with his Greek homonymous. This paper, precisely, evaluates the function of the Homeric Odyssey's intertext in the reading process of the novel.
Son de mar is not a rewriting of the Odyssey, but reader's awareness of kinship and treacheries in relation to the hypotext proclaims the creative space of the author and the novel profits meanings.

Keywords: Vicent | *Odyssey* | *Ulysses* | intertextuality

Relatar historias es el arte de saber seguir contándolas,
y se pierde cuando las historias ya dejan de ser retenidas
Benjamin (1986: 196).

La mitología es poesía pero también una forma de locura
Vicent (1999: 282).

> Una historia contemporánea de amor y misterio enmarcada en el mundo sensual y mágico del Mediterráneo. Con una prosa nítida y rica en imágenes, Manuel Vicent cuenta la aventura de una pareja cuyo destino está sometido a su propia pasión y al influjo de los mitos clásicos que se mantienen vivos en su fantasía. (Vicent 1999: 337).

Con estas palabras los miembros del jurado refieren los trazos más significativos de la novela *Son de mar*, del español Manuel Vicent, ganadora del premio Alfaguara 1999.[2] La elección hace justicia a los méritos de una narración que plasma una inquietante historia de amor –que es también una historia de muerte– en una escritura refinada y exquisita, expresión de un lirismo que se condensa en afortunadas imágenes sensoriales –una nota característica de la prosa del autor, conocido más por su talla de ensayista en los medios gráficos de su país, que por sus dotes de novelista, aunque su producción literaria también ha sido notable–.[3] En Vicent, sin embargo, tal distinción no es del todo lícita si, como lo entiende el autor, literatura y periodismo no constituyen modalidades diferentes de escritura:

> [...] la literatura siempre ha sido periodismo y a la inversa. En ese sentido, *La Odisea* es un reportaje periodístico sobre la navegación, y *La Ilíada* recoge las crónicas de un enviado especial a cualquier guerra.[4]

> No distingo la literatura del periodismo. La actitud que tengo a la hora de escribir un artículo es la misma al trabajar el capítulo de la novela. Para mí la trama de la novela, como la de la vida y el periodismo, está en lo que uno ve o uno siente alrededor y en la calle.[5]

Quizá se deba a esta intención de homologar géneros dispares el diálogo fecundo existente entre sus ensayos periodísticos y sus obras de ficción. Vicent forma parte de aquellos autores que se recrean reescribiéndose a sí mismos y el lector reconoce, placenteramente, experiencias autobiográficas y opiniones personales en sus personajes literarios, así como relatos ficcionales y registro poético en sus páginas de periódico. Tal actitud provoca y legitima que abordemos la totalidad de la producción del autor sin discriminar en tal sentido.[6]

La novela *Son de mar* trata sobre el regreso de Ulises Adsuara, un profesor de literatura griega y latina, a las costas de Circea, de donde había desaparecido misteriosamente hacía unos diez años cuando la pesca del primer atún de la temporada, un trofeo prometido a su mujer Martina, lo había llevado mar adentro. El nombre de Ulises y de la localidad costeña de Circea, el tiempo de sus desventuras, amén de la profesión del protagonista, son algunos de los motivos que inducen al lector a buscar en los mitos clásicos, muy especialmente en los tratados en la *Odisea* homérica, una clave de interpretación posible para la trama de la narrativa. Observamos que también el jurado ha reparado en la influencia de los mitos clásicos, leyendas que tanto narrador como personajes mantienen vivas en su memoria. Efectivamente, la novela se ofrece poblada de reminiscencias míticas que sobrepasan con creces aquellas referencias obligadas, habida cuenta de la profesión del protagonista. La mención reiterada a autores como Horacio (63, 66, 92, 325), Virgilio (43, 52), inclusive Homero (43, 44, 153) –para citar algunos ejemplos–, se justifica plenamente por la formación intelectual del Profesor Adsuara y la cita de sus textos resulta del todo natural, y hasta predecible, en los diálogos del personaje con su enamorada. Serían casos de alusiones específicas y están fuera del alcance de este trabajo que se propone, en cambio, analizar la funcionalidad del intertexto del mito del héroe épico Ulises –según la más conocida de sus versiones, la homérica– como una de las posibles variables de lectura que el texto propicia.[7]

Sería ocioso destacar, en este momento, las disímiles concepciones y aplicaciones que ha generado la noción de intertexto y el fenómeno global de la intertextualidad, desde que Julia Kristeva acuñara el término en la década de 1960 a partir de una lectura creativa de los conceptos bajtinianos de dialogismo y heteroglossia (*cfr*. Kristeva 1981 y Bajtín 1986, 1989). Pero hacemos hincapié en que, aun en las teorizaciones más disímiles, se sobreentienden ciertos presupuestos básicos de orden ideológico. Entre otros, la concepción de la palabra literaria entendida como una intersección de discursos múltiples y la negativa a considerar un texto como un todo hermenéutico y autosuficiente. Creemos oportuno destacar que, desde nuestra perspectiva de análisis, la identificación de un intertexto se entiende como un acto de interpretación. Precisamente el análisis intertextual pretende diferenciarse de la búsqueda de los orígenes para poner el énfasis en el lector, rehusando por ende la idea de la causalidad lineal que presupone el concepto de influencia.[8] Al respecto bien destaca Frow (1990: 46):

> *The intertext is not a real and causative source but a theoretical construct formed by and serving the purposes of a reading.*

En esa interacción entre dos textos que la intertextualidad expone, Genette (1981) llama hipotexto al intertexto que la memoria creativa y conmemorativa proyecta en nuevos y diferentes circuitos de significado. Obviamente el intertexto solo existe en la medida en que el lector tiene conciencia de él. Y esta conciencia surge a partir de la detección de lo que Riffaterre (1990) denomina 'conectivos', aquellas palabras o frases que combinan el sistema de signos de un texto y un intertexto en nuevos 'racimos' (*clusters*) semióticos. En lo que hace a la novela de Vicent, algunos de estos conectivos ya los hemos señalado –nombres de personajes y lugares, tiempo de la aventura– pero hay otra serie no menor cuya verificación, insistimos, influye en el lector para considerar el mito de Ulises una intertextualidad más bien compulsiva que aleatoria.

La novela comienza precisamente por el final de la historia, es decir con la aparición del cadáver de Ulises en La Sirena, una playa de Circea, llamada de este modo en razón del nombre de uno de los rascacielos recientemente construidos en esa orilla por Alberto Sierra, el segundo marido de Martina, uno de los hombres de negocios más prósperos de la región. El edificio pretendía atraer hacia sí a los turistas amigos del cemento, a expensas de la destrucción de un paisaje natural que había sido muy bello y que Ulises recordaba de cuando había partido. Con este nombre, se repudia la eclosión edilicia característica de la década de 1990, y se adjudica a la portentosa construcción el ejercicio de una fascinación 'monstruosa' equiparable a la atracción fatal de las sirenas odiseicas. En el canto 12 de la *Odisea*, el héroe Ulises –por consejo de Circe– escucha el canto embelesador de las sirenas; pero logra neutralizar sus influjos negativos que lo llevarían directamente a la muerte, atado como está en el mástil de la embarcación y custodiado por sus marineros, quienes se encuentran imposibilitados de oír tan delicioso canto merced a la cera que tapa sus oídos. La llamada de las sirenas es de índole erótica, pero el placer y el encanto que emanan está penetrado por la amenaza de muerte (Vernant 2001).

En Circea, algo así como "la tierra de Circe",[9] Ulises conoce a quien será su esposa, un *status* que ella alcanza por la presión de sus padres ante la comprometida situación de un embarazo no planeado. Uno podría afirmar que este nombre casi mágico de un pueblito de pescadores valenciano –la patria chica de

Vicent–, equipara a Martina, sin más, a la inquietante hechicera homérica, cuyos poderes, recordemos, consistían en transformar en animales a cuantos hombres se acercaran hasta su casa (canto 10 de *Odisea*). El Odiseo homérico logra escapar a los influjos de las pócimas envenenadas (los φάρμακα) de Circe –y es que el embrujo provenía de la comida– gracias a la protección de las divinidades. Hermes le otorga el antídoto para la magia, la misteriosa *moly* (*Od.* 10.275ss.), que lo hará invulnerable a los poderes de Circe. Otro, en cambio, es el caso de Adsuara, huérfano de dioses protectores –huérfano de todo padre, digamos al pasar–, que caerá doblegado ante los encantos culinarios que le acerca cada día a su mesa la bella Martina, pues se enamora al mismo tiempo de las patatas fritas de Martina y de la disposición amorosa de la muchacha y queda atrapado en los efectos narcotizantes de los olores de la cocina:

> El sabor del pisto de calabaza, las bragas de Martina, el brillo del sol sobre ellas y la lectura de la *Eneida* creaban una sola sensación en el cerebro del profesor de literatura clásica (52).

Martina era la hija de los dueños de la posada "El tiburón", el refugio que esperaba a Ulises entre clase y clase, y el sitio donde se gesta, lento pero sostenido, su proceso de transformación asimilable, por qué no, a la animalización provocada por la maga Circe en la *Odisea* de Homero. La posada de Circea despierta en Adsuara la eclosión de las sensaciones más primitivas y será el reconocimiento de los sentidos lo que lo impulsará a la más profunda metamorfosis, la de vivir su propio heroísmo, encarnado en la experiencia iniciática del viaje. En términos de la concepción vitalista de la estética vicentiana que entroniza las sensaciones y hace del hedonismo un culto casi religioso, el trance de Ulises es el reconocimiento de que todavía puede salvarse en el vínculo más profundo con la naturaleza.

En la misma dirección, la de proyectar similitudes y sustituciones del episodio odiseico, traemos a la memoria la sorpresa de la tripulación de Ulises cuando se topa en las afueras de la casa de Circe, con animales feroces increíblemente benévolos y domésticos; no otra cosa que los hombres, víctimas de la degradante transformación provocada por la ninfa:

> Dentro de un valle y un lugar vistoso descubrieron el palacio de Circe, construido de piedra pulimentada. En torno suyo encontrábanse lobos montaraces y leones, a los que Circe había encantado, dándole funestas drogas; pero estos animales no acometieron a mis hombres, sino que, levantándose, fueron a halagarles con sus colas larguísimas. [...] los lobos, de

> uñas fuertes, y los leones fueron a halagar a mis compañeros, que se asustaron de ver tan espantosos monstruos (canto 10: p. 188).[10]

Y debemos notar que de manera similar, en las afueras de Circea, Martina y Ulises fueron sorprendidos por hombres y mujeres de animalesca cara felina: seres inquietantes, "[...] sin cejas, los pómulos muy anchos, las orejas cercenadas y la punta de la nariz comida" (100). Estos leones humanos, descubren finalmente los amantes, son los habitantes de un leprosario cercano.

En la posada 'El tiburón', Adsuara no está solo; se mezcla con los lugareños y los marineros que revelan en sus historias de vida los que serán poderosos y nuevos sueños en el horizonte de vida del profesor de literatura. Es a partir de esta instancia que Ulises comienza a añadir a su acerbo mitológico clásico, las narraciones de los marineros por cuya fascinación termina hipnotizado:

> [...] no se sabe quiénes contaban cosas más alucinantes si los marineros al pie de la barra o los estudiantes en los ejercicios escritos, dos mitologías llenas de mentiras, pero una cosa era cierta: Ulises Adsuara se sentía cada día más atraído por el mundo de los marineros reales y por las historias que contaban otros desechos humanos en el puerto (110).

En este punto observamos cómo el descubrimiento que hace Ulises –un hombre de libros– del poder de los sentidos, un nexo irreemplazable en el contacto con la vida misma, se refleja en la permeabilidad del oído al influjo mágico de cierto tipo de narraciones primitivas y valerosamente genuinas. Nos parece oportuno recordar los comentarios desilusionados del crítico alemán Walter Benjamin (1986) acerca de la decadencia de la modernidad, pues en ellos repara precisamente en la pérdida de la capacidad de narrar, de contar experiencias, característica en las sociedades actuales, un talento que, sin embargo, perdura en los rústicos hombres del puerto de Circea.[11] Precisamente el marino es, de acuerdo con el mismo Benjamin, el tipo arcaico que da origen al narrador vagabundo, al que siempre se escucha con placer.[12] En el caso del marino se cumple, recuerda Bajtín, lo que dice el refrán: "Cuando se sale de viaje, bien se puede contar algo" (Benjamin 1986: 190).

Ulises Adsuara, que enseña a sus alumnos del Instituto "las mentiras" "los disparates" y "fantasías" (98) de la mitología clásica –de ese modo juzga Basilio la materia con la que su futuro yerno se gana la vida–, cambia roles en la taberna del suegro y escucha odiseas extrañas y nuevas para sus oídos. A su modo, entonces, vuelve a ser Homero:

> Pensaba que así serían las historias de navegaciones que oiría Homero en los tugurios de Micenas pero en este caso no se trataba de la guerra de Troya ni de la expedición de los argonautas en busca del Vellocino de Oro sino de una simple salida a pescar sardinas que había terminado de mala manera (44).

Es que toda la aldea de Circea tiene poderes para el hechizo embriagador de los relatos:

> Ulises soportaba las bromas de buen grado a cambio de que le contaran historias de barcos y singladuras que él convertía en su bebida más fuerte hasta el punto que muchas veces lo embriagaban por completo (45).

En ese conglomerado de historias, se destaca la que cuenta el marinero Requena, rebautizado Jonás por sus compañeros –resquicio por donde se entromete otra mitología, la de la Biblia–[13] en virtud de haber desafiado la tempestad que lo retuvo tres días asido a una roca en una cueva, remedo del frío vientre de ballena:

> Cuando la resaca se llevaba la ola y la cueva quedaba un momento vacía aprovechaban para respirar pero enseguida llegaba otra ola y los volvía a sumergir por completo (89).

La anécdota expone un lugar común de la vida marinera, siempre asediada por la posibilidad de la muerte. Es la omnipresencia del naufragio la que concede al regreso del navegante su aura de heroicidad.[14] Notorias similitudes encontramos en un pasaje de *Odisea*, cuando Ulises, a punto de arribar a Esqueria, siente la furia de Poseidón desplomarse sobre su nave:

> [...] lanzose a la roca, la asió con ambas manos y gimiendo permaneció adherido a ella hasta que la enorme ola hubo pasado. De esta suerte, la evitó, [...] (canto 5: p. 126).

Tampoco Martina puede declararse inmune a la seducción de los relatos de aventuras, pero ella preferirá las fábulas de los héroes clásicos que Ulises le leía y de las cuales se había enamorado. Se pone sobre el tapete la carga erótica del narrador enfrentado al oyente, situación que ilustra paradigmáticamente la acción performativa de Scheherezada (*Las mil y una noches*), la que termina cautivando al sultán y enamorándolo con sus historias.[15] Esta es una situación que persigue a Ulises hasta cuando duerme. Es entonces cuando sueña que le cuenta a Martina la más conocida de las aventuras odiseicas, la del cíclope Polifemo (93). Como es

sabido, Polifemo retiene en su cueva a Odiseo y algunos de sus compañeros, los cuales van siendo devorados por el monstruo. Dando muestras de su reconocida astucia, Odiseo niega su identidad, emborracha al monstruo, lo ciega, y él y los suyos logran escapar con vida bajo los vientres del ganado.[16]

La psicología afirmaría que no es un hecho casual que desde las profundidades de lo onírico se manifieste lo que es una preocupación obsesiva del joven Adsuara. Sucede que, precisamente, en una cueva la pareja consuma su amor; y Ulises se siente aprisionado también por un amor ciclópeo que lo fagocita, una de las causas que sirven para explicar su misteriosa partida.

De la misma manera Martina sueña reiteradamente con que Ulises, todavía su novio, se encuentra dentro de una cueva. "¿Con Polifemo?" le interroga él cuando ella se lo cuenta. "No me suena ese nombre. ¿Quién es?" pregunta Martina. "Nadie" responde con naturalidad el joven profesor, resultando de ello un guiño de complicidad entre lector y narrador, que se saben competentes en esto de las mitologías clásicas y las *Odiseas*.

Un gesto similar de 'confabulación' se deja ver cuando la historia nos conduce hacia las luces rojas del "Flor de Loto", el prostíbulo del pueblo. Un espacio también mágico, donde el fruto dulce del sexo narcotiza a los camioneros que lo frecuentan, donde se tejen las mitologías de la comarca basadas en las hazañas originadas por las fantasías eróticas. Prostitutas y camioneros hacen públicas estas aventuras para gloria de sus protagonistas, y ambos tienen algo de aedos:

> Un prostíbulo de carretera es un buen sitio para que se expandan estas hazañas. Los camioneros las llevan a todos los destinos como una mercancía más y las chicas de alterne rememoran estos eventos en otros garitos del país e incluso del extranjero [...] (60).

Cuando Ulises Adsuara parte al mar, dejando tras de sí a su mujer y a su hijo, ya tenía decidido qué tipo de heroísmo era el que buscaba. Primero fue la simple compra de una barca de pesca a la que pondría el nombre de su mujer. Pero pronto ese anhelo se convirtió en la necesidad de un viaje, un largo viaje para perderse (122), para huir (122), como el que le sugiere su amigo y colega del instituto Xavier Leal:

> Ulises sabía que cualquier héroe debe hacer un viaje, lo había leído innumerables veces en los libros clásicos, un viaje lleno de aventuras del que uno debe regresar maduro y enriquecido aunque esa travesía podía realizarse sin salir de uno mismo (123).

Este viaje está predestinado. Así como el Odiseo de Homero recoge de boca de Tiresias los detalles de lo que le resta de su travesía (canto 11) –su regreso en nave ajena, las desgracia instalada en su casa, el apaciguamiento de la cólera de Poseidón, un final tranquilo y apacible–, Ulises Adsuara consulta el futuro que esconden los naipes hábilmente barajados por una pitonisa argentina. Ellos también tejen historias y pronostican el futuro: la conquista amorosa, la muerte y el viaje:

> [...] tenía que vencer un gran peligro hasta conquistar el amor de la reina (143).
> Sólo veo un viaje. [...] En las cartas la muerte sólo es un viaje (143).

Es la misma pitonisa que le advierte a Martina que Ulises no la quiere, a menos que ella lo mate y lo devore (144).

A su regreso, ya nada es lo mismo. Su mujer se ha casado y ha tenido dos hijas. La prosperidad de su nuevo marido la ha alcanzado y la hija de la posadera se ha convertido en una dama de la alta sociedad, con lujosa residencia, auto importado último modelo y viajes de compras a Miami. Ulises ha sido declarado muerto: el simulacro de un funeral, con misas y todo, así lo ha decretado, y Martina, viuda, pudo disponer de su vida a su antojo. Ulises sabe que no puede, entonces, darse a conocer y repite la escena de su homónimo griego, merodeando durante un mes por las calles de Circea hasta que aparece ante su mujer en una fiesta, disfrazado de mozo. El Ulises homérico, en cambio, guarda celosamente su identidad en pos de averiguar la verdadera situación del palacio y sólo se da a conocer a su mujer cuando los peligros parecen haberse eliminado. Se presenta como un mendigo para seguir siendo rey.

Para Martina, su primer esposo ha regresado de la muerte. Como el Odiseo de Homero, retorna salvo del Hades y trae consigo, además, el atún que había prometido y que deja en la cocina de la mansión. El "más moderno de los mendigos" (229), como el narrador irónicamente lo llama, vivirá también escondido. A falta de porquerizo que le brinde acogida[17] encuentra protección en la residencia social de una ONG. De este modo, solo vivo para su mujer, a quien únicamente se da a conocer y que lo mantiene atrapado en una torre, vivirá hasta que, cansado del encierro y del peligro latente de ser descubierto, ella le proponga partir en un viejo barco, el "Son de mar", hacia un destino incierto. Lo harán vestidos con los viejos trajes de boda y así los encontrarán los bañistas sorprendidos, flotando en las aguas del Mediterráneo valenciano. El "Son de Mar"

no es cualquier barco, en él se ha filmado, muchos años atrás, la película *Donde la tierra termina*, protagonizada por un actor paradigmático, Yul Brinner, por quien Martina había quedado perdidamente enamorada. Hollywood se integra perfectamente en esta eclosión de mitologías que la novela propone y dispone, y no faltan tampoco los dioses, las diosas y las epifanías: la otra protagonista del film, Tatum Novak, es vista caminando sobre las aguas por uno de los marineros (169).

Volvamos, por un momento, al proceso funcional de la intertextualidad que planteamos y recordemos que, al decir de Genette en su *Palimpsestos*, el hipertexto necesariamente gana, de una manera u otra, con la conciencia que tiene el lector de su significado y determinación en relación con el hipotexto. Kristeva (1981) por su parte, en la definición fundadora del concepto, generaliza la noción de intertextualidad como "absorción y transformación de otro texto" (190). Vale decir que reconoce la operación de una actividad basada en la duplicación y la duplicidad. El producto final vacila, como ya lo señalamos, entre la creación y la conmemoración.

En reiteradas ocasiones Vicent ha reconocido la admiración e influencia del escritor Albert Camus, relación que en esta ocasión viene a cuento, pues el español comparte con el autor francés la seducción por los mitos y la líquida magia del Mediterráneo, pasiones que parecen concentrarse en esta novela. Por ello no es ocioso recordar lo que Camus nos dice acerca de los mitos, precisamente en un libro como *El verano* –quizá otro de los intertextos que merece ser estudiado–, pues en él se subraya el hedonismo vital de la gente del Mediterráneo y la importancia de los saberes obtenidos a través de los sentidos:

> Los mitos no tienen vida por sí mismos. Aguardan a que nosotros los encarnemos. Basta que un solo hombre responda a su llamado para que nos ofrezcan su savia intacta (17).

En otro de los libros de Vicent, *Tranvía a la Malvarrosa*, ficción autobiográfica que corresponde a las experiencias juveniles, el narrador protagonista está leyendo un pasaje de "Nupcias en Tipasa", uno de los capítulos del libro *El verano*, aquel que precisamente dice: "[...] fuera del sol, los besos y los perfumes silvestres, todo nos parece fútil" (12). Una amplificación de la misma poética sensorial se lee en *A favor del placer*, también del escritor valenciano. Allí dedica cinco artículos –uno para cada sentido– a reflexionar cómo somos aquello que se instala en los pliegues de nuestra memoria: un gusto, un aroma, una contemplación, una suavidad, un son.

Una idea que se repite en *Contra Paraíso*: "Fueron unos años dulces, terribles, llenos de perfumes y sabores que aún me sustentan. Con ellos se ha formado el nudo de mi vida" (232).

Los mitos, en la cadencia sonora de su narración esencialmente oral, quedan comprendidos entre los goces placenteros de las sensaciones. Esa "savia intacta" de la mitología de la que nos habla Camus, empero, una vez absorbida, es, como afirma Kristeva, transformada. Y la novela de Vicent gana en sentidos por aquellas fidelidades con el hipertexto que finalmente resultan traicionadas. Una vez que el lector cree reconocer un intertexto genera una lectura de plena confrontación entre ambas obras. La tematización de estas 'cicatrices' textuales no necesita depender de la intención autorial. La elección de un hipotexto es una manera de que el texto se defina a sí mismo, demarcando el intertexto como aquel texto que no es. Y *Son de mar*, obviamente, no es una reescritura de la *Odisea*, una ingenuidad sería sólo pensarlo. Sin embargo, resulta difícil obviar la presencia del exponente épico que se hace sentir en cada impulso del narrador por demarcar y proclamar su propio espacio creativo y en ello se destaca la originalidad y lo específico del texto vicentiano.

En primer término, la pareja protagónica de Ulises y Martina no se configura a partir de la modélica pareja de Odiseo y Penélope. Como una señal de la transcontextualización del mito a las postrimerías del s. XX, la fidelidad no es una promesa que pueda esperarse. Al menos no de una mujer que a fuerza de llorarlo logró olvidar a su amado: "Martina comenzó a vivir sola con su hijo y pasado el tiempo la sensación de Ulises se le fue diluyendo en la memoria" (185). Sin embargo Adsuara tendrá, a pesar de todo, su Penélope fiel en el amigo homosexual del Instituto, Xavier Leal –sincero en la significación de su apellido–, para quien el recuerdo del enamorado ausente permanece vivo y cuyas lágrimas fueron las únicas vertidas cuando el cadáver aparece.

Martina, en cambio, es más bien una suma de las mujeres del poema homérico. Ya hemos señalado su lado hechicero, su perfil de Circe. No deja por ello de ser Penélope, enamorada al mismo tiempo de Adsuara y del poder narcótico de su palabra (23: 248-341). También en la *Odisea*, cuando Ulises finalmente es aceptado por su mujer, una vez que la prueba de la cama le confirman la presencia de su anhelado esposo,[18] el placer de la palabra y del amor se reúnen. Observa Calame (2002):

> Y en el momento en el que se acaba plácidamente el argumento de la Odisea, cuando Ulises puede finalmente invitar a la reconquistada Penélope a disfrutar a su lado del dulce sueño, el placer de la deseable (*erateiné*) *philótes* es acompañado del placer de intercambiar (*pròs alléllous*) tiernas palabras. (46-7).

Pero Martina es, sobre todas las mujeres, la apasionada ninfa Calipso (canto 5 de *Odisea*), porque reaparecido Ulises en Circea lo retiene escondido en una torre, a despecho incluso de la voluntad del protagonista.[19] Una situación que no es nueva, porque nos recuerda cómo ella antes lo había atraído hacia la cueva, que, como la de Calipso, estaba rodeada de una naturaleza pródiga. Leemos en Homero:

> Rodeando la gruta, había crecido una verde selva de chopos, álamos y cipreses olorosos, donde anidaban aves de luengas alas: búhos, gavilanes y cornejas marinas, de ancha lengua, que se ocupan en cosas del mar. Allí mismo, junto a la honda cueva, extendíase una viña floreciente, cargada de uvas; y cuatro fuentes manaban, muy cerca una de otra, dejando correr en varias direcciones sus aguas cristalinas. Veíanse en contorno verdes y amenos prados de violetas y apio [...] (*Odisea* 5: p. 116).

Es el tópico del *locus amoenus* que será de gran influencia en la poesía pastoril europea. Adsuara y la 'ninfa' Martina también atraviesan, antes de ingresar a la cueva, un valle de cerezos en flor, lirios, violetas, limoneros y olivos, que emanan "vapores verdes" (103) y olor "a melaza" (107). El prado ha tenido en la literatura griega también una connotación erótica. El pasto floreciente, observa Calame (2001), ofrece siempre el marco para los juegos de la satisfacción amorosa. Las flores, muchas de ellas –jacinto, azafrán, violeta, narciso–, son frutos de amores desgraciados. Y las ninfas de dulces cantos en los prados se divierten antes de la acometida de Pan.[20]

Y Martina, además, consigue lo que le está vedado a Calipso, porque finalmente le ha otorgado la inmortalidad a su amado, en la medida en que éste aparece aunque había sido declarado oficialmente muerto. Muerto para la sociedad que lo había enterrado y porque Martina comprueba que no sangra como un vivo (281).

Los diez años de ausencia sirven a Vicent para ilustrar el pasaje de la década de 1980 a la de 1990 y para expresar la amarga decepción de quien ve un mundo que se autodestruye y globaliza. A la luz de la mitología reescrita, la modernidad degrada las Ítacas. La pluma irónica de Vicent da forma al pensamiento de Adsuara:

> [...] la señal de que el mundo había cambiado en esos diez años [...] consistía en que los agujeros negros venían explicados en los envoltorios de los caramelos Tofees y que las hamburguesas eran de pollo (198).

En este mundo finisecular, no hay ya lugar para la Ítaca edénica que fue escenario del amor desbordado de los protagonistas. Si para Odiseo 'patria' es reino, tierra, esposa y familia a los que se anhela volver nostálgicamente, inclusive resignando la inmortalidad, para Ulises Adsuara, en cambio, aun cuando el impulso nostálgico sigue siendo clásico, el retorno ya no es a la tierra, sino al cuerpo de la mujer que le ha otorgado antes de la partida un placer inhallado en diez años de aventuras marinas: "He dado la vuelta al mundo para saber que te quería y que ya nunca podría vivir sin ti" (226). El concepto de patria se reconfigura en el nuevo territorio del gozo y acorde con este descubrimiento la novela propone un concepto nuevo de heroísmo:

> Comenzaba a percibir que la conquista de los pequeños placeres era el heroísmo más sublime que existía. Aquiles había destruido Troya; Ulises, su homónimo, el protagonista de la *Odisea*, había navegado diez años soportando penalidades hasta regresar a Ítaca; Eneas había fundado Troya después de una larga travesía azarosa (96-97).

El gran descubrimiento de Adsuara lo resume el texto en la siguiente máxima: "También el placer es una patria" (64). Hemos destacado la constante exaltación de una poética del placer en la obra de Vicent, literaria y periodística. *A favor del placer* condensa esta mirada nostálgica hacia la naturaleza, los sentidos y las sensaciones, propuesta cifrada desde el mismísimo título. Sobre el libro comenta Maciucci (1996): "[...] un despliegue que va de la ciudad a la naturaleza, de lo artificial a lo genuino, de lo sofisticado a lo simple, del sueño de la razón al despertar de los sentidos. La capacidad de regeneración de la naturaleza triunfa sobre la civilización agónica" (314).

En la misma dirección, en *Son de mar*, el viaje, la travesía por mar, simboliza la posibilidad de salirse de los círculos que constriñen la vida del hombre moderno: la pobreza, la rutina, el trabajo, el matrimonio. Pero el deseo de partir necesita del impulso de los mitos, de la locura y la poesía que ellos encierran. El amigo de Ulises, Xavier Leal, le señalará que tiene "el dedo griego"[21] –y por lo tanto está destinado a ser un héroe. A su regreso, Ulises, prisionero en tierra, retorna al mar. Incontaminado todavía por los avances funestos de la tecnología resulta un refugio intacto. La reivindicación del ámbito de lo natural, en Vicent, se monta sobre la

tesis de que en lo genuino el hombre moderno encuentra un punto de contacto con sus antepasados. El mar resulta tan auténtico como el perfume de las patatas fritas que Martina estaba preparando cuando su esposo partió y en cuya búsqueda también se orienta el regreso del amado.

Ulises no es un navegante forzado como el Odiseo homérico. Es sabido que el mar de la *Odisea* es un mar aborrecido y Odiseo un viajero a pesar de sí mismo, un marinero a disgusto. Los griegos no habrían conocido el viaje por placer, sino para buscar riquezas, para ir a la guerra, para consultar oráculos, o, involuntariamente, a causa de un exilio (Padel 1997).[22]

> [...] Ulises [Adsuara] se preguntaba por qué navegar por el Mediterráneo se asimilaba constantemente a un hecho feliz cuando en los textos mitológicos siempre va acompañado de lágrimas en los ojos y de terror en el corazón de los héroes (146).

En las antípodas del homérico, es un viajero curioso que lleva a Ítaca inscripta en su cuerpo y su corazón. Sería más bien el Ulises de Dante, que prefirió la tentación del mar abierto, el deseo de recorrer el mundo y conocer los vicios y virtudes de los hombres.[23] Pero Adsuara no olvida el deber del amor y del retorno a Ítaca. El viaje, de índole iniciática, es una constante en los personajes de Vicent. Caín (*Balada de Caín*) también es impulsado por los relatos de la marinería, y Manuel, el protagonista de *Tranvía a la Malvarrosa* repara, mientras la brisa le acaricia la cara, que "Cualquier héroe tiene que realizar un viaje de iniciación [...]" (205). Y no hay un tiempo pautado para estos desplazamientos. Es la riqueza de las peripecias lo que distingue al verdadero viajero del turista de agencia.[24] El poema "Ítaca" del griego Cavafis desarrolla esta poética del desplazamiento, un credo que Vicent apoya y recupera:

> Cavafis dijo que hay que tener a Ítaca siempre en la mente, la llegada allí es tu destino, pero no se debe apresurar el viaje, mejor es que se prolongue por muchos años y ya viejo ancle en la isla rico con cuanto se ha ganado en el camino (*Del café Gijón a Ítaca*, 182).[25]

Y como la experiencia se inscribe en el cuerpo, Ulises regresa transformado, irreconocible para quienes lo hayan conocido. Estos cambios escapan a una explicación racional y se vuelven míticos: sus espaldas se han ensanchado, sus ojos se han vuelto azules, sus cicatrices y pecas han desaparecido:

> Ulises tenía ahora los ojos azules, ligeramente verdosos. Parecía un poco más alto y sin duda no era aquel tipo desgarbado sino un hombre recio, casi atlético. Había perdido aquella palidez un poco de cetrina. Su rostro ahora estaba tallado por unas grietas solares y tal vez su aspecto rubio se debía a la piel encendida por el verano. (224-5)[26]

El Odiseo homérico recobra, con su regreso, la identidad y su nombre. Una serie de reconocimientos, ante Telémaco, su perro, la nodriza, su mujer y finalmente su padre, certifica que el extraño es efectivamente el mismo que partió. A Ulises Adsuara sólo lo reconocerá su esposa quien, a pesar de la metamorfosis, no exige pruebas y prefiere reencontrarse con el placer perdido, una vez más uniendo el placer del sexo al placer del relato. Adsuara vuelve más sabio, con la sabiduría del andariego. Finalmente es un verdadero Odiseo, pues deja de ser un aedo para contar lo que ha sufrido en su cuerpo y ha visto con sus propios ojos, en primera persona. Es el único garante de su propia verdad y, por lo tanto, de sus propias mentiras.[27]

Oficialmente, el cadáver que el mar devuelve no tiene otra identidad que el que denuncia un pasaporte extranjero que lleva entre sus ropas, el de un griego, –a esta altura una nacionalidad casi inevitable– llamado Andreas Mistakis, que en griego sonaría como "un hombre iniciado".[28] En virtud de que el parecido con el muerto Adsuara se hace evidente, se mandan a investigar las huellas dactilares que terminan confirmando que no es el cuerpo del desaparecido Ulises. Con excepción del acto desesperado de fe de Martina, y la certidumbre de Leal, que reconoce en el cadáver la cicatriz de los amores de Martina (15) y encuentra en el saco de bodas el dibujo que él mismo le hiciera antes de casarse (23),[29] nadie puede estar seguro de que el que ha regresado es el mismo Ulises. Las pistas son dobles, nos dice Cella (1999), "la identidad se confirma y se refuta" al mismo tiempo.

Y el mar no es un escenario menor en toda esta historia. El mundo del Mediterráneo permite recrear los mitos que se guardan en el fondo azul de su memoria, en el que todo puede volver a pasar. Es ésta una idea recurrente en los ensayos de Vicent:

> Estas aguas están hechas a cualquier clase de gloria [...] pero hoy ya no existe un Homero que cante los crímenes vulgares con un himno prodigioso (*Del café Gijón a Ítaca*: 12).

Martina "lleva el mar en su nombre" (Cella 1999) y "Son de mar" es el destartalado bajel mitologizado en el celuloide hollywoodense en el que la pareja parte en viaje de bodas con la muerte. "Son" es un sonido agradable, el arrullo del mar, los cuentos de los marineros, las historias de Ulises. Pero también los personajes "son" de mar, están hechos del mar que enmarca sus vidas y es sede de su reencuentro final en las profundidades.

> No eres más que un poco de agua salada. En eso consiste tu sustancia. La humanidad es otra forma de mar (*Del Café de Gijón a Ítaca*: 121).

> Saber que cualquiera es mar tiene otra cualidad: uno navega a los demás seres cuando los ama (*Del Café de Gijón a Ítaca*: 122).

Quizá por ello el protagonista vuelve a su mar después de haber explorado otros y encuentra en él su plenitud y naufragio, su punto de retorno y su culminación. El Ulises vicentiano viene a indicar que la verdadera muerte del héroe es la que proviene del mar –en esto coincide con Dante– y no lejos de él, como se ha traducido tradicionalmente la controvertida profecía de Tiresias acerca del destino final de Odiseo.[30]

Hay quienes han visto, en los prodigios de la novela, una versión europeizada del realismo mágico latinoamericano.[31] No hay necesidad de forzar los parentescos, pues el intertexto mitológico clásico provee de una transición hacia lo fantástico. Y la *Odisea*, como subtexto, también legitima esa mezcla de naturalismo y magia que tan bien supo condensar la musa homérica en ese poema. Sin transición, el poeta nos lleva de la distante y mágica comarca de Esqueria a los avatares domésticos del héroe en su regreso a Ítaca.

Ulises Adsuara se hace cargo de los mitos que narra y Martina, una heroína educada con la filmografía hollywoodense y las historias de su novio, escoge también perderse en el mar con su amado uniendo rituales tan distantes como los de la boda y el funeral, nuevamente –como las monstruosas sirenas– personificando las fuerzas de un mismo poder, *Eros* y *Thánatos*. Ellos, pues, se han vestido con sus trajes de boda y el engalamiento de los cuerpos, el de Martina concretamente, contrastará con la desnudez de los cuerpos de los bañistas que lo descubren, pues el mar devuelve el cadáver trajeado a una playa nudista. Curiosa inversión del naufragio de Odiseo cuando arriba totalmente desnudo a Esqueria y, exhausto, queda tendido en la playa, antes de la llegada de Nausícaa (canto 6 de *Odisea*).

Pero no se trata solo de la identificación de una fuente intertextual particular sino de relacionar con una formación discursiva, ideológica, más amplia. Y al respecto merece destacarse el rol de la *Odisea* en la historia de la literatura y su extraña relación con el género épico. Sin duda es un poema innovador y ecléctico para la épica canónica que tiene su exponente en *Ilíada*.[32] Deja lo marcial en pos de la descripción de escenas de conversación y festines, no falta la "abundante carne y el dulce vino", los cantos de rapsodas y las minucias del encuentro entre mujeres y hombres (Kirk 1989: 38). Ofrece una rara mezcla de combinación de naturalismo y fantasía, transformando historias enraizadas en el folklore. La poética odiseica celebra el efecto poderoso –de encantamiento y embrujo– de la poesía en su audiencia (*cfr*. Pucci 1998: 131-177). La narración se detiene, por ejemplo, solo para contar la fascinación sentida por los feacios (canto 11) ante las historias de Odiseo:

> Enmudecieron los oyentes en el oscuro palacio y quedaron silenciosos, arrobados por el placer de oírle" (11, p. 208).[33]

En la misma dirección Macciuci (2001) repara en el influjo mágico que poseen los relatos en la novela de Vicent: "En [...] *Son de mar*, el escritor valenciano enseña cómo el arte de la palabra y la magia del relato pueden cambiar la vida de las personas". La fuerza encantadora de las palabras, además, tanto en Vicent como en Homero, se conjuga con los placeres del vientre. Afirma Segal (1994: 116): "*One of the* Odyssey's *most insistent messages is that eating properly and listening properly go closely together*" y Pucci (1987), por su parte, resalta la semejanza de los efectos psicológicos de la poesía, la comida, el amor y el sexo en la *Odisea*. La palabra griega que designa esta fascinación es θέλγειν. Se trata del encantamiento placentero del efecto estético de la poesía, desde el inocente regocijo hasta el peligroso y letal efecto del canto de las sirenas (*Od*. 12.39ss.). Femio (*Od*. 1.325ss., 346ss.) y Demódoco (*Od*. 18.212), los aedos de la *Odisea*, seducen a la audiencia, en el contexto del festín, es decir, de la buena comida y el buen vino. También la seductora Circe administra pociones tóxicas (*Od*. 10.213, 291, etc.). Y la moderna 'preceptiva' vitalista vicentiana ensalza la misma consumación placentera de la vida que el texto homérico.

En Homero, las sirenas llaman a Ulises "el de las muchas historias" (πολύαινος)[34] y el narrador, incluso antes de nombrarlo, en el primer verso del poema, lo designa como "el de las muchas vueltas" (πολύτροπος).[35] A decir

verdad el adjetivo evoca a la vez los muchos viajes, las muchas astucias y las habilidades retóricas del personajes (Pucci 1987: 24). Estos dos epítetos bien podrían también aplicarse a Adsuara, pues son los dos roles que hereda del multifacético antepasado griego.[36] *Son de mar* se apropia de las categorías 'antiépicas' de Ulises, del motivo del viaje, del reconocimiento, del tópico de la fidelidad, la aventura, a todos ellos los redefine y los actualiza para contar otra historia. Vicent no habría pensado en el mito cuando comenzó esta historia:

> Elegí [el nombre] Ulises sin pensar en el mito. [...] Después, al elegirle un oficio [...] por pura comodidad y para proporcionarme un territorio en el que pudiera correr con ventajas lo hice profesor de lenguas clásicas. Y entre el mar, la literatura y Ulises era inevitable que surgiera el mito y tumbara como una ola cualquier otro propósito.[...] Así que me dejé llevar, pero sabiendo que a pesar de las inevitables asociaciones que iba a hacer el lector mi personaje no sería un remedo del Ulises clásico, que ya han hecho otros y magistralmente, entre ellos Joyce. [...] Se puede leer bien sin referirla necesariamente a la mitología clásica.37

Y sin duda podemos leer *Son de mar* sin conocer la *Odisea*. Pero el lector sabedor de mitos encontrará nuevos y distintos circuitos a través de su proyección. Encontrará el placer en la obviedad, pero también en la distancia con el lenguaje foráneo del intertexto que termina sustituido por una perspectiva nueva –la riqueza del viaje, de los placeres y de las revelaciones que de él surgen– no ya desde el punto de retorno que cierra felizmente el poema clásico, sino desde la apertura de la ficción moderna, en busca de la expresión de los desencantos de la posmodernidad.

Notas

[1] Una primera versión de este trabajo fue presentada en el "Tercer Coloquio Internacional: Ética y Estética. De Grecia a la Modernidad" (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, 10 al 13 de julio de 2003). Agradecemos los sugerentes comentarios de ponentes y auditorio.

[2] El jurado, para esta ocasión, estaba integrado por E. Mendoza, R. Regàs, S. Alatriste, J. Cruz, J. Edwards, M. Montero y F. Trueba. En una primera etapa el certamen de novela organizado por la editorial Alfaguara se sustanció entre los años 1965 a 1972. Veintiséis años más tarde, en

1998, reinició su convocatoria. Vicent ya había obtenido este mismo galardón en 1966 con su novela *Pascua y Naranjas*. Bien podríamos afirmar que se trata de un escritor varias veces premiado. En 1986 fue ganador del premio Nadal con *Balada de Caín*.

[3] Vicent comienza su derrotero como escritor de periódico en 1967. Sus columnas semanales en el diario *El País* le han otorgado un grado creciente de popularidad. En la Argentina, a partir de este año, el diario *La Nación* recoge estos artículos en su revista dominical. Asimismo, sus publicaciones en libro son muy numerosas: abarcan novelas, relatos autobiográficos, libros de viajes, recopilaciones de notas periodísticas e incluso teatro. Ellos son: *Pascua y naranjas* (1967), *Ángeles o neófitos* (1980), *Relatos de la transición* (1981), *Inventario de* otoño (1982), *No pongas tus sucias manos sobre Mozart* (1983), *Daguerrotipos* (1984), *Ulises, tierra adentro* (1986), *Arsenal de balas perdidas* (1988), *El anarquista coronado de adelfas* (1987), *Balada de Caín* (1990), *La muerte bebe en vaso largo* (1992), *Por la ruta de la memoria* (1992), *Contra Paraíso* (1993), *Crónicas* urbanas (1993), *A favor del placer* (1993), *Tranvía a la Malvarrosa* (1994), *Del café Gijón a Itaca* (1994), *Borja Borgia* (1995), *Jardín de Villa Valeria* (1996), *Las horas paganas* (1998), *Son de Mar* (1999), *La novia de Matisse* (2000), *Espectros* (2000), *Cuerpos sucesivos* (2003).

[4] "La *Odisea* es un reportaje periodístico sobre la navegación", en *El país*, 3 de marzo de 1999 (http://www.elpais.es).

[5] "Por *Son de mar*, el español Manuel Vicent gana el Premio Alfaguara de Novela", en http://www.jornada.unam.mx.

[6] Se vincula normalmente a Manuel Vicent con escritores como Francisco Umbral, Fernando Savater, Manuel Vázquez Montalbán, entre otros, en virtud de que todos ellos han ejercido el periodismo, a veces satírico, a veces moralizante, siempre con una prosa muy cuidada y con un bagaje cultural inocultable. Esta generación de periodistas literatos ha descollado a partir de 1975 –año coyuntural en la historia española, debido a la muerte del dictador Franco– en torno al diario *El País* (*cfr*. Rico 1992).

[7] Nuestra propuesta obviamente no clausura la posibilidad de que otros intertextos funcionen de forma igualmente productiva. Por ejemplo, la fuerte solidaridad ideológica y temática de la obra de Vicent impulsa una lectura intratextual no menos interesante.

[8] Estamos pensando en *The anxiety of Influence. A theory of Poetry* (1973) de Harold Bloom.

[9] La Circe homérica vive en la isla de Eea.

[10] Debemos suponer que –salvo excepciones– tanto para el lector como para el autor el intertexto homérico opera en su versión traducida al español. Por ello optamos por citar la traducción de Segalà, la más popular en lengua castellana (consignamos número de canto y número de página). De todos modos, en nuestra exposición remitiremos al texto original griego (Allen ed.) cada vez que creamos necesario (en ese caso, consignamos canto y número de verso).

[11] "Cada vez es más raro encontrar gente que sepa contar bien algo. Es cada vez más frecuente que se vacile cuando se pide que se narre algo en voz alta. Es como si una capacidad, que nos parecía inextinguible, la más segura entre las seguras, de pronto nos fuera sustraída. A saber, la capacidad de intercambiar experiencias" (189).

[12] La otra clase es la de los agricultores sedentarios, que se mantienen en el país y conoce sus historias.

[13] En *Balada de Caín*, Vicent ya había trabajado con esta misma mitología fusionándola con la clásica: Caín, que tiene la edad del mundo y en cuyos recuerdos se mezclan Eva con el Minotauro y Egipto con el Puerto de Biblos, va desde el Edén a Esmirna, de Asia Menor a Nueva York y de allí a Ganímedes. Hacia el final de *Son de mar* las reminiscencias bíblicas regresan: el funeral de los cuerpos devueltos por las aguas es transformado en una boda cuando el párroco recita, en el lugar de la oración fúnebre, las estrofas nupciales de *El cantar de los cantares*.

[14] La muerte en el mar no es una muerte heroica, Aquiles, por ejemplo, renuncia al regreso a cambio de una gloria imperecedera. Subraya Hartog (1999: 50): "En comparación con esta muerte heroica, en la primera fila de los combatientes, la muerte en el mar es completamente espantosa, ya que el hombre pierde todo sin la menor contrapartida: la vida, el regreso, pero también su renombre y hasta su nombre".

[15] *Son de mar* invierte los géneros de los interlocutores y el desenlace de la situación: Scheherezada aplaza su muerte con las palabras, en cambio la relación de Ulises con Martina lo llevará ineludiblemente a la muerte.

[16] El resultado de la aventura, sin embargo, no es del todo exitoso. Muy probablemente en busca del reconocimiento de su carácter heroico, Odiseo le revela finalmente su nombre al cíclope, quien puede entonces maldecirlo y lograr, con la ayuda de su padre Poseidón, que el regreso a su patria le resulte penoso y largo.

[17] El porquerizo Eumeo recibe hospitalariamente a Odiseo, con lealtad y cortesía, y se lamenta de la ausencia de su rey y de la violencia de los pretendientes. Odiseo se inventa una biografía para contarle: cretense, combatiente en Troya y conocedor de Odiseo.

[18] Penélope teme estar en presencia de un impostor y por ello pone a prueba al supuesto forastero, recurriendo también a un ardid engañoso. Pide a su nodriza que saque el lecho fuera de la habitación cuando tanto Odiseo como ella saben que éste no puede ser movido. Ulises supera exitosamente la prueba. El regreso del hombre al hogar tras largos años de forzada ausencia despierta siempre las sospechas sobre la identidad del que regresa. Se trata de un tópico rastreable desde el cancionero popular hasta la filmografía más reciente, donde la mujer llega a aceptar al extraño sabiendo en su interior que no se trata de aquel que partió. Nos estamos refiriendo a la película *El regreso de Martin Guerre* (1982), dirigida por D. Vigne y su *remake Sommersby* (1992) dirigida por J. Amiel.

[19] Calipso retiene por siete años a Odiseo en su cueva. La ninfa quiere hacerlo su esposo y le ofrece a cambio la inmortalidad. Es la negativa de esta ofrenda y la opción por el regreso, lo que enaltece al héroe en su opción por la humanidad: "[...] y consumía su dulce vida suspirando por el regreso; pues la ninfa ya no le era grata. Obligado a pernoctar en al profunda cueva, durmiendo con la ninfa que le quería sin que él la quisiese, pasaba el día sentado en las rocas de la ribera del mar y, consumiendo su ánimo en lágrimas, suspiros y dolores, clavaba los ojos en el ponto estéril y derramaba copioso llanto" (5: p. 118).

[20] Calame (2001: 160) encuentra el paradigma legendario para estos espacios eróticos en la escena amorosa de Hera y Zeus en *Ilíada* 14. Sobre las mismas cumbres del monte Ida la tierra hace crecer la hierba, la que, bañada de rocío, servirá de lecho a la pareja.

[21] Leal le comenta a Ulises que "Todos los dioses tienen ese segundo dedo más largo que el dedo gordo. Y todos los héroes" (122).

[22] La autora vincula la concepción griega del viaje con el vagabundeo, y con otros conceptos también negativos para la época, como la mendicidad, la falta de hogar, la locura y la soledad.

[23] Dante fue el primero en enfatizar la sed de Odiseo por el conocimiento y las nuevas experiencias, un deseo pecaminoso del descubrimiento de lo prohibido. El canto veintiséis del Infierno (*Divina Comedia*) inaugura el retrato de Ulises vagabundo, que nunca regresa a Ítaca. Esta imagen de viajante incurable es seguida por Tennyson, Pascoli, d''Annunzio y Kazantzakis, entre otros.

[24] "La verdadera plaga moderna está constituida por los turistas de agencia. Es uno de los grados inferiores de la dignidad humana." (*Del Café de Gijón a Ítaca,* 32).

[25] El poema de Kavafis (1998) comienza así: "Si vas a emprender el viaje a Ítaca, / pide que tu camino sea largo, rico en experiencias, en conocimiento" (p. 23).

[26] El Odiseo de Homero también regresa transformado físicamente, pero esa transformación es obra de la diosa Atenea que primero lo hace incognoscible para todos los mortales: "arrugaré el hermoso cutis de tus ágiles miembros, raeré de tu cabeza los blondos cabellos, te pondré unos harapos que causen horror al que te vea y haré sarnosos tus ojos" (13: p. 241). Una transformación de índole inversa provoca cuando se da a conocer a su hijo Telémaco, que lo confunde con un dios, y a su esposa Penélope: "Atenea esmaltó con notable hermosura la cabeza del héroe e hizo que se ostentase más alto y más grueso, y que de su cabeza colgaran ensortijados cabellos que flores de jacinto semejaban" (23: p. 381).

[27] La tendencia a mentir fue una de las cualidades homéricas del héroe (herencia de su abuelo materno Autólico), que la posteridad condenó enmarcándola en nuevos contextos de comportamiento ético.

[28] Hacemos derivar el nombre de ἀνήρ (hombre) y μυστικός (relativo a los misterios, iniciado).

[29] "Al ver ese papel Xavier Leal quedó muy turbado, guardó silencio, salió a la calle y no pudo reprimir las lágrimas. Ahora podía jurar que aquel muerto era Ulises."

[30] Traduce Segalà el final de la profecía de Tiresias: "Te vendrá más adelante y lejos del mar muy suave muerte, que te quitará la vida cuando ya estés abrumado por placentera vejez; y a tu alrededor los ciudadanos serán dichosos" (11: 203). Sucede que la expresión griega ἐξ ἁλός puede significar "venido del mar" y "lejos del mar" y la tradición ha jugado con ambos sentidos. Dante opta por la muerte "venida del mar".

[31] Tal vez alguno haya relacionado el comienzo de la historia con el cuento de G. García Márquez "El ahogado más hermoso del mundo" (*La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*), que narra la aparición de un cadáver desconocido de enorme belleza en las playas de un pequeño pueblo, donde es acicalado, velado y donde recibe un nombre para poder ser llorado y recordado aunque su identidad se ignora.

[32] Vicent tiene la misma actitud desprejuiciada ante la tradición genérica: "Su práctica literaria es excéntrica –también es un arte fuera de su sitio– o del sitio previsible: la columna, el libro de viaje, la crónica, la entrevista y el retrato, adquieren una luz diferente bajo el tratamiento altamente literario a partir de un lenguaje elaborado y a la vez preciso (ya se ha visto que su certera y desconcertante adjetivación llama la atención de la crítica). En sentido opuesto, cuando acude a los géneros canónicos, rompe los moldes con la introducción de discursos de filiación diversa: costumbrismo, nuevo periodismo, retratos, prosa lírica, autobiografía" (Macciuci 2002).

[33] *Cfr.* otros pasajes donde se destaca el poder de Odiseo para captar a su audiencia: 11.334, 13.2, 17.518ss.

[34] *Polyainos* también puede significar 'famoso', como traduce Segalà (p. 222). Sin embargo, adherimos a la propuesta de Pucci (1998) de entenderlo como "habilidoso en contar historias" porque este sentido se adecua mejor al contexto de la aventura.

[35] *Cfr. Od.* 1.1 y 10.330. Las traducciones del epíteto han sido variadas: puede referirse al vagabundeo de Odiseo, o, en un sentido metafísico, a su versatilidad (las muchas vueltas de su mente y su lengua). Pucci (1987) destaca la noción de "polytropía" porque tiene la ventaja de describir no solo el carácter de Ulises sino las cualidades retóricas y temáticas del texto, por los giros y regresos de su vagabundeo, los giros y astucias de su mente son reflejadas en los giros (*tropoi*) de la *Odisea*.

[36] Stanford (1968) enumera las siguientes facetas del héroe: el rey sabio, el esposo amado y amante, el padre, el bravo guerrero, el héroe amado por la diosa, el exiliado nostalgioso, el de los múltiples recursos y disfraces, el vengador triunfador. La tradición posthomérica escogió alguno de estos rasgos para defenderlo o acusarlo. Así los estoicos y cínicos admiraron su fortaleza como mendigo o en la caverna del cíclope, los padres de la Iglesia lo usaron como emblema de la nostalgia de la aspiración espiritual, en tanto Virgilio o Séneca propiciaron una tradición anti-Ulises. Se lo ha acusado mayormente de falta de nobleza, incluso de cobardía, por su empleo del disfraz o la mentira con tal de alcanzar su propósito.

[37] "Por *Son de mar*, el español Manuel Vicent gana el Premio Alfaguara de Novela", en http://www.jornada.unam.mx.

Bibliografía citada

ALLEN, TH. (ed.) (1902-12). *Homer: Odyssey*. Vols. 3 y 4. Oxford.

BAJTÍN, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México.

_____. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid.

BENJAMIN, W. (1986). "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov" en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Barcelona.

CALAME, C. (2002). *Eros en la antigua Grecia*. Madrid.

CAMUS, A. (1953). *El verano*, Buenos Aires.

CELLA, S. (1999). "Novela premiada de Vicent. Pasiones marinas" en *Clarín*, 18 de julio, Buenos Aires, 14, Sec.: Cultura y Nación.

ALIGHIERI, D. (1981). *La divina comedia*. Buenos Aires.

FROW, J. (1990). "Intertextuality and ontology" en WORTON, M. y J. STILL (edd.) *Intertextuality: Theories and Practices*: 45-55. Manchester.

GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid.

HARTOG, F. (1999). *Memoria de Ulises. relatos sobre la frontera en la antigua Grecia*. Buenos Aires.

KAVAFIS, K. (1998). *Poemas*. Madrid.

KIRK, G. S. (1989). "The *Odyssey*" en EASTERLING, P. y B. KNOX (edd.) *The Cambridge History of Classical Literature*, V. I, P. I, Early Greek Poetry: 33-50. Cambridge.

KRISTEVA, J. (1981). *Semiótica 1*. Madrid.

MACCIUCI, R. (1996). "Manuel Vicent: travesías de un género clásico en la literatura española postfranquista" en *Orbis Tertius* 2/3: 303-27.

_____. (1998). "Contra la clasificación: la literatura de Manuel Vicent" en AA.VV. *Actas del XIII Congreso Internacional de Hispanistas*: 703-711. Madrid.

_____. (2001). "Variaciones sobre Manuel Vicent" en AA.VV. *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas*. San Juan.

_____. (2002). "La mirada del escritor. Diálogos con la pintura en la literatura española del siglo XX: el lugar del arte en la obra de Manuel Vicent" en AA.VV. *El país del arte*. III Encuentro Internacional: La novela del artista.

MIRALLES, C. y Ll. SEGALÀ (1990). *Homero: Odisea*, Introducción: Carles Miralles. Traducción: Lluís Segalà. Barcelona.

PADEL, R. (1997). *A quien un dios quiere destruir, antes lo enloquece. Elementos de la locura griega y trágica*. Buenos Aires.

PUCCI, P. (1987). *Odysseus Polutropos. Intertextual Readings in the* Odyssey *and the* Iliad. Ithaca.

_____. (1998). *The Songs of the Sirens*. Lanham.

RICO, F. (ed.) (1992). *Historia crítica de la literatura española*. Barcelona.

RIFFATERRE, M. (1990). "Compulsory reader response: the intertextual drive" en WORTON, M. y J. STILL (edd.) *Intertextuality: Theories and Practices*: 56-78. Manchester.

STANFORD, W. B. (1968). *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*. Oxford.

SEGAL, Ch. (1994). *Singers, Heroes and Gods in the* Odyssey. Ithaca.

VERNANT, J-P. (2001). "Figuras femeninas de la muerte en Grecia" en *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*: 127-47. Barcelona.

VICENT, M. (1993). *Contra Paraíso*. Barcelona.

_____. (1993). *A favor del placer. Cuaderno de bitácora para náufragos de hoy*. Madrid.

_____. (1994). *Del Café Gijón a Ítaca*. Madrid.

_____. (1994). *Tranvía a la Malvarrosa*. Madrid.

_____. (1999). *Son de mar*. Buenos Aires.

Recibido: 4 de setiembre de 2003
Evaluado: 1 de octubre de 2003