

Pervivencia del mito en tres autores actuales

María Dolores GALLARDO LÓPEZ

RESUMEN

En este artículo se analizan tres obras de literatura española contemporánea en las que perviven mitos clásicos: *El retorno de Ulises* de G. Torrente Ballester y *La Tejedora de Sueños*, de A. Bueno Vallejo, son dos obras teatrales surgidas en la época de la postguerra española y se basan en el mismo mito: el mito de Ulises y Penélope. Las dos obras son opuestas en su concepción y en sus planteamientos como el anverso y reverso de una medalla. La primera es una obra amable e intrascendente. La segunda es una obra profunda y revulsiva: por vía de la parábola mítica plantea conflictos universales y atemporales.

La tercera obra analizada, la novela *Manuela* de M. Halcón, está ambientada en un pueblecito andaluz. La tercera parte de esta obra puede entroncarse con el mito de Fedra e Hipólito, pero con solución diferente.

SUMMARY

This paper analyzes three different works of Spanish Contemporary Literature in which classical myths are still in use. The first two, «El Retorno de Ulises» by G. Torrente Ballester and «La Tejedora de Sueños» by A. Buero Vallejo, two plays written in the Spanish postwar years, are based on the same myth, namely, the myth of Ulysses and Penelope. The two pieces are totally opposed to each other in their appreciation and analysis. The former is casual, the latter is grave and by means of mythical parables poses universal and transcendental problems.

The third work, the novel «Manuela», by M. Halcon, is set in an Andalusian village. The third part of this composition can be related to the myth of Phaidra and Hippolytos, though with different solution.

Afortunadamente la vigencia de la Mitología clásica es palpable en numerosos autores de esta época aunque, ciertamente, los mitos en ellos aparecen transforma-

dos. En este artículo intentaré señalar la pervivencia —y también la transformación— del mito en tres obras de autores españoles actuales.

En las dos primeras —las obras teatrales *El retorno de Ulises* de G. Torrente Ballester y *La Tejedora de Sueños* de A. Buero Vallejo respectivamente— encontramos una nueva versión del mito de Penélope y Ulises. La tercera, la novela *Manuela* de M. Halcón, creo que en su tercera parte puede engarzarse con el tema de Fedra e Hipólito, pues, aunque no se hace referencia explícita, el conocimiento de este mito está latente en el fondo de la obra.

1. NUEVA VERSIÓN DEL MITO

En este apartado intentaré analizar *El retorno de Ulises* de Gonzalo Torrente Ballester y *La Tejedora de Sueños* de Antonio Buero Vallejo. Las dos obras tratan del conocido mito de Penélope y Ulises y utilizan la misma vía de expresión: el Teatro. Las dos obras, además de incidir en el mismo tema y en el mismo medio de expresión, fueron escritas con muy poca diferencia de tiempo. Pues, aunque la obra de Buero se estrenó en el 1952, de hecho en 1949 tenía ya escritos algunos fragmentos, según palabras del propio autor en la entrevista que concedió a M. Martín para *La Hora* y que apareció el 6 de Noviembre de 1949. Parece que la coincidencia temática con la obra de Torrente hizo que Buero abandonara durante un tiempo la composición de *La Tejedora...*, finalmente la acabó al año siguiente.

Habida cuenta que ambas obras son producto de la misma época histórica —la post-guerra—, que las dos son obras teatrales y que fueron creadas por dos de los más grandes autores de nuestra Literatura de hoy día, creo que resulta sumamente interesante su estudio y comparación¹.

Ambos autores toman ante el mismo mito una postura completamente diferente, sin embargo coinciden en que conscientemente varía la versión tradicional. Comprobaremos cómo el esquema tradicional está alterado en las dos obras e intentaremos ver en qué consiste esa alteración².

La primera que vamos a analizar es *El retorno de Ulises* de G. Torrente Ballester.

¹ Curiosamente la obra de Torrente no aparece mencionada en las obras actuales que inciden sobre los mitos y su transmisión. Unas líneas le dedica C. Morano, «El resurgir de lo mítico en la literatura contemporánea», *Faventia*, 4/1, 1982, p. 91. Por el contrario *La Tejedora de Sueños* de Buero es mencionada prácticamente en todas las obras consultadas sobre teatro contemporáneo y en las siguientes acerca de la trasmisión de mitos: L. Díez del Corral, *La función del mito clásico en la Literatura contemporánea* Madrid, 1974, p. 233; J. S. Lasso de la Vega, *Helenismo y literatura contemporánea*, Madrid, 1967, pp. 58 y 59. C. Morano *art. cit.*, p. 92.

² A este respecto, cfr. A. Prieto, *Morfología de la novela*, Barcelona, 1975, p. 176. Considera que las modificaciones míticas resultan más factibles en el teatro.

Su estudio resulta sumamente interesante porque pocas veces tenemos la suerte de conocer los orígenes, las vicisitudes y cambios por los que pasa la elaboración de una obra contados por el propio autor. Tal es el extraordinario caso que nos ocupa: el mismo Torrente nos lo cuenta en su *Diario de Trabajo*, años 1943-1947 en las anotaciones referentes a los días Miércoles de Ceniza de 1943, el 15, 21 y 30 de Junio del mismo año y en la del 6 de Enero y 24 de Febrero de 1944. También en la anotación del 1 de Marzo de 1944 hay una nueva referencia. Con todo ello sabemos que la obra sufrió, como mínimo, dos cambios de escenario y de época antes de alcanzar la versión definitiva.

Asimismo, por lo poco habitual que resulta el hecho de poder seguir la evolución de una idea en la mente de un autor hasta que queda plasmada en la obra concreta que tenemos ante nuestros ojos, considero de gran interés transcribir los textos que reflejan estos cambios.

La idea la cuenta el propio autor:

«El general Ulises Clavijo ha participado en la liberación de todas las repúblicas americanas, política y militarmente. Es el hombre más importante de este suceso. Pero salió de casa al principio de la guerra, mandando una reducida tropa de camperos. Su tropa se amplió hasta hacerse ejército jamás vencido. Con ella recorrió todas las tierras andinas, las selvas, las llanuras. Y cuando la libertad se extendió por su obra, sobre todas las Américas, Ulises Clavijo inicia el regreso a su tierra, donde ha dejado a su mujer, Penny, y a su hijo pequeño, Telémaco. El regreso de Ulises es rico en aventuras e infortunio. Los hombres van quedando en escaramuzas, en accidentes. Parece que el Hado o Dios, tiene determinado que no volverán a su patria. Pasan los años. La tropa de Ulises Clavijo cada vez más reducida, se ha perdido por tierras salvajes. No se vuelve a saber de ellos. Conforme crece su gloria crece la convicción de que ha muerto, de que jamás regresará.

»Telémaco es un mozalbete de quince años. No se resigna a creer que su padre haya muerto. Quiere lanzarse a buscarlo, siguiendo su huella por todos los países. Penny, su madre está segura de que Ulises no volverá, pero no puede ni quiere evitar el viaje de su hijo. Decide, pues, que sea provechoso para su educación. Telémaco parte acompañado de un doctor que se encargará de irlo formando a lo largo del viaje. Penny le indica que la educación de Telémaco consistirá en irle mostrando la grandeza de Ulises, conforme su gloria les sale al encuentro.

»Hay otras circunstancias. Euriclea ha sido la compañera de Telémaco. Es una muchachita muy linda y muy inquieta. Penny está encantada de que sea la futura esposa de Telémaco...

»Otra circunstancia: hay dos o tres varones importantes que codician la hacienda de Ulises y la mano de Penélope. Uno de ellos el más importante, favorece la marcha del chico pensando que, si de veras se empeña en seguir la huella de Ulises, desaparecerá como él, y entonces no habrá impedimentos para su matrimonio.

»Penny, por su parte, entretiene su tiempo y su nostalgia pintando, de memoria, el retrato de Ulises. A todos pregunta sobre sus actitudes en la batalla de Cochabamba, la más gloriosa de las suyas, pues el retrato que piensa hacer es ecuestre y en medio de la batalla.

»Otra cosa: hay un viejo general, compañero de Ulises Clavijo, al que Telémaco necesariamente deberá visitar. Pero Helena, la mujer de este general tiene fama de casquivana. Penny previene al preceptor de esta visita. El deberá evitar que Telémaco vea a Helena, si es que aún vive con su marido. Puede haber una mujer que al indicar Penny esta visita, le pregunto si deja a su hijo arrostrar el peligro de caer en las redes de Helena». Nota escrita el Miércoles de Ceniza de 1943, Gonzalo Torrente Ballester, Teatro, t. II, *Diario de Trabajo*, p. 323-326, edic. Destino 1982.

Para el Sábado de Gloria del año 1943 el tema había sufrido notables modificaciones. Ya no se trata de localizarla en América sino en Galicia. Ulises es un emigrante. La protagonista ha cambiado de nombre, el hijo de ambos también. Lo mismo sucede con la cuestión de los pretendientes. Finalmente, la época tampoco es la misma:

«Todo transcurre actualmente (quiero decir en estos años sin precisarlos). Ama Francisca es sólo Francisca y no vive en América sino en Galicia... Ulises, su marido ha emigrado a América hace bastantes años, dejándole un hijo. Toda su hazaña ha sucedido en América, donde alcanzó extraordinaria notoriedad. Pero no volvió a acordarse de Francisca ni de su hijo. Ellos, sin embargo, lo aman. ¿O bien, Francisca no le ama, sino que ama a Patricio, por ejemplo, pero no se atreve a casarse con él por miedo a que su marido reaparezca, o por no disgustar a su hijo? Puede partirse de esa situación que es más amarga. De una manera o de otra, el hijo —Fernando— admira a su padre y cree que está vivo. Por eso marcha a América dispuesto a buscarlo.», *o.c.*, p. 327-328.

Para el 15 de Junio de ese mismo años el tema había vuelto a sufrir variaciones que, en este caso, afectaban tanto a la forma, pues el autor se había decantado por una nueva vía literaria, como al fondo ya que había decidido dar más realce al tema de la gloria de un padre que pesa fuertemente sobre la personalidad del hijo. Ahora el hijo, Fernando Clavijo, recorrerá los lugares que visitó el padre y encontrará a algunas personas que lo conocieron y trataron. Cada vez se irá desencantando más:

«Me he determinado ya por la forma del *Clavijo* un prólogo largo de apariencia científica en el que se estudia la figura del protagonista...

»La novela sin ninguna apariencia de novela, comienza con la marcha de Fernando Clavijo, siguiendo desde lejos la *Odisea*. Quedan aquí presentados los personajes más ligados humanamente a Ulises: su esposa y su hijo. Y, al mismo tiempo, se diseña la figura de los pretendientes a la mano de Ama Francisca.

»Fernando recorre los lugares que recorrió su padre, y principalmente, conoce y trata a las personas que lo conocieron y trataron. Y a través de ellas reconstruye la historia de Clavijo, insistiendo en aquellos puntos que, siendo fundamentales, son a la vez dudosos o turbios. La estructura será en "libros" independientes... Y de la parte de Fernando, cada uno de estos libros es un grado en su formación espiritual, un grado de desencanto en la admiración de su padre...

»De todas maneras, el viaje de Fernando sólo constituye una parte del libro porque tengo que incluir en él las peripecias de Clavijo en los cinco años de vagabundaje, con dos episodios fundamentales: el encuentro con Polifemo..., y la consulta a la bruja, que le hace ver la suerte de su esposa e hijo decidiéndolo al regreso.» *o. c.*, pág. 330.

En la anotación correspondiente al día de Epifanía de 1944, ha decidido que su *Clavijo* se llame definitivamente *El regreso de Ulises*, *o. c.*, pág. 343.

De las dificultades de elección de forma literaria y otras de diversa índole que el escribir este proyecto le planteaban, nos habla cumplidamente en la nota transcrita del 15 de Junio y en la del 30 de Junio. En síntesis, en cuanto a la cuestión de la forma, dos eran las posibilidades que barajaba: escribir la obra como drama, de acuerdo con su primera idea o como biografía, *o. c.*, pág. 334.

Finalmente, después de los anteriores proyectos de ubicación —América, Galicia—, de época —la de la liberación americana, la actual— y de forma literaria y título, la obra, tal como podemos leerla, es un drama dividido en un prólogo y dos actos. La ubicación la situó en la isla de Itaca y la ambientación en época antigua, convirtiéndose en una nueva versión del mito clásico de Ulises y Penélope.

Analicemos ahora el desarrollo y las innovaciones que presenta *El retorno de Ulises*. Para el estudio de esta obra manejo la edición de Destino, Barcelona 1982.

El prólogo se inicia con la inminente obligación de Penélope —presionada por el pueblo que desea tener un nuevo rey que lo gobierne— de elegir un nuevo marido entre los pretendientes. Ayudada por Korai, la novia del joven Telémaco, decide preparar una hoguera y morir atravesándose con una espada antes de acceder a tomar nuevo esposo. En esta crítica situación llegan a palacio dos extranjeros: Mentor, un preceptor, y un rapsoda. Telémaco consigue de los pretendientes un aplazamiento de la decisión que imponen a su madre comprometiéndose a partir en busca de Ulises y, si no lo encuentra, no se opondrá a que en Itaca haya un nuevo rey. Penélope hace que en ese viaje, que durará cinco años, lo acompañe como preceptor Mentor.

Cuando se inicia el acto I todo ha cambiado en Itaca: ahora, por obra de Penélope, que se ha revelado como hábil gobernante, es un pueblo próspero que vive del turismo que le proporciona el hecho de ser la patria del famoso Ulises

y de diversas industrias relacionadas con el turismo. La paz y la independencia están garantizadas por las favorables alianzas que ha sabido concertar la reina. Además, este pueblo se gobierna democráticamente a sí mismo. El matrimonio de la reina, si lo desea contraer, ya que había comprometido su palabra real, no será cuestión de Estado sino, simplemente, asunto estrictamente privado y el papel que el futuro marido desempeñe en la organización estatal, puramente decorativo. Hay que destacar la novedad de este planteamiento de Torrente.

La reina Penélope borda un tapiz en el que está haciendo, con gran idealización, el retrato de Ulises. Aquí el tapiz no tiene la finalidad tradicional de entretener con engaño la espera de los pretendientes. A lo más, será un regalo de bodas para Telémaco y Korai.

Ulises regresa ocultamente y, acompañado de su fiel Eumeo, entra en palacio. Al verse en el tapiz no se reconoce: «Jamás fue mi aspecto imponente, ni nunca fui tan gallardo»... «Nunca soñé con ser así ni me habría apetecido. ¡Qué falta de mesura!», acto I, *o. c.*, p. 158. Respecto a su esposa piensa que ya no lo ama: «Tras esa puerta hay una mujer en cuyo corazón ya no hay lugar para mí, aunque yo la amo todavía». acto I, *o. c.*, p. 157. Pero Ulises se equivoca, Penélope sigue amándolo; mejor dicho, ama su recuerdo puesto que al presentársele no reconoce su rostro, ni su mirada, ni su voz. El reconocimiento se produce por una desgarradura en la mano de Ulises y por la repetición de unas palabras amorosas que en otros tiempos solía decirle.

En el acto II regresa Telémaco, tras cinco años de viaje. Vuelve convertido en un gallardo y decidido joven que en nada recuerda al tímido muchacho del prólogo, fuertemente influenciado por la personalidad y la gloria del padre ausente, en cuya búsqueda parte cuando nadie lo creía ya vivo. El nuevo Telémaco, por el contrario, afirma que el Ulises que se conoce por sus famosos hechos es una pura invención de gentes variadas para justificar de alguna manera su propia actuación: Calipso, Circe o Nausícaa para justificar haberse entregado a él a la ligera, Polifemo por no avergonzarse de que alguien tan pequeño lo venciera, y así sucesivamente. Fue Helena, la esposa de Menelao, quien le ayudó a descubrirse a sí mismo y a situar a Ulises en su verdadero lugar. Actualmente considera que Ulises ha sido «un oscuro guerrero, bastante astuto, perdido para siempre en algún rincón de los mares», acto II, *o. c.*, p. 173.

Por esa razón, después de burlar a los pretendientes con la competición del *arco de Ulises*, se niega a reconocer a su padre cuando sale armado y vestido como en el tapiz y el pueblo lo aclama: «Mi padre nunca fue como este hombre». Cree que un tardío y arrebatado amor impele a Penélope a una superchería. De nada vale que Ulises, para convencerlo, le relate sus hazañas, pues todo el mundo —le responde Telémaco— las conoce sobradamente y las ha oído contar mil veces: lo obliga a hacer también la prueba del famoso arco, arco del cual —para sorpresa nuestra y contraste con la tradición— Ulises dice:

«¡Un arma prehistórica, que jamás estuvo en mis manos!. Colgaba de esas paredes cuando nací y mis abuelos habían olvidado a quién perteneciera. En tantos años se habrá anquilosado», acto II, *o. c.*, p. 188.

Penélope se ha ofrecido a sostener la manzana que debe atravesar la flecha. Por todo ello, Ulises toma el arco, lo tiende, apunta, pero... no llega a disparar por miedo a herir a Penélope. Al contrario, se declara impostor —veremos por qué— y decide partir:

Penélope.- Y ahora, ¿qué vas a hacer?

Ulises.- Caminar como hasta aquí, pero sin nombre y sin esperanza³.

Penélope.- Ulises: mi sino ha sido amarte siempre, glorioso o decadente. Me voy contigo.

(Acto II, *o. c.*, p. 188)

Ulises intenta convencerla de que la vida a su lado, rodando por los caminos, le será ingrata e incómoda. Pero ella decide que irán a refugiarse a casa de su padre⁴. Parten. Telémaco sigue convencido de que todo es una farsa para justificar un amor tardío. Pide a Korai que se case con él y permanezca a su lado como nueva reina de Itaca.

Analicemos ahora los personajes de Torrente.

Ulises el protagonista está, naturalmente, desmitificado, entendiendo desmitificación como transformación, no como destrucción, pues la destrucción de un mito significa su desaparición. En tanto pervive, se transforma pero no desaparece. En esta obra lo que Ulises ha perdido como héroe épico lo gana en humanidad: cuando Eumeo le muestra el tapiz ya hemos visto que no se reconoce. Al insistirle en que la figura del tapiz es admirable, le responde escuetamente: «yo no lo soy», act. I, *o. c.*, p. 158. Tampoco creía Penélope que lo fuera, ella lo define así: «Ulises no tuvo nada de ideal, pero fue un hombre amable y seductor y el mejor de los hombres», prólogo, *o. c.*, p. 130.

Su tiempo de hazañas y proezas, si alguna vez lo tuvo (cfr. acto I, p. 159: al escuchar los elogios que de él hace Penélope reflexiona «no sé porque se me atribuye tanta eminencia»), ha pasado. Es un Ulises doméstico, amable, goza con las cosas sencillas, está enamorado de su mujer y teme su rechazo: «mis pies reconocieron el jardín; las piedras y las flores respondían a una costumbre

³ En la *Odisea* se alude varias veces a que el regreso a Itaca no es el fin del caminar de Ulises: I, 18-19; XXIII 248-50 y otros. Algunos textos post-homéricos reflejan esta tradición.

⁴ La estancia de Penélope en casa de su padre está contada en Apolodoro, *Biblioteca*, Epítome VII: Ulises la envió allí por haberse dejado seducir por Antinoo.

amable... Tras esa puerta hay una mujer en cuyo corazón no hay lugar para mí⁵, aunque yo la amo todavía», acto I, *o. c.*, p. 157.

Creo que en el episodio del arco —acto II, *o. c.*, p. 188— se enfrentan claramente su humanidad real y su leyenda legendaria: no dispara porque teme herir a su esposa. Pero tampoco desea derrumbar su propia gloria. Sigue el consejo que le dio Eumeo cuando le indica que se debe a la idea que todos tienen de él, aunque esa idea sea exagerada o falsa, *cfr.* acto II, *o. c.*, p. 175. Por esa razón prefiere fingirse un impostor y marcharse definitivamente.

El personaje de **Penélope** se mantiene fiel a la tradición mítica que plasmada en obras literarias hemos conservado⁶. Esta fidelidad está proclamada desde el inicio de la obra: «Llegáis a tiempo de presenciar la muerte lamentable de una mujer honrada y fiel a la memoria de su esposo.», dice Korai en el prólogo, *o. c.*, p. 120.

Es la esposa afectuosa que, aunque ya desconfía del retorno del marido, bajo ningún pretexto desea unirse a otro hombre: «No hay esperanza. Si él estuviera vivo, mi dolor llegaría a su corazón y vendría en mi socorro. Seré polvo, como él», prólogo, *o. c.*, p. 119. Antes que ser obligada a casarse con otro prefiere suicidarse atravesándose con una espada⁷ y prepara con antelación su pira, prólogo, *o. c.*, p. 116 y 117.

Cuando Ulises regresa, le confiesa que su corazón siempre le perteneció, acto I, *o. c.*, p. 159. Incluso a su hijo lo amaba sólo como reflejo de su marido. Tal es así que decide abandonar Itaca para seguir a Ulises. Ante la pregunta de éste sobre si está dispuesta a abandonar a su hijo le responde sin titubear: «Creí amarlo mucho; pero algo me advierte, en el fondo de mi corazón, que no era a él sino a tí, a quién amaba. Eres el único hombre a quien amé en la vida», acto II, p. 189. Al final de la obra hemos visto que se marcha con Ulises.

Curiosamente el personaje más duro de la obra es el joven **Telémaco**. Fuertemente influido al inicio de la obra por la gloria del padre ausente y desconocido —en cuya búsqueda parte cuando nadie creía que vivía—, su

⁵ Aquí resulta un falso temor de Ulises. Según J. S. Lasso de la Vega, *De Sófocles a Brecht*, Barcelona, 1971, p. 289, la idea de que cuando vuelve Ulises y mata a los pretendientes, «el antiguo amor esté ya muerto en su corazón» se encuentra en *Odisea*, I, 34 de Nikos Kasantsakis. También está en la *Tejedora* de Buero.

⁶ Pese a ello, la idea de la infidelidad de Penélope, aunque ningún testimonio de la *Odisea* sustenta esta hipótesis, tuvo tradición en época post-homérica. En el teatro sabemos que hubo un drama satírico de Esquilo en el que Penélope no salía muy bien parada. A este respecto, *cfr.* también nota 4. Numerosas obras contemporáneas destruyen la imagen de la esposa fiel, *cfr.* J. S. Lasso de la Vega, *Helenismo y Literatura contemporánea*, Madrid, 1967, p. 58.

⁷ Sobre este tipo de muerte, similar al de Dido o Fedra *cfr.* mi artículo «Análisis estético y mitográfico de Séneca». CFC, 1973, p. 75-76.

personalidad va cambiando con el progresivo desencanto que sufre al recorrer los lugares por los que pasó su progenitor y conocer a las personas que lo trataron.

En resumen: en esta versión, al igual que en la tradición clásica de las obras conservadas, subsiste el fundamento del mito de Penélope y Ulises, el amor conyugal que permanece inalterado y triunfa tras muchos años de separación. Sin embargo hay notables variantes con respecto a la tradición. De entre ellas mencionamos:

a.- La descripción de Itaca, convertida en un país floreciente y con leyes e instituciones democráticas —que protegen a sus ciudadanos frente a los desmanes que alguno de los pretendientes pudiera cometer, cfr. *o. c.*; acto I, p. 144— en el tiempo que se supone transcurrido desde el final del prólogo y el inicio del acto primero, como hemos comentado más arriba.

b.- La desmitificación de la figura de Ulises, como hemos analizado más arriba.

c.- La evolución de personalidad del joven Telémaco, que fuertemente influido al inicio de la obra por la gloria del padre ausente y desconocido, va cambiando con el progresivo desencanto que sufre al recorrer los lugares por los que pasó su progenitor y conocer las personas con las que se relacionó. Endurece «porque el camino, contra mi voluntad y contra la tuya <la de Penélope>, me dio enseñanzas muy diversas», *o. c.*, p. 171.

d.- El final con la partida de ambos esposos.

* * *

En la *La Tejedora de Sueños*, el gran dramaturgo Antonio Buero Vallejo vuelve a crear el mito de Penélope, Ulises y su regreso a Itaca⁸. Por algunos ha sido considerada una de las más coherentes y logradas de Buero⁹, para otros no lo es tanto.

Es esta una obra sumamente compleja y que puede ser analizada desde muchos puntos de vista. De hecho su estreno produjo una reacción dispar y muy encontrada de la crítica¹⁰.

⁸ Una extensísima bibliografía sobre Buero Vallejo en general está indicada en la magnífica introducción de L. Iglesias Feijoo, *La tejedora de Sueños - La llegada de los dioses*. Ed. Cátedra, pp. 89-94 y sobre *La tejedora...* en particular en pp. 94-96. Cfr. también lo dicho en nota 1.

⁹ J. Guerrero Zamora, *Historia del teatro contemporáneo*, Madrid, 1961, v. IV, p. 86.

¹⁰ Cfr. *La tejedora de Sueños*, ed. Cátedra, Madrid, 1978, Introducción de L. Iglesias Feijoo, p. 38-39.

Digamos de entrada que la gran novedad consiste en convertir este mito, prácticamente en una tragedia, cosa que nunca había sucedido en ninguna de las múltiples versiones que de él nos han llegado desde Homero hasta nuestros días, habida cuenta del tradicional final feliz del relato. Sin embargo en Buero el regreso de Ulises es una auténtica tragedia para Penélope. El final feliz es inexistente. Sólo de cara a la galería, tal como se manifiesta en la última escena del acto III, como veremos. Así pues, nuestro dramaturgo da completamente la vuelta al tema, si bien no debemos olvidar la existencia de algunos textos post-homéricos que inciden en que las relaciones entre ambos no fueron tan cordiales, cfr. a este respecto lo indicado en la nota 6.

La trama argumental de esta obra sigue muy de cerca los datos que nos ofrecen los más prestigiosos autores antiguos sobre el tema: La protagonista de Buero, con ayuda de sus esclavas y en compañía de su vieja ama Euriclea, ciega en esta versión, teje un tapiz que sirva de sudario a su anciano suegro Laertes. Los pretendientes a su mano, que están en palacio, deben esperar hasta que acabe su tarea. Sólo entonces elegirá a uno de ellos. Pero Penélope los engaña destejando por la noche parte de lo tejido durante el día. Telémaco, su hijo, ha ido de viaje a buscar noticias de su padre. Entretanto los pretendientes se dedican a holgar, comer y gozar de las esclavas, mientras aguardan que Penélope termine. Cuando la obra de Buero comienza las riquezas de Itaca —ya lo decía Homero, pero no tan radicalmente como en esta obra— se están acabando. Ulises llega disfrazado de mendigo y ve lo que está ocurriendo en palacio. Se da a conocer a su hijo. Penélope se enterará más tarde. Mata a los pretendientes y pone orden en los asuntos.

Tal es el argumento de la obra de Buero y tal era el mito¹¹. Pero en Buero la lectura de los datos es completamente diferente. Para empezar hemos dicho que la obra es, en realidad, una tragedia. Veamos el cambio que han sufrido los protagonistas (en las referencias a la obra seguimos la edición de la *Tejedora de sueños*, ed. Cátedra, Madrid 1978):

A **Ulises** lo considera astuto, falaz, temerario, artero. En el teatro de Buero, al revés que en *La Odisea*, su figura no resulta en absoluto ennoblecida: es un hombre frío, calculador y egoísta. También cobarde: por esa razón se disfraza de mendigo para entrar en palacio, pues aquí no aparece la justificación que tal disfraz tenía en Homero; por eso, no se presenta a Penélope antes que a ninguna otra persona —tal sucedía en la obra de Torrente que acabamos de analizar, y tal es de esperar en un matrimonio que el mito presenta como modelo de amor conyugal—. No hay astucia en ninguna de estas actuaciones, sólo cobardía. Quizás porque con el deterioro físico que le había producido el paso de tan largo

¹¹ J. S. Lasso de la Vega, *Helenismo y literatura contemporánea*, p. 59, de entre las obras actuales la considera la más respetuosa con el mito antiguo.

tiempo, temía no agradar ya a su esposa, cfr. acto III, *o. c.*, p. 202; quizás porque desconfiaba de la fidelidad de ella y quería comprobarla. Tal punto no lo aclara Ulises, pero en todo caso, ese comportamiento es una cobardía. La propia Penélope se encarga de decírselo: «Sí, tú, prudente Ulises. Eso ha sido tu prudencia: cobardía y nada más», acto III, *o. c.*, p. 201.

La valiente manera de enfrentarse en la *Odisea* a los pretendientes arriesgando su vida, en Buero desaparece. Sólo da oportunidad de defenderse a Anfino.

Aparentemente Ulises consigue sus propósitos: mata a todos los pretendientes, se queda con Penélope y reinstaura el orden en el palacio. A ojos de la sociedad es el triunfador, pero ¿gana realmente como ser humano? No, ciertamente no. El Ulises de ahora ha destruido con su forma de actuar al Ulises que Penélope recordaba, valiente y cariñoso. Al que ha vuelto le interesa solamente el prestigio y las convenciones sociales. Ha recuperado su reino y su esposa, sí; pero el amor de Penélope no lo tendrá ya nunca más. «Y ahora a vivir... muriendo», son sus últimas palabras en el acto III. Esa es la tragedia de Ulises.

El personaje de **Penélope**, la fiel esposa del mito, cambia completamente en esta obra. Para Buero es, como tantas otras, una mujer abandonada por un guerrero y cansada de su ya larga soledad¹². Hace mucho tiempo que no ama a Ulises. Ni tan siquiera lo espera: no cree en su regreso. Sin embargo, Penélope se comporta como lo que es: una mujer, ya madura. Quien despierta su interés es el joven Anfino, uno de los pretendientes. El único que está enamorado de la mujer Penélope y no de la reina de Itaca, el único que no goza de la esclava que le corresponde porque verdaderamente ama a la reina y no concibe el doble juego. Sin embargo en la obra de Buero Penélope sigue tejiendo de día y destejiendo de noche. ¿Por qué, si ya no es para entretener a los pretendientes en espera de la llegada de Ulises?.

Ella misma dice en el acto II, *o. c.*, p. 157, que deseaba seguir viendo a los pretendientes allí, que era su pequeño resarcimiento contra la triste suerte que a ella y a tantas mujeres dejó solas por la falta que cometió Helena, la esposa de Menelao: ver allí, compitiendo por su amor, a treinta jóvenes jefes, muchos de ellos hijos de quienes lucharon en Troya por causa de la hermosa Helena, satisfacía su orgullo femenino. Por eso, por esa pequeña revancha, teja y desteja. Pero los pretendientes no venían por ella... venían por su posición y por su dinero. Nueva decepción para la soñadora Penélope, cfr. *o. c.*, p. 158.

Después continuaba la farsa de tejer de día y destejer de noche por Anfino. El la amaba sinceramente, pero Penélope no lo podía elegir, era demasiado débil, los otros pretendientes, en su ambición de lograr el reino de Itaca, lo matarían. Así que sigue tejiendo y destejiendo sus propios sueños en el tapiz —ese tapiz que

¹² A. Buero Vallejo «Comentario» a la *Tejedora de Sueños*, Ed. Alfíl, Madrid, 1952: «El problema de Penélope ha sido abordado por mí con la convicción de que no podía ser distinto, en su fondo, del de las restantes mujeres aqueas cuyos esposos fueron a guerrear a Troya».

Ulises mandará destruir— hasta que todo el dinero, todo el bienestar se acabe y decidan marcharse los pretendientes que aún quedan y sólo permanezca el que de verdad la ama y ella considera que no es suficientemente fuerte para defenderse, acto II, *o. c.*, p. 159. En absoluto se comporta así porque aguarde el regreso de Ulises. A estas alturas, Ulises ni cuenta en la vida de Penélope.

Su tragedia llega con Ulises, con el nuevo Ulises frío, calculador, despiadado —«Yo no te recordaba así», le dice en el acto III, *o. c.*, p. 199—; con su llegada, una vez más se desvanecen las ilusiones de Penélope, la tejedora de sueños que ella misma necesita para sobrevivir, para huir de la realidad.

Ulises trae la realidad y la realidad es que el tiempo ha pasado; que hasta la misma Helena, la bella mujer que provocó la guerra, está vieja y fea, *cfr.* acto III, *o. c.*, p. 197; que él ya no es un hombre valiente ni prudente; que su matanza de los pretendientes, sin darles posibilidad de defenderse, va a ser un acto cobarde, en nada digno del héroe que pregona la fama. Su comportamiento con su esposa es el de «un astuto patán, hipócrita y temeroso, que se me presenta como un viejo ruin para acabar de destruirme toda ilusión posible», acto III, *ed. c.*, p. 202.

Así pues, el regreso de Ulises es la tragedia de Penélope que, una vez más, se va a refugiar en sus sueños: «Ahora a soñar que se muere una porque ya no hay figuras que tejer... ¡Oh! Anfino, espérame», acto III, p. 207.

En resumen: con los mismos elementos que avala una larga tradición, Buero hace una interpretación diametralmente opuesta, de forma que lo que era un relato con final feliz se transforma en una tragedia: la tragedia de estar obligados a seguir unidos quienes ya no sienten nada entre sí.

Para marcar más aún la tremenda diferencia que media entre la realidad —el desamor— y la apariencia —el hecho de seguir unidos— en la última escena de la obra, en tanto Penélope da rienda suelta en sus palabras al odio que siente hacia Ulises y éste muestra toda su horrible frialdad, el coro recita la versión oficial que hace de Penélope el ejemplo modélico de esposa.

* * *

Los dos autores que hemos analizado toman el mismo tema pero hay enormes diferencias en el tratamiento que de él hacen. Aparentemente Torrente tiene más innovaciones, pero el fondo del mito —la fidelidad al esposo y el perenne enamoramiento de Penélope— no están puestos en juego.

En cambio Buero, ciñéndose más a la trama tradicional, de la que se permite escasas desviaciones —*cfr.* lo dicho más arriba en nota 11—, hace una obra completamente innovadora. En realidad es la antítesis de la versión tradicional del mito, tal como se nos ha transmitido. *La tejedora...*, como todas las de Buero, es

una obra compleja, de muchas lecturas. De ahí las dispares y encontradas reacciones que, como hemos indicado, provocó su estreno y que llevó al autor a escribir una «Autocrítica» aparecida en ABC el 11 de Enero de 1952¹³.

En estas dos obras hay desmitificación. En Torrente en el personaje de Ulises. En Buero en ambos protagonistas.

Ulises. En Torrente, despojado de su capa de héroe, se convierte, como hemos visto en un hombre corriente, amable, con el que Penélope desea seguir compartiendo su vida. En Buero es frío, calculador, egoísta, duro: le interesa su posición ante la sociedad y nada más. Por eso quiere mantener «una apariencia; una risible... cáscara de matrimonio», acto III, *o. c.*, p. 203.

Penélope. En Torrente es el calco fiel del mito tradicional. En Buero está desmitificada. Como hemos dicho más arriba (cfr. nota 12), Buero la creó pensando que su problema era el mismo que el de las demás mujeres aqueas que quedaron abandonadas por sus esposos. Es decir: la soledad.

El personaje de Penélope en Buero es tremendamente complejo. En los momentos en que se supone que se desarrolla la obra ya no es, en absoluto, la amorosa muchacha que ayudó a Ulises a ganar su mano enseñándole el mecanismo del arco, en la prueba que su padre exigió a sus pretendientes: «yo misma se lo dije a Ulises para que me ganara con él», *La Tejedora...*, *o. c.*, acto II, p. 176. El tiempo ha pasado y ella, al igual que Ulises, se ha endurecido. Creo que un rasgo muy relevante de su personalidad es la soledad interna que siente. Esa soledad interior es, en mi opinión, la clave de su comportamiento:

a) La empuja a fijarse en Anfino, persona sensible y delicada. Mucho más joven que ella, porque él la ama y en ese amor se siente reconfortada. No está nada claro que, a su vez, ella esté realmente enamorada del joven.

b) La causa de su resentimiento con Helena. Por culpa suya quedó sola.

c) La hace reaccionar agriamente frente al Ulises redivivo que tiene ante ella y que, después de abandonarla durante tantos años, pretende volver¹⁴ como si nada hubiera sucedido, exigiendo sus derechos de esposo y rey.

Si la Penélope de Torrente es muy diferente es, sobre todo, porque no siente esa soledad interna: «Desconozco la soledad. Cuando se hace el silencio y las antorchas se apagan en la noche, recuerdos felices me acompañan, y con ellos revive mi dicha antigua», *El retorno de Ulises*, Barcelona 1982, prólogo, p. 133.

¹³ A. Buero Vallejo, «Autocrítica», ABC, 11 de Enero 1952, decía que había manejado los materiales de la *Odisea* con entera libertad, precisamente porque la admiraba y la admiración no es un respeto mal entendido.

¹⁴ Cfr. M. Alvar, «Presencia del mito: *La Tejedora de Sueños*», en *El teatro y su crítica*, Málaga, Diputación, 1975, p. 289.

Como acabamos de observar los dos protagonistas son completamente diferentes en ambas obras. Sin embargo no resulta sorprendente que de un mito que es esencialmente el mismo —en el caso estudiado, Penélope, sean cuales sean sus motivaciones, entretiene a los pretendientes y, tras la vuelta de Ulises, continúan la vida en común— en las diversas versiones que de él se dan encontramos: a) los personajes substancialmente modificados en cuanto a su carácter y psicología; b) la interpretación de los actos de los personajes varía según el gusto del autor pues la postura ética, psicológica y religiosa es justamente lo mudable y peculiar, no sólo de cada época, sino de cada autor.

Las obras. La oposición entre las dos obras, además del carácter de los personajes que acabamos de analizar, se ve claramente en la función de episodios que aparecen en ambas y que están utilizados para indicar exactamente lo contrario:

a) El episodio del tapiz que borda o teje Penélope. En ambos casos se vierten en él los anhelos de la protagonista. Sin embargo el contraste de su función en las respectivas obras es enorme: en Torrente es un retrato idealizado de su esposo ausente y piensa ofrecerlo como regalo de bodas a su hijo; en Buero refleja sus sueños y en éstos ya no tiene nada que ver Ulises, incluso se opone a que vea lo que allí hay plasmado: al final Ulises manda que lo destruyan.

b) En el episodio del arco. El Ulises de Torrente descubría en este episodio su amable dimensión humana: no quería exponerse a herir a su esposa y prefiere, para no dañar tampoco su propia fama, pasar por un impostor. En Buero el arco sirve exactamente para lo contrario, para demostrar la crueldad y cobardía de Ulises, matando sin piedad y a traición a los pretendientes.

En resumen, estas dos obras, escritas en nuestro país con muy escasa diferencia de tiempo, por autores que viven las mismas circunstancias históricas de la postguerra española y europea, se contraponen realmente como la cara y cruz de una misma moneda. La obra de Torrente es una obra amable, intrascendente, que no provoca inquietud ni revulsivo alguno¹⁵. Buero, una vez más, es el inconformista que por vía de la crítica pretende hacer que la sociedad sea mejor: Realmente los conflictos que plantea, la guerra y su inevitable consecuencia para las mujeres —la soledad—, el endurecimiento de los seres humanos con el paso del tiempo, los cambios que se producen en las relaciones afectivas, la diferencia entre la apariencia y la realidad, etc., son universales y atemporales.

¹⁵ Una buena descripción del público teatral de la postguerra, «eufórico, satisfecho y narcisista», puede verse en el capítulo «Teatro y nueva sociedad de la post-guerra» de la obra de D. Pérez Minik, *Teatro europeo contemporáneo*.

2. LA MITOLOGÍA COMO FONDO

El académico Manuel Halcón, nacido en Sevilla en 1903, publicó una novela, en la que, a través de la vida de su protagonista, mostraba también la vida cotidiana, las gentes y el paisaje de un pueblo de su Andalucía natal en torno a los años 60. La novela se llama *Manuela*. Poco después de publicada fue llevada al cine.

No se trata aquí de que un autor determinado realice una obra que constituya una nueva versión de un mito, como en los casos que hemos visto en el apartado anterior; sino del hecho de que los antiguos mitos subyacen en el fondo de obras completamente diferentes.

La novela consta de tres partes, pero la tercera, que es la que aquí nos interesa, abarca casi tanto como las otras dos juntas. En la primera y segunda parte conocemos a los personajes y la vida de un pueblecito andaluz.

Al lado de la carretera Cádiz-Sevilla, en una pobre casa, vive con su madre Manuela. La principal fuente de ingresos de ambas es un puesto de melones al lado de la carretera. Manuela es una muchacha seria, digna, pobre y muy hermosa. Todos los hombres del pueblo, ricos y pobres, la desean en secreto a la par que admiran su integridad. De pronto ante el puesto de melones aparece Antonio, un desconocido más pobre aún que Manuela acompañado de su hijo pequeño. Ese niño va a servir de puente de unión entre los protagonistas andaluces: «El amor llegó a Manuela por conducto del niño... cuando tenía apretada a la criatura contra su pecho, meciéndola para cortar el llanto, se le escapaba el pensamiento hacia el padre, causa de que ella tuviese aquel niño extraño en sus brazos», parte I, cap. IV.

Transcurren los años. A Antonio, *cantaor* aficionado, un amanecer, de regreso de una fiesta en la que pretendía ganarse unos duros, una lluvia inoportuna lo sorprende, se enfría y, ya al final de la primera parte, acaba tuberculoso, como tantos españoles de su época. Por mediación del rico del pueblo es acogido en un hospital donde acabará sus días. Entre tanto el niño, Antoñillo, ha ido creciendo. Ahora es un adolescente que se parece a su padre como una gota de agua a otra.

En la tercera parte de la novela, casi tan larga como las otras dos juntas, se produce en estos sedientos campos andaluces la historia entre Manuela y Antoñillo, historia que recuerda el mito clásico de Fedra e Hipólito, pese a que el desarrollo y la acción son distintas. Por otra parte, no olvidemos que ya alrededor del año 1911, Unamuno había situado el tema clásico de Fedra e Hipólito en el ambiente rural español¹⁶. La *Fedra* de Unamuno, estrenada en el

¹⁶ Magnífico resulta el análisis de esta obra de J. S. Lasso de la Vega, *De Sófocles a Brecht*, Barcelona, 1971, p. 205-248.

Ateneo en 1919, era fiel a la tradición del mito. El rumbo que sigue Manuel Halcón es muy diferente.

En el personaje clásico de Fedra la pasión se apodera de ella pero Hipólito no participa de su enamoramiento. Aquí es diferente: Manuela en Antoñillo lo único que ve es el parecido con el padre. Hay una minuciosa explicación de las circunstancias externas que son las causantes del desenlace: Manuela, movida por su cariño al niño que ella misma ha criado, en su desco de afianzar la confianza del muchacho en su masculinidad —puesta en entredicho por maliciosas murmuraciones pueblerinas de homosexualidad— consume con él por una única vez el incesto.

Después de morir Antonio, el marido, Manuela y Antoñillo, que ahora trabaja como mecánico en un taller de Sevilla, inician una relación sexual, ya no para dar seguridad al muchacho sobre su virilidad, sino porque ambos la desean. Aquí no aparece para nada el dramático final del mito clásico que acaba con las vidas de Fedra e Hipólito. Ni siquiera se considera pecado que atormente a la protagonista —como sucedía en la *Fedra* de Racine— y por supuesto, no hay ningún tipo de castigo.

La relación se prolonga durante algún tiempo hasta que, como consecuencia de un incidente provocado por el resentimiento y los celos de Manuela hacia la señorita Pura —promotora de la fiesta a la vuelta de la cual enfermó Antonio, el padre y, ahora, también acompañante ocasional de Antoñillo—, la protagonista acaba con sus huesos en la cárcel durante seis meses. Al salir descubre inopinadamente que su hijastro mantiene relaciones con una joven enfermera, a la que en ese mismo momento ataca fieramente. Este enfrentamiento tiene un valor fundamental en la estructura de la obra pues nos descubre claramente los verdaderos sentimientos de Manuela hacia Antoñillo, sentimientos que, dado como se habían iniciado las relaciones sexuales entre ambos, habían estado bastante enmascarados.

El incidente con la enfermera pone punto final a la relación entre Antoñillo y Manuela. Antoñillo, ya convertido en Antonio, se casa con la enfermera a su regreso de la «mili» y Manuela queda en el pueblo súbitamente convertida en propietaria de cuarenta hectáreas de tierra, fruto de un legado al que finalmente acaba renunciando, contentándose con su pobreza de siempre.

En resumen, como acabo de exponer, la relación de la pareja Manuela-Antoñillo es muy diferente de la de Fedra-Hipólito y la novela de Halcón, —centrada en Andalucía y cuadro vivo de un pueblo— no puede considerarse realmente una nueva versión o refundición del mito clásico pues carece de los rasgos determinantes de aquél. En realidad es un homenaje a la mujer apegada a su tierra, que sabe defender su dignidad y todo lo que le pertenece con la furia de una pantera. Sin embargo considero que en el fondo de Manuela subyace el conocimiento y explotación, siguiendo otra línea muy diferente, del mito de Fedra.

Asimismo considero que el papel que desempeña la enfermera de la que se enamora Antoñillo no es nuevo: es el de Aricia, amada por Hipólito en otra versión del mito clásico y que aparece en varias versiones literarias —la *Fedra* de Racine, la primera versión de *Fedra* que publicó S. de Espriu en 1936 en la colección catalana *Raixà*, sobre un original de Llorenç de Villalonga— e incluso musicales: *Hippolyte et Aricia* drama lírico de Ph. Rameau dividido en cinco actos y prólogo, estrenado en 1733 e *Hippolito e Aricia, opera buffa* del italiano T. Traetta, también del siglo XVIII.

* * *

Después de los tres ejemplos actuales que acabamos de analizar y de muchísimos otros que se pueden aducir, creo que es necesario señalar que el poético encanto de los mitos, vigentes siglos y siglos, ha sido capaz de pasar desde la Edad Antigua, atravesando la azarosa Edad Media, adquiriendo nuevo vigor en el Renacimiento y Edad Moderna, hasta llegar, llenos de encanto y completamente frescos, hasta nuestra era atómica y espacial¹⁷, como muestra perenne de que la tradición clásica ha sido durante siglos el vehículo de una civilización y de una cultura en la cual, pese a los avatares que cada día con más fuerza pugnan por destruirla, vivimos todavía.

¹⁷ Acerca de la vigencia y funcionalidad de los mitos hoy día, cfr., entre otros, L. Gil *Trasmisión mítica*, Barcelona, 1975, p. 41; A. Prieto, *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, p. 190; el capítulo «Interpretación de los mitos en el siglo XX» de C. García Gual, *La Mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*, Madrid, 1987.