

El mito de Ulises en el teatro español del siglo XX

Fernando GARCÍA ROMERO

Summary

In this essay is studied the treatment Ulysses' myth has received in twelve dramatic works in the Spanish theatre of the 20th century, the expression being used in the broad sense, since are included Spanish-American and Catalan plays. It is studied specifically the treatment of the three main figures in the myth, Ulysses, Penelope and Telemachus.

De entre todos los personajes del mito griego, probablemente ninguno ha provocado como Ulises una controversia tan grande desde el punto de vista ético en sus diversas adaptaciones e interpretaciones¹. Las razones que explican el hecho de que el personaje de Ulises haya sido objeto de interpretaciones tan dispares (mientras que para algunos es el más villano de los villanos para otros resulta ser, por ejemplo, modelo a imitar de virtudes cristianas) debe buscarse ante todo en la ambigüedad de sus cualidades y características más sobresalientes, la inteligencia y la astucia (que obviamente pueden emplearse para bien o para mal) y la adaptabilidad de su comportamiento a cada situación, que algunos (Homero, Teognis, los estoicos o los Padres de la Iglesia, por ejemplo) estimarán un rasgo positivo, en tanto que para otros (Píndaro y Eurípides en primer lugar) es pura hipocresía. En efecto, desde la Antigüedad han corri-

¹ Cf. W. B. Stanford, *The Ulysses theme*, Oxford 1968², y también P. Boitani, *L'ombra di Ulisse: figure di un mito*, Bologna 1992.

do paralelos estos dos modos de enjuiciar la figura de Ulises, por un lado el Ulises homérico representante de un nuevo y más humano ideal heroico, que reaparece en *Ayante* de Sófocles y entre los cínicos y estoicos², y por otro el Ulises de Píndaro, del *Filoctetes* sofocleo y de las tragedias de Eurípides³, es decir, el villano sin escrúpulos para el que todo vale con tal de conseguir sus objetivos, que será también el Ulises de Virgilio, del ciclo troyano tardío y, a partir de ahí, del ciclo troyano medieval. Ulises ha sido después el prototipo del católico español en *Los encantos de la culpa* de Calderón, como en otras obras se ha convertido en el espejo en el que deben mirarse el protestante o el calvinista. Orador hábil pero político frío y siniestro en el ciclo troyano medieval o en la tragedia neoclásica francesa (*Ifigenia* de Racine), es en cambio un noble hombre de estado en *Troilo y Cresida* de Shakespeare (1602) y en *La guerra de Troya no tendrá lugar* de Jean Giraudoux (1938), e incluso en el *Gobernador* de Thomas Elyot, tratado en prosa sobre el arte de gobernar aparecido en 1531, es nuestro héroe auténtico «espejo de príncipes», modelo del hombre político.

Todas estas divergencias en el tratamiento de la figura de Ulises quedan también reflejadas en sus numerosas apariciones en la escena española de nuestro siglo⁴. El carácter heroico, al modo homérico, de Ulises prácticamente se mantiene sólo en la *Nausica* de Joan Maragall, una pieza hermo-

² Véase, además del libro de Stanford, W. K. C. Guthrie, «Odysseus in the Ajax», *GandR* 48 (1947), 115-119; L. Castiglioni, «Decisa forcipibus, V, 31», *Acme* 1 (1948), 31-43 (Ulises entre cínicos y estoicos); E. Philippson, «Die vorhomerische und die homerische Gestalt des Odysseus», *MH* 4 (1949), 8-22; B. Seidensticker, «Archilochus and Odysseus», *GRBS* 19 (1978), 5 ss.; D. Lanza, «Pius Ulises», en R. Pretagostini (ed.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all' età ellenistica (Omaggio Gentili)*, Roma 1993, 9-18.

³ Cf. A. Garassino, «Ulisse nel teatro greco», *AeR* 10 (1930), 219-251; I. Waern, «Odysseus bei Sophokles», *Eranos* 60 (1962), 1-7.

⁴ Un catálogo de obras teatrales contemporáneas españolas que toman como punto de partida el mito griego puede verse en los trabajos de M. J. Ragué i Arias, *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*, Sada (La Coruña) 1991, y *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el teatro español actual*, Madrid 1992. Para el mito de Ulises en concreto, véanse los excelentes trabajos de J. Paulino, «Ulises en el teatro español contemporáneo», en *El mundo clásico entre nosotros. Primeras Jornadas de Filología Clásica organizadas por la Asociación Alétheia*, Madrid 1992, 28-38, y «Ulises en el teatro español contemporáneo. Una revisión panorámica», *ALEC* 19 (1994), 327-342; cf. también F. García Romero, «Observaciones sobre el tratamiento del mito de Ulises en el teatro español contemporáneo», *Analecta Malacitana* 20 (1997), 513-526, donde se habla de los per-

sa desde el punto de vista de la expresión verbal, pero que resulta ser más un «poema dramático» que un drama propiamente dicho⁵. Maragall recoge y adapta a su conveniencia el frustrado proyecto de Goethe de escribir

sonajes secundarios de la saga, que no son tratados en el presente trabajo. Véase también J. M. Díaz Regañón, *Los trágicos griegos en España*, Valencia 1956.

En el presente trabajo serán comentadas las siguientes obras:

– A. Buero Vallejo, *La tejedora de sueños* (1952), en *La tejedora de sueños. Llegada de los dioses*, ed. de L. Iglesias Feijoo, Madrid, Cátedra, 1990⁹.

– R. Comamala, *El retorn d' Ulisses* (1978), en *Variacions sobre mites grecs III*, Barcelona, Publicacions de l' Abadia de Montserrat, 1980.

– A. Gala, *¿Por qué corres, Ulises?* (1975), en *Las cítaras colgadas de los árboles. ¿Por qué corres, Ulises?*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

– J. Maragall, *Nausica* (1919), texto establecido sobre el manuscrito del autor por Carles Riba, edición de Enric Sullá, Barcelona, Ariel, 1983.

– S. Monzó, *Ulises o el retorno equivocado* (1957), Valencia, Dip. Provincial, 1958.

– J. R. Morales, *La Odisea* (1965), en *Teatro*, Madrid, Taurus, 1969.

– C. Resino, *Ulises no vuelve* (1983), Madrid, Centro Español del Instituto Internacional de Teatro, 1983.

– N. Rubió i Tudurí, *Ulisses a l' Argolida* (1949), Barcelona, Quaderns de Teatre, 1962.

– A. Sastre, *Demasiado tarde para Filoctetes* (1990), Fuenterrabía, Arguitaletxe Hiru, 1990.

– F. Savater, *Último desembarco* (1987), en *Último desembarco. Vente a Sinapia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.

– L. De Tavira, *La pasión de Pentéstea* (1991), Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1991.

– J. Tómeo, *Los bosques de Nyx* (1995), Zaragoza, Xordica Editorial, 1995.

– G. Torrente Ballester, *El retorno de Ulises* (1946), en *Teatro II*, Barcelona, Destino, 1982

No hemos podido tener en cuenta otras adaptaciones, bien por tratarse de obras inéditas bien porque, a pesar de estar editadas, no nos ha sido posible tener acceso a ellas:

– J. M. Benet i Jornet, *La volta de Ulisses* (1960).

– A. Boadella, *La Odisea* (1980).

– Compañía Hojarasca, *Sueños de Ulises* (1996).

– S. Juan Arbó, *Nausica* (1937).

– M. Martín Ayer, *Odisea* (1979).

– A. Miralles, *La Odisea* (1984).

– L. Rianza, *Ulises no vuelve* (1983)

– G. Ubillós, *El llanto de Ulises* (1973).

De la estupenda *Penélope* de D. Miras (compuesta en 1971, pero no publicada hasta 1995) nos hemos ocupado en “Sobre *Penélope* de Domingo Miras”, *Epos* 13 (1997), 55-75.

⁵ Sobre la pieza, véase M. J. Ragué i Arias, *Als personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX*, Sabadell 1990, 30-32.

una *Nausica* (un esbozo y fragmentos de la cual conocemos por sus cartas), pero toma también como segundo punto de partida la *Odisea* homérica directamente, llegando incluso a citar literalmente numerosos pasajes de los cantos VI y VII. En este drama centrado en la estancia de Ulises en la isla de los feacios y particularmente en el impacto que su llegada provoca en Nausícaa, el héroe se nos presenta con los rasgos positivos del Ulises de *Odisea*, de manera que no creo que sea exagerado afirmar que se trata del Ulises más homérico del teatro español de nuestro siglo; y que era voluntad del autor ofrecer tal imagen del héroe se hace evidente por el hecho de que Maragall introduce con respecto al proyecto de Goethe algunas modificaciones de pormenor, destinadas a despojar a la figura de Ulises de toda connotación negativa: el Ulises de Maragall no recurre, para ganarse el favor de Nausícaa, a la añagaza de declararse soltero y sin compromiso y jamás habla mal de su Ítaca para alabar la tierra de los feacios. Ulises, como señala Carles Riba en su hermosa introducción a la pieza, es la encarnación de los sueños de Nausícaa, el forastero que, sin quererlo ni dejarlo de querer, seduce la imaginación sedienta de novedades de la princesa al surgir maravillosamente del mar, hermoso y vencedor de muchos peligros, pero aún en peligro, un héroe y, como tal, un hombre que vive en la poesía y la poesía es para Nausícaa una realidad vital más verdadera y deseable que la vida misma.

Decíamos que el Ulises de Maragall es en muchos aspectos un Ulises homérico, y como tal sabe siempre decir y hacer lo que en cada momento conviene. Así, las primeras palabras que dirige a Nausícaa (I 272ss.) recogen directamente el primer encuentro de ambos en *Odisea* VI: «Eres una reina o una diosa... Yo diría que eres tú la gran Diana, / tal como en Delos la vi un día entre sus Ninfas... Dichosos tu padre el rey y la afortunada madre / que te engendró y los hermanos que se te asemejen / y todos cuantos viven a tu vera, ¡divinal! / Y aún más afortunado aquél que un día / te conducirá a la habitación nupcial... Que yo, que he visto tanto mundo y tantas tierras, / y gentes de tantos lugares, nunca tanta gracia he encontrado / en figura de una mujer». Ulises aparece, pues, muy en su homérico papel de dueño de la palabra justa en el momento adecuado (sin que ello implique necesariamente insinceridad por su parte), y naturalmente sus palabras hacen mella de inmediato en el espíritu impresionable de Nausícaa, que comenta turbada a su criada y amiga: «¡Oh, Dimantia! ¿has oído lo que me ha dicho?... Es como un rey, Dimantia, es como un héroe, / es como un inmortal», «Es que ese hombre —responde Dimantia— es tan diferente de todos los que sueles ver».

De manera semejante describe Arcte a los nobles feacios el modo en que ha sido abordada por Ulises, ya en palacio (II 121ss.): «¡Tú eres la reina

—me ha dicho—. Me lo asegura / la majestad del porte y la del rostro'. / Y lanzándose a mis pies enseguida / arrodillado, humillando la cabeza / y alzando las manos juntas, me imploraba». Y poco después (II 241ss.) los feacios reunidos en torno a Alcinoo pueden apreciar por sí mismos la elocuencia característica del héroe:

NAUSICA: «*Huésped, ¿eres poeta por ventura?*».

ULISES: «*Princesa, ante ti, ¿quién no lo sería?...*»

EURIMEDONTE: «*Sabe hablar, el forastero, no cabe duda*».

Ello no quiere decir necesariamente, repito, que Ulises no sienta lo que dice, y sin duda no es ficción sino sentimiento sincero su intensa emoción cuando se despide de la joven para reemprender el camino hacia Ítaca (III 386ss.), puesto que, efectivamente, el héroe maragalliano comparte con el Ulises homérico la nostalgia por su patria hermosa y amada (I 539ss., II 412ss.) y la añoranza de su mujer y su hijo (II 412ss., III 370ss.), lo que le imposibilita permanecer más tiempo en la tierra de los feacios.

El Ulises de Maragall es, sin embargo, una excepción, no sólo en el teatro español contemporáneo, sino en general en la literatura de nuestro siglo, en la que predomina la desmitificación del héroe, su reducción a dimensión humana, y particularmente el énfasis que se pone en acentuar los rasgos más negativos de su personalidad.

Un curioso Ulises, divertido pero también muy serio, es el que nos dibuja Fernando Savater en su «comedia homérica» *Último desembarco*. Es un Ulises pintoresco en primer lugar por su aspecto, ya que aparece al comienzo de la obra en bañador y con gafas de sol tomándose una caña en un chiringuito playero itacense que regenta un joven que no es sino la diosa Atenea camuflada (la acción transcurre, en efecto, en una playa de Ítaca en los momentos previos a la partida del héroe hacia palacio, disfrazado de mendigo), pero resulta un personaje curioso también porque no es un Ulises nostálgico de aventuras, sino un Ulises harto de tanta agua salada, de manera que la pieza se abre y se cierra con la declaración de su odio hacia el mar (pp. 18 y 76; cf. también pp. 21, 36, 70, etc.). Por lo demás, el Ulises de Savater mantiene muchos de sus rasgos tradicionalmente característicos: es el hombre precavido que todo lo planea antes de actuar (p. 28), el paradigma de la astucia e incluso del doblez (pp. 21, 33) en contraste con el carácter rectilíneo de un héroe al modo antiguo como Ayante (p. 23), el hombre que explota su atractivo con las mujeres (p. 24), e incluso el autor se hace eco de la etimología homérica del nombre de

Odiseo, «el Odioso» (p. 23). Se le moderniza, sí, en el sentido de que es presentado como una especie de simpático caradura un tanto irresponsable (p. 58), un «pirata con suerte», como lo define su hijo Telémaco.

Pero no creo, sin embargo, que este Ulises sea presentado como un personaje fundamentalmente negativo («como contrapunto a un Ulises degradado, símbolo de lo peor de los valores tradicionales, Telémaco es convertido aquí en portavoz de las ideas renovadoras», se ha escrito al respecto⁶), sino como un ser humano de carne y hueso, con sus defectos pero también con sus virtudes, y lo mismo puede decirse por otro lado de Penélope y de Telémaco (cf. p. 39). Desde luego, Ulises no es ese gran héroe que el tiempo y la ausencia han hecho que se forjen los itacenses («con el tiempo se han olvidado de todas sus equivocaciones y desmanes —comenta Atenea, p. 28—, hasta el punto de creer que retornará para corregir las arbitrariedades que ahora padecemos»), pero, todo hay que decirlo, tampoco Ítaca es la isla soñada e idealizada durante tantos años de peregrinaje, como se desprende de la descripción que hace Atenea (pp. 26-27), que concluye: «Aquí gobiernan la avaricia, el miedo y la mediocridad. Ya te he dicho que es un país como cualquier otro». El Ulises de Savater es un hombre experimentado, que, como el héroe homérico, sólo gracias a su astucia ha podido sobrevivir (p. 40), un hombre que, al contrario que el Ulises de Antonio Gala, no vive del pasado, sino que está dispuesto a «reinventarse otra vez» (p. 54), un hombre que busca los sueños que se ha forjado (pp. 66-67) y que siempre ha deseado volver (pp. 37, 65-66) para recuperar todo lo que considera suyo (pp. 37, 41), su trono y su palacio, su mujer y su hijo, de cuya fidelidad y bondad respectivamente no duda (p. 39).

Por supuesto, en su «agón» con Telémaco, en el que ambos discuten sobre la justicia y la posesión, sobre el tener y el ser (pp. 55-56), se produce un evidente «choque generacional», pero creo que Savater no tanto censura como se muestra comprensivo con las ideas de su Ulises, como hombre que es y un hombre, además, a la manera del héroe homérico, orgulloso de su condición humana, pese a ser muy consciente de sus limitaciones. Y efectivamente, como el Ulises de *Odisea*, nuestro Ulises, aunque detesta la muerte y el olvido (p. 69), rechaza la inmortalidad que le ofrece Atenea (pp. 68-69) por considerarla «inhumana» (p. 71-72: «será entonces que tengo miedo de no morir... aún mayor es el temor a una vida interminable»). Y es precisa-

⁶ V. Cristóbal, «La literatura clásica desde nuestra cultura contemporánea», en F. J. Gómez Espelósín - J. Gómez Pantoja (eds.), *Pautas para una seducción. Ideas y materiales para una nueva asinatura: Cultura Clásica*, Madrid 1991, 225-239.

mente la «humanidad» de Ulises, como en Homero pero en otro sentido, la causa de la simpatía y protección que le dispensa Atenea: «¿Sabes por qué me fijé en ti entre todos los demás héroes? Porque se te notaba contento contigo mismo, inquieto pero contento, preocupado pero contento, y porque exhibías un amor indecente hacia la vida. Tú mismo eres como la vida: audaz, mentiroso, aprovechado, traicionero, rico en recursos y pobre en escrúpulos...».

Un toque humorístico pretende tener también el Ulises que traza Gonzalo Torrente Ballester en *El retorno de Ulises*, obra considerada fallida por la crítica. Torrente parte de la idea de que las aventuras de Ulises son una pura invención. Esta tradición se encuentra ya en la Antigüedad y la tenemos documentada en el *Palamedes* de Filóstrato, donde se dice que para componer su *Odisea* Homero consultó precisamente al fantasma de nuestro héroe, el cual naturalmente le relató unas historias fabulosas en las que él salía muy bien parado, y la misma idea se ha recogido en nuestro siglo en la versión más antiheroica que imaginarse cabe, *El nacimiento de la Odisea* de Jean Giono (1938), donde Ulises es un bala perdida que ha pasado diez años de taberna en taberna y de burdel en burdel por los puertos del Mediterráneo y que debe inventar sus increíbles aventuras para excusar su inexcusable ausencia, temeroso además del musculoso amante que entre tanto se ha buscado Penélope. Tales historietas conocen una extraordinaria difusión y Ulises es recibido en Ítaca como un gran héroe y no como el viejo sórdido e hipócrita que es, Penélope despidió a su amante y al final de la pieza la sombra de un suspicaz y resentido Telémaco se cruza en su camino y amenaza su precaria prosperidad. La incredulidad de Telémaco, como veremos, es también motivo importante en la obra de Torrente, cuyo Ulises no es, sin embargo, un bellaco como el de Giono.

En primer lugar, en *El retorno de Ulises* las aventuras de nuestro personaje no son una fábula inventada por él mismo, sino por Penélope, quien, fingiendo ser la voz de Apolo, convence a un aedo ciego de que es su misión sagrada cantar las supuestas glorias de Ulises («*lleva a los hombres el evangelio de su existencia, la esperanza en su retorno*», pp. 122-123); de sus cantos se harán eco otros cantores y Ulises queda convertido de la noche a la mañana en un héroe artificial, cuya fama asegura, no obstante, la prosperidad económica de Ítaca, adonde acuden infinidad de turistas a visitar la patria del «más grande de todos los héroes», en honor del cual incluso se ha instituido *in absentia* un culto que ha reemplazado al de los dioses tradicionales.

El Ulises de Torrente es un tipo fuerte y astuto, que en efecto ha sorteado muchos peligros y vivido muchas aventuras en su largo peregrinar, pero unas aventuras que han sido preferentemente amorosas; al menos son

éstas las que con vanidad destaca ante su propia esposa la noche misma de su regreso (p. 165), aunque, ante los justificados reproches de Penélope, Ulises recoja velas y añada que «*Calíпсо, Circe, Nausícaa, al gemir en mis brazos, eran para mi amor Penélope, ansiada sin esperanza*». Pero ni siquiera en el terreno erótico las capacidades de Ulises han sido heroicas, como desmitifica poco después Telémaco, que ha compartido el lecho de algunas de esas mujeres durante su largo viaje en busca de noticias sobre su padre: «*Si Calíпсо, Circe o Nausícaa aseguraban que mi padre era un grande hombre, lo hacían para justificarse de habersele entregado a la ligera y por compartir un poco de aquella gloria que ellas mismas habían inventado. Y si el gigante Polifemo y los Titanes proclamaban su heroísmo, era por no pasar por la vergüenza de que alguien tan pequeño como Ulises los hubiera derrotado*» (p. 173).

Ulises es, pues, un mortal probablemente notable (acabamos de ver que no se niega que haya superado verdaderamente grandes peligros), pero no el gran héroe que sus súbditos y su propio hijo se han creado⁷. Penélope misma reconoce que no era antes de su partida el hombre ideal, pero sí lo describe «*fuerte y astuto, pero capaz de enternecerse*» (p. 130), «*amable, seductor y el mejor de los hombres... hermoso, dulce, con ojos de doncella*» (p. 137), recogiendo, pues, la tradición homérica de la ἄγαθοφροσύνη de Ulises, ante las protestas de Telémaco, quien asegura (él, que no conoce a su padre más que de oídas) que esa imagen que le presenta Penélope es falsa, ya que su padre fue sin duda «*excelso y sobrehumano, y no un joven bonito*»⁸. Y el mismo Ulises, cuando se enfrenta a la imagen que de él se ha creado y que está representada en el tapiz que teje Penélope, exclama: «*Jamás fue mi aspecto tan imponente, ni fui yo tan gallardo... nunca soñé con ser así ni me hubiera apetecido. ¡Qué falta de mesura! Es un retrato heroico, y el heroísmo no es mi clima... Si quien lo hizo quería retratarme, tuvo una idea equivocada de mí*» (pp. 157-158).

No resulta entonces un final inadecuado para este Ulises abrumado por el peso de su propia fama artificial su fracaso en la escena culminante, tanto en el poema homérico como en la pieza de Torrente, la prueba del arco: para demostrar quién es, Ulises, como Guillermo Tell, debe disparar sobre una manzana que se colocará encima de la cabeza de Telémaco; ante la

⁷ Cf. C. Morano, «El resurgir de lo mítico en la literatura contemporánea: diversos procedimientos de acceso al mito», *Fuventia* 4 (1982), 77-93; M.^a D. Gallardo, «Pervivencia del mito en tres autores actuales», *CFC (Estudios Latinos)* 1 (1991), 241-258.

⁸ Cf. E. Rogers, «Myth, man and exile in 'El retorno de Ulises' and '¿Por qué corres, Ulises?'», *ALÉC* 9 (1984), 117-129.

desconfiada negativa de éste a sostener la manzana sobre su cabeza, Penélope se ofrece a hacerlo, pero Ulises debe reconocer que en su vida ha manejado un arco que era patrimonio familiar desde mucho antes de que él naciera, de manera que se declara un impostor y se marcha de palacio con la compañía de la fiel Penélope («yo sabré deshacer la amargura de tu corazón y devolvarte la sonrisa»), dejando a Telémaco, convertido en el nuevo rey de Ítaca, en la convicción de que todo ha sido una farsa ridícula tramada por Penélope para poder marcharse con su amante.

Cierta afinidad con el Ulises de Torrente presenta el protagonista de la pieza de Romà Comamala *El retorn d' Ulisses*, un hombre fatigado, que regresa a su hogar con emoción y la esperanza de descansar tras tantas penalidades y se encuentra con una Penélope que después de muchos años de espera se niega a reconocer en ese hombre cansado, envejecido y encanecido al joven fuerte y vigoroso que partió a la guerra veinte años antes, cuyas hazañas cantan (e inventan) los poetas y que ella se afana en reproducir, idealizándolo cada vez más, en el tapiz que teje: «él es al menos veinte años más joven que tú, el doble de alto, tenía los cabellos rojos, mientras que los tuyos en cambio son ya blancos». Se trata, en suma, de un pobre Ulises, abrumado también bajo el peso de su propia falsa fama, al que su mujer considera un impostor y los pretendientes un loco, y que fracasa igualmente en la prueba del arco, como ha fracasado también Atenea en su intento de hacer de él un héroe que pueda concluir la historia a la manera tradicional: «Pretendía convertirme en otro Hércules: he fracasado. Eres solamente un hombre de tantos. Ahora no eres ni siquiera eso» (p. 152).

Rasgos diferentes caracterizan la figura, patética y algo grotesca, de nuestro personaje en la obra de Antonio Gala *¿Por qué corres, Ulises?*, un drama no muy logrado en nuestra opinión⁹. El propio autor nos dice (p. 123) que con su Ulises pretende poner en solfa «al conservador puro, incapaz de nuevas experiencias», que pretende vivir y enamorar con las rentas de su pasado y que sólo puede ofrecer a la joven Nausicaa placer físico, y aún así no por demasiado tiempo¹⁰. Este Ulises vanidoso se

⁹ Es la opinión más extendida entre la crítica, la cual, sin embargo, no comparte C. Harris, *El teatro de Antonio Gala*, Toledo 1986, 249. Véase también sobre la pieza H. Cazorra, «El retorno de Ulises: dos enfoques contemporáneos del mito en el teatro de Buero Vallejo y Antonio Gala», *Hispanófila* 87 (1986), 43-51; J. L. Navarro, «De Homero a Gala: ¿Por qué corres, Ulises?», *Aula Abierta* 9 (1993), 21-27; y más brevemente G. Yélamos, «Actualidad de los mitos clásicos», en A. Guzmán-E. J. Gómez Espelósín-J. Gómez Pantoja, *Aspectos modernos de la Antigüedad y su aprovechamiento didáctico*, Madrid 1992, 330-332.

¹⁰ Cf. Rogers, *art. cit.* Para la oposición pasado (Ulises)/presente (Nausicaa), véase Harris, *op. cit.*, 251 y 255-256.

empeña continuamente en deslumbrar a su joven amante con el relato de sus hazañas (inventadas en buena parte, como se nos sugiere en varios pasajes, pp. 173-4, 181, 186, 203), tanto bélicas como eróticas («*Es un pesado, pero le quiero. Me ha contado ya tres veces la 'Iliada', cada vez de una forma diferente: lo que no cambia es que él se pone de protagonista... La 'Odisea' me la sé de memoria*», comenta Nausícaa en p. 143), por más que la princesa se valga de la ironía para desmitificarlas sistemáticamente, desde que al comienzo Ulises se jacta de haber sido el inventor del caballo de madera y la joven le replica «*¡Ah! ¿Te dedicas a la juguetería?*» (pp. 133-4). Incluso la prueba del arco queda desmitificada cuando el mismo Ulises confiesa que al partir le puso disimuladamente un seguro al arma para que no pudiera ser tensada por nadie (p. 184)¹¹.

El Ulises de Gala ha sido siempre un esposo egoísta, cuya actitud, unida al agrio carácter de Penélope, ha conducido al fracaso del matrimonio («*Él echaba de menos su vida de soltero, sus amigos... cayera quien cayera. Yo era una intrusa que cuidaba la casa y a quien, de vez en cuando, se besaba sin saber bien por qué, antes de ponerse a roncar*», comenta Penélope en p. 192, añadiendo que partió a la guerra de Troya como podría haberse buscado cualquier otra excusa para abandonar su hogar), y a pesar de ello este Ulises decadente reclama a gritos una Penélope fiel, inmóvil y sin sorpresas, que sepa conducirlo entre el palo y la zanahoria, halagando su vanidad para llevar ella las riendas de la casa («*has vuelto a descansar, Ulises, yo me encargo de todo*», p. 208), en esa Ítaca que es el último refugio que le queda a Ulises cuando ya no pueda esperar otra cosa que el desdén de las Nausicaas («*Eres mi última isla. De aquí me iré a la mía... Se me ha acabado el mar*», p. 137). A pesar de todo, Ulises y Penélope se necesitan, porque, comenta Gala, «el amor termina y a solas es más duro envejecer» (p. 211)¹².

La tejedora de sueños de Buero representa probablemente el mejor tratamiento que el tema de Ulises ha recibido en el teatro español de nuestro siglo, lo cual no es nada extraño si tenemos en cuenta que Buero es, en opinión (que compartimos) de destacados críticos, el autor español que más y mejor ha ahondado en las características y posibilidades actuales de la trage-

¹¹ Sobre la desmitificación en esta obra, véase Harris, *op. cit.*, 252-253.

¹² V. Robertson («Antonio Gala's '¿Por qué corres, Ulises?'. Form in search of content», *ALEC* 17 (1992), 221-228, recogido en su libro *El teatro de Antonio Gala: un retrato de España*, Madrid 1990) observa que Nausícaa y Penélope son para Ulises dos figuras complementarias, por cuanto la primera representa la necesidad de aventuras y cambios y la segunda la estabilidad.

dia¹³. El Ulises de Buero mantiene su «porte heroico» en lo que a su aspecto físico se refiere: el «viejo mendigo de cabellos grises y mirada huidiza, recio, pero encogido por los reveses de la fortuna» que hace su presentación en escena en compañía de Telémaco (p. 117), se transforma en el momento de su revelación (p. 189) «no en un anciano vencido por los años, sino en un hombre maduro y corpulento», fuerte, flexible e implacable, tal como lo recuerda Penélope (p. 184). Pero por lo que a su carácter se refiere, Buero se inscribe en la tradición antihomérica que lo presenta como un hombre frío, calculador y egoísta¹⁴. Así, el hecho de que aparezca disfrazado de mendigo obedece por un lado a su deseo de no ser reconocido por los pretendientes antes de poder consumir su venganza, pero también a su intención de espiar a Penélope ante la sospecha de que haya podido serle infiel, de manera que se presta a ayudar a los pretendientes a descubrir el secreto de la tela que teje Penélope, para lo cual se oculta cerca del templo que custodia la labor de su esposa y ello le permite escuchar durante buena parte del acto segundo la conversación entre Penélope y Anfino y descubrir así lo que su mujer piensa y siente realmente antes de darse a conocer.

Durante la matanza de los pretendientes el Ulises de Buero no se comporta en realidad de manera muy diferente al Ulises homérico en lo que respecta al trato que da a sus enemigos (aunque este Ulises asetta a los pretendientes desde un plano más elevado, desde una terraza, sin arriesgar en exceso su vida). Así como el Ulises de *Odisea* es consciente de que Anfíno no se ha portado como el resto de sus compañeros («yo estoy viendo a los jóvenes estos tramar insensatas empresas, disipar el caudal e infamar a la esposa de un hombre del que sé que no habrá de tardar en bullarse en su patria con los suyos... que algún dios te conduzca libre y salvo a tu hogar y no tengas que hacerle fren-

¹³ Cf. Iglesias Feijoo, *op. cit.*, 25 ss.; R. Domenech, *El teatro de Buero Vallejo: una meditación española*, Madrid 1993, 84 ss. y 364 ss.; M. De Paco, «Buero Vallejo y la tragedia», *Anthropos* 79 (1987), 56-58, recogido en *De re Bueriana (Sobre el autor y las obras)*, Murcia 1994, 39-49; M. T. Halsey, *Antonio Buero Vallejo*, New York 1973, 21 ss.; A. Gómez Torres, «Para la definición del concepto de tragedia en la dramaturgia de Buero Vallejo», en C. Cuevas García (ed.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona 1990, 212-222. Véase también J. Lasso de la Vega, *Helenismo y literatura contemporánea*, Madrid 1967, 56-59.

¹⁴ Véase el fino análisis de M. Alvar en «Presencia del mito: *La tejedora de sueños*», *Bulletin Hispanique* 78 (1976), 34-73; también en *El teatro y su crítica*, Málaga 1975, 279-300, *Simbolos y mitos*, Madrid 1990, 367-404, y M. De Paco (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo, cit. supra*, 279-313, sobre todo 293 ss. y 306 ss. (nuestras citas se harán de acuerdo con la paginación de esta última obra). Es también muy recomendable Iglesias Feijoo, *op. cit.*, 43 ss.

te aquí...», Od. 18.142-148), el Ulises de Buero trata también a Anfino de manera más noble: «Tú no debes morir como una rata, sino como un héroe» (p. 193-4). Sí que es muy diferente, en cambio, su comportamiento con Penélope, hasta el punto de que, por un instante (p. 195) apunta con el arco a su mujer y le dice: «Tú también me has traicionado, Penélope»¹⁵.

La imagen siniestra que Buero nos ofrece de la figura de Ulises es fruto de la valoración negativa de su realismo y pragmatismo (rasgos ambos estimados *in bonam partem* en la tradición favorable a nuestro héroe), que el dramaturgo hace chocar y contrastar con el idealismo de Penélope y Anfino¹⁶. Y en efecto las primeras palabras que Ulises dirige a Penélope cuando se descubre son «*se acabaron tus sueños, mujer*» (p. 89), y esta contraposición entre el idealismo de Penélope y el realismo de Ulises, que destroza todas las ilusiones de su mujer, se enfatiza de manera especialmente notable al final de la pieza: PEN.: «*Yo no te recordaba así*». UL.: «*¿Así, cómo?*». PEN.: «*Mezquino*». UL.: «*Mezquino, pero verdadero. Yo no sueño. ¡Y ahora, abre el templete!*» (p. 199); PEN.: «*Yo soñaba entonces; ¡sentía! Lo que tú, mezquino razonador, nunca has sabido hacer... Ahora debo decirte que tu cobardía lo ha perdido todo. Porque nada, ¡entiéndelo bien!, ¡nada!, había ocurrido entre Anfino y yo antes de tu llegada... salvo mis pobres sueños solitarios. Y si tú me hubieses ofrecido con sencillez y valor tus canas ennoblecidas por la guerra y los azares, ¡tal vez! yo habría reaccionado a tiempo. Hubieras sido, a pesar de todo, el hombre de corazón con quien toda mujer sueña... El Ulises con quien yo soñé los primeros años... ¡Y no este astuto patán, hipócrita y temeroso, que se me presenta como un viejo ruin para acabar de destruirme toda ilusión posible!*» (p. 202). Ulises, pues, ha vencido, pero sólo aparentemente, ya que en la realidad ha sido él el derrotado¹⁷: «*Y le amas, bien lo veo... Todo*

¹⁵ Ya Apolodoro (epítome 7.38), señala que «*según otros, (Penélope) murió a manos del propio Ulises por causa de Anfinomo, pues cuentan que éste la había seducido*».

¹⁶ La oposición entre personajes «activos» y personajes «contemplativos» es fundamental en el teatro de Buero. Anfino reúne los rasgos característicos de los soñadores buerianos: es noble, puro y abnegado, pero carece de una cualidad fundamental para enfrentarse al mundo que lo rodea, la capacidad de actuar, y esa carencia lo conduce al fracaso. Véase al respecto Domenech, *op. cit.*, 79 ss. y 326; C. González-Cobos Dávila, *Antonio Buero Vallejo. El hombre y su obra*, Salamanca 1979, 63 ss. y, en lo que respecta en concreto a *La tejedora de sueños*, 185-187; M. T. Halsey, *op. cit.*, 45-50 y 103 ss., y «The dreamer in the tragic theatre of Buero Vallejo», en M. De Paco (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo, cit. supra*, 47-61, sobre todo 48 ss. para nuestra obra; M. J. Franco Durán, «Interpretación del mito clásico en *La tejedora de sueños*», en Cuevas García (ed.), *op. cit.*, 313-321.

¹⁷ Cf. Halsey, *op. cit.*, 137 ss.; Alvar, *loc. cit.*; Domenech, *op. cit.*, 327; Gallardo, *art. cit.*, 250-251; Paulino (1994), 335.

está perdido» (p. 203), «Y ahora, a vivir... muriendo...» (p. 206) son las últimas palabras de Ulises, que se hace eco de la advertencia que le había hecho Anfino antes de morir, «me matas porque tú estás muerto ya...» (p. 194). Pero para Buero, como para Esquilo, lo trágico no lleva implícito el concepto de catástrofe, y sí el de esperanza, incluso cuando los protagonistas terminan derrotados, pues el hecho de que el autor nos haya presentado unas criaturas desdichadas es una invitación a superar los condicionamientos que han conducido a su fracaso, a esperar lo que los seres de ficción ya no pueden esperar¹⁸, como dice explícitamente Penélope, absorta ante el cadáver de Anfino: «Esperar... esperar el día en que los hombres sean como tú... y no como ése. Que tengan corazón para nosotras y bondad para todos: que no guerreen ni nos abandonen. Sí; un día llegará en que eso sea cierto. (A Ulises) ¡A ti te lo digo, miserable! ¿Y sabes cuándo? ¡Cuando no haya más Helenas... ni Ulises en el mundo! Pero para eso hace falta una palabra universal de amor que sólo las mujeres soñamos... a veces» (p. 206).

En su obra *Demasiado tarde para Filoctetes*, Alfonso Sastre nos presenta otro Ulises absolutamente negativo, un político pragmático y sin escrúpulos con tal de conseguir lo que se propone, heredero directo por tanto del Ulises del *Filoctetes* sofocleo, la tragedia en la que se basa la pieza. La trama del drama gira en torno a un escritor, Pepe Larrea (que utilizaba el pseudónimo

¹⁸ Cf. Iglesias Feijoo, *op. cit.*, 25 ss.; M. T. Halsey, «Buero Vallejo and the significance of hope», *Hispania* 51 (1968), 57-66; F. G. Ilarraz, «Antonio Buero Vallejo: ¿Pesimismo o esperanza?», *REH* 1 (1967), 5-16; Domenech, *op. cit.*, 97 ss.; E. Pajón Mecloy, *Buero Vallejo y el antibéroe. Una crítica de la razón creadora*, Madrid 1986, 241 ss.; Doonan, «En la tragedia late la esperanza», en *Antonio Buero Vallejo. Premio de Literatura en lengua castellana «Miguel de Cervantes»*, Barcelona 1987, 7-12; F. Ruiz Ramón, «Teatralidad y espectáculo en la obra de Buero Vallejo», en Cuevas García (ed.), *op. cit.*, 123 ss. Los mismos conceptos reaparecen en los escritos teóricos de Alfonso Sastre, otro de los grandes «trágicos» de nuestro teatro contemporáneo, de cuya tragedia «odiseica» hablaremos enseguida: «La tragedia no apunta a la nada, sino a un porvenir donde esa tragedia no sea ya posible. Y si a alguna 'necesidad' apunta, no es ya a la perpetuación irremediable de la desgracia, sino precisamente a la 'necesidad' de un profundo cambio» (*La revolución y la crítica de la cultura*, Fuenterrabía 1995²); «si se cree, como yo lo creo, que la tragedia significa, en sus formas más perfectas, una superación dialéctica del pesimismo y el optimismo ... en ese sentido propongo como fundamental determinación de lo trágico la esperanza» (*Anatomía del realismo*, Barcelona 1965). Cf. M. Ruggeri Marchetti, *Il teatro di Alfonso Sastre*, Roma 1975, *passim*, y F. Anderson, *Alfonso Sastre*, New York 1971, sobre todo 34 ss. Para el concepto antiguo y moderno de lo trágico y el carácter catastrófico o esperanzado del desenlace, véase A. Díaz Tejera, *Ayer y hoy de la tragedia*, Sevilla 1989, 21 ss.

Filoctetes cuando firmaba panfletos clandestinos durante el régimen franquista), quien arrastra su pierna herida y pestilente, consecuencia de su paso por los calabozos de Franco, en una alejada isla del norte europeo, donde malvive como miserable trapero borracho. Ante los rumores que corren sobre la posible concesión del Premio Nobel a su obra, el Ministerio de Cultura español envía una misión para repatriarlo, sea por las buenas sea, como finalmente ocurre, por las malas, puesto que, en efecto, es trasladado a Madrid narcotizado e intentan hacerle creer, como al Segismundo calderoniano, que toda su miserable vida anterior no ha sido más que un mal sueño. Sastre desdobra el personaje de Ulises en dos papeles:

a) El psiquiatra Dr. Benito Carrasco, antiguo militante anti-franquista que ha medrado a la sombra de quienes detentan el poder en el nuevo sistema político. Es el jefe de la misión enviada por el Ministerio para traer a Pepe Larrea, como hombre de confianza que es del Ministro de Cultura y estricto cumplidor de las órdenes de sus superiores, aunque sea preciso recurrir para ello a procedimientos de dudosa honestidad («*Doctor, usted está representando el papel de Ulises en esta nueva versión de la tragedia*», le dice una de sus compañeras en p. 40).

b) El propio Ministro de Cultura, hombre hipócrita, amigo del abrazo y del recuerdo de los viejos tiempos de lucha clandestina, durante los cuales sin embargo ya traicionó, dentro del partido, a Larrea, que conoce bien a la gente como él: «*Eras funcionario del partido y ahora eres funcionario de otra cosa... Siempre he sentido odio por Ulises... y Ulises eres tú. La astucia del estado*».

Por supuesto Sastre disfruta de una libertad de la que carecía Sófocles para modificar el resultado final de la historia mítica y, en efecto, cambia el desenlace de la tragedia clásica haciendo que su Filoctetes estrangule a su Ulises y sea de nuevo devuelto a su fría y lejana Lemnos escandinava, donde se suicida.

Tampoco es un personaje en absoluto simpático el que nos presenta Carmen Resino en su *Ulises no vuelve*, retrato de los conflictos que en una familia provoca la ausencia del padre, Ulises, cuyo glorioso retorno de la guerra esperan todos y que en realidad permanece escondido por su mujer Penélope en el piso superior de la casa, de donde no quiere salir para no descubrir lo que en realidad es, un cobarde desertor. Ninguna nota positiva cabe apreciar en este Ulises pariente del de Jean Giono, infinitamente cínico y egoísta, que asiste imperturbable a la insostenible situación de su familia, con la excusa de que actúa como actúa por el bien de todos, para

que su hijo y su padre mantengan una imagen heroica de su comportamiento: «estás muy bien aquí metido, con todos los problemas solucionados: tienes comida, casa y mujer, y encima has creado una leyenda en torno tuyo que te hace gozar de una reputación envidiable», le reprocha Penélope (p. 37) poco después de referirse al rasgo más típico del carácter tradicional de nuestro personaje, entendido por supuesto en mal sentido: «Hablas muy bien. Demasiado. Siempre fue tu mayor virtud, yo diría que la única, y también tu gran defecto. ¡Con tu palabra nos has embaucado a todos y a mí la primera, que no ves el día de dar la cara». Sólo al final, cuando ya no hay otro remedio, hace Ulises su reaparición... para enterarse de que la Guerra de Troya ha estallado. El abuelo, que, pese a su apariencia de rigor, es clavado a su hijo, le dice: «¿Lo ves? Van a darte otra oportunidad», y el telón cae mientras ambos ríen y brindan, ante la mirada impotente de Telémaco y Penélope, para quienes en cambio ya no habrá otra oportunidad de recobrar la niñez y la juventud que, respectivamente, el egoísmo de Ulises les ha robado.

Tres Ulises bastantes peculiares protagonizan los dramas de Monzó, Morales y Rubió i Tudurí. El personaje de *Ulises o el retorno equivocado* de Salvador Monzó es un soldado combatiente en la División Azul, Juan Unger (que, por cierto, no es personaje del drama, sino sólo constante punto de referencia), quien regresa a casa tras permanecer prisionero y enfermo varios años en un campo de concentración, como consecuencia de una guerra a la que acudió para probarse su valía a sí mismo y a los demás. Sólo el recuerdo de su mujer le ha permitido soportar la guerra y el cautiverio (p. 61), pero ha sido a costa de idealizar progresivamente su figura (como la Penélope de Comamala hace con Ulises), hasta el punto de que a su regreso la asesina al no encontrar la mujer perfecta que su mente había ido forjando. Así pues, este nuevo Ulises paranoico¹⁹ sustituye la matanza de los pretendientes por una acción menos heroica como es el asesinato de una mujer que le ama y que lo ha esperado fielmente.

En su muy breve pieza teatral en un acto *La Odisea*, el dramaturgo español exiliado en Chile José Ricardo Morales transforma a Ulises en un candoroso joven veinteañero, absolutamente antidiscico por tanto, el cual permanece atrapado en la auténtica odisea que supone la vida en los modernos núcleos urbanos, simbolizada por las absurdas zanjas que el Ulises Pedro debe sortear y las inútiles señales de tráfico a las que debe obedecer en su trayecto diario hacia su no menos absurdo e inútil trabajo,

¹⁹ Cf. Paulino (1992), 30.

en tanto que su joven esposa Eli (también ella más simple que una mata de habas) espera y desespera tejiendo continuamente jerseys para su «maridito», por utilizar su propia expresión.

Aún más curioso resulta quizá el Ulises que pone en escena el arquitecto catalán diseñador de algunos de los más hermosos jardines de Barcelona, Nicolau Rubiò y Tudurì en su *Ulises en la Argólida*, que es en realidad una versión de la *Oresteia* vista, se ha dicho²⁰, desde una perspectiva burguesa que elimina el matricidio y exalta el amor del hijo a la madre. En lo que respecta a su carácter, el Ulises de Rubiò mantiene sus rasgos y comportamientos más distintivos dentro de la tradición homérica: «*si juzgo por tu aire de diosa, me encuentro en el Olimpo mismo*», le dice, nada más verla (p. 9), a Clitemnestra, que le responde «*me parece astuto, forastero*»; «*ya dice la fama —añade más adelante Orestes (p. 12)— que eres hábil en fingir*», y remata Atenea llamándolo (p. 16) «*enredador, falso, sutil e insaciable de astucias*». Lo curioso de esta obra no es, por tanto, el carácter de nuestro personaje cuanto el papel que le asigna el autor, puesto que hace de él una especie de sustituto del Areópago esquivo, brazo ejecutor de los designios de Atenea para detener la cadena de crímenes y castigos de la casa de Atreo. La diosa, en efecto, se presenta como *deus ex machina* y encomienda a Ulises, que ha sido acogido como huésped en el palacio real de Argos, la misión de romper «*el hilo de la fatalidad de los Atridas*» (p. 16), para lo cual matará él personalmente, disfrazado de Orestes, a Clitemnestra (con lo cual el asesinato de Agamenón queda vengado sin necesidad de recurrir al matricidio), en tanto que Orestes da muerte a Egisto, Electra y Píades se unen en matrimonio y Orestes marcha con Ulises, quien le enseñará a navegar y a gobernar a su pueblo.

Un rasgo muy frecuente en las recreaciones teatrales modernas del mito de Ulises consiste en enfocar los conflictos desde la perspectiva de quienes esperan²¹, y ello se traduce naturalmente en la conversión de Penélope en el personaje principal, en detrimento de un Ulises que puede incluso estar continuamente presente en el ánimo de los demás personajes pero no ser él mismo un personaje, como hemos dicho que ocurre en el drama de Salvador Monzó.

Como es bien sabido, ya en la Antigüedad, junto a la versión homérica que hace de Penélope el prototipo de esposa que espera fielmente el retorno de su marido, corría otra tradición que hablaba de sus amores con varios

²⁰ Ragué i Arias, *Els personatges femenins*, 74-76.

²¹ Cf. Paulino (1994), 331-332, 334 y 337.

o incluso con todos sus ciento y pico pretendientes²². Ambas tradiciones se recogen en la pieza de Javier Torneo *Los bosques de Nyx*, donde Penélope se define a sí misma como «ejemplo de fidelidad conyugal» (p. 33), en tanto que Andrómaca pone en duda tanta y tan constante virtud («¿Por qué se oyen voces que niegan tu fidelidad? ¿Por qué hay quienes te acusan de haberte acostado con todos tus 112 pretendientes, cada uno a su turno?», p. 36). El tema de la infidelidad es recogido incluso en la obra que nos presenta a la Penélope más puritana, y también tal vez la más antipática, de todas las que han subido a la escena española en nuestro siglo²³, la Penélope de *¿Por qué corres, Ulises?*, que al final de la obra obtiene el premio de recuperar a un Ulises ya «domesticado» en pago a sus numerosos trabajos, uno de los cuales, y no el más liviano, fue el de guardar las formas, puesto que «se distrajo» con frecuencia en sus largos años de espera («no bajan de cincuenta los pretendientes que han subido a esta alcoba», comenta la criada Eurimena, p. 181). Esta Penélope representa, como ya se anticipó, la estabilidad para su Ulises, aunque ello signifique aburrimiento y estatismo, su último refugio para soportar la vejez, juntas dos personas que no han sabido hacerse felices mutuamente por culpa de ambos: «El también se casó por tener una mujer y unos hijos —afirma Ulises disfrazado de mendigo, p. 192—. Pero cuando esa mujer lo tuvo bien seguro, se transformó en un censo, en un jefe de administración, en un sargento de caballería»; pero Penélope tiene también muchos reproches que hacerle a su marido (pp. 194ss.): «Demasiados trabajos. No me dio tiempo a reír y ser amable. Cuidar la casa, vigilar el servicio, revisar las cuentas, dar de comer a mi hijo, defenderme de toda esa gentuza... y recibir además con palmas y con ramos a mi maridito, que volvía de madrugada oliendo a vino agrio y eructando igual que un carretero... Esto es lo que se saca de tanta perfección. Quise ser una esposa modelo y aburri a mi marido. Quise ser una madre modelo y mi hijo me encuentra mandona y absorbente. Quise ser una abandonada modelo y me obligan a casarme otra vez. Quise, por razones de estado, casarme otra vez y me dejan plantada... El embrujo no es tu suerte, Penélope. Con tanta aparente honestidad, milagro será que no te haya salido hasta bigotes».

Pero, con la excepción de la Penélope de Gala, nuestra heroína suele ser un personaje muy atractivo, generalmente el más noble de todos, como contraste para un Ulises frecuentemente odioso y desconfiado, una mujer

²² Cf. Stanford, *op. cit.*; M. M. Mactoux, *Pénélope, légende et mythe*, Paris 1975; N. Felton-Rubin, *Regarding Penelope. From character to poetics*, Princeton 1994; M. A. Katz, *Penelope's renown. Meaning and indeterminacy in the Odyssey*, Princeton 1991.

²³ Pero es sin duda la figura más sólida en una obra de personajes desdibujados; cf. Harris, *op. cit.*, 254 ss.

que siente el paso del tiempo y cómo la juventud y la vida se le va escurriendo de entre las manos en la interminable espera. La Penélope de Buero es probablemente quien mejor encarna a esta mujer que, pasada la juventud en la soledad²⁴, ama en la madurez a un hombre tímido y sentimental, una mujer que, pese a todo, no carece en absoluto de fortaleza y astucia para afrontar las situaciones a las que debe enfrentarse: «*Sé que eres fuerte y astuta, como tu esposo Ulises —le dice Euriclea—. ¡Astuta, muy astuta frente a los pretendientes y tú lo sabes! Y muy dura frente a los caprichos de tu hijo*» (p. 16; cf. pp. 168ss.). Esta Penélope debe hacer frente al desamor de su marido ausente y al odio de su hijo («*y ahora me odia, lo sé*», p. 115) y al hecho de ver pasar la vida sin vivirla, sin incentivos ni ilusiones: «*la vida que no he vivido. Porque toda mi vida ha sido destejer... Bordar, soñar... y despertar por las noches, despertar de los bordados y de los sueños... ¡destejiendo!*», son las palabras con las que concluye el acto primero, p. 143. De manera que para continuar adelante debe refugiarse en el recuerdo de la felicidad pasada, siempre breve, cuando un joven Ulises la conquistó («*su arco me lo recuerda... Es fuerte y flexible a la vez, como él lo era. Con este mismo arco me conquistó... Poco duró mi dicha*», p. 142), e incluso cuando los pretendientes acudieron a palacio para rivalizar por ella y por el reino de Ulises («*así pensaba yo —le dice a Anfino, p. 156— cuando vinisteis a pretenderme. ¡Ah, cómo respiré! Treinta jóvenes jefes, hoy viejos o muertos, conducían nuestros ejércitos en Troya por causa de Helena. ¡Y treinta jóvenes jefes, hijos de los anteriores muchos de ellos, venían a rivalizar por mí!*»), y esa fue precisamente la razón primera para idear la treta del sudario que decía tejer para Laertes («*Me sentía vivir. Había que hacer durar, como fuese, esta lucha vuestra, que alimentaba mi amor propio herido, que me daba la seguridad de mi propia existencia, como no la había vuelto a sentir desde... que Ulises me ganó a otros diecinueve príncipes, hace muchos años... Y por eso comencé el sudario... Porque quería convencerme de que, si había hombres capaces de dejarnos como a una pobre esclava, otros había dispuestos a adorarnos como a una reina joven y bella. Porque no quería que os marchárais... ni elegir. Por eso comencé el sudario*», pp. 157-8). Con el paso del tiempo, esa ilusión sólo la mantiene uno de los pretendientes, Anfino, diez años más joven que ella («*tú eres el único que... no se distrae con las esclavas, porque eres el único que me ve joven, pero ya no soy joven, Anfino... —¡Tú eres la más bella y la más buena de las mujeres!*», p. 158). Anfino representa, pues, el último sueño de Penélope en medio de la desolación que invade su vida («*Vuestras voces, vuestras caras, toda esta miseria... me vencen. Todo es de una horrenda tristeza*», p. 168), unos sueños que

²⁴ Cf. González-Cobos, *op. cit.*, 186; Alvar, *art. cit.*, 289 ss.

plasma en los bordados que nadie sino Anfino puede llegar a contemplar porque nadie más que Anfino podrá encontrar sentido en ellos («Pero son demasiado íntimos —dice Penélope a Anfino, p. 160—. Tanto que sólo alguien..., muy allegado a mí..., encontrará en ellos significados y parecidos. Porque, hechos al calor de mi angustia de tejedora, son como yo misma. Son... ¡mis sueños!, mis sueños, que luego debo deshacer, todas las noches, por conseguirlos definitivamente algún día»). Anfino posee, pues, las cualidades que la madura Penélope sueña en un hombre, unas cualidades que, como vimos, Ulises está muy lejos de poseer, de manera que lo único que éste puede ofrecer a su esposa con su retorno no es otra cosa que la destrucción de todos sus sueños.

El aspecto físico que Buero quiere para su Penélope («La reina ya no es joven, pero aún es bella; su macizo y armonioso cuerpo se yergue lleno de majestad») coincide en buena medida con los rasgos que prestan a idéntico personaje Carmen Resino en su *Ulises no vuelve* («es una mujer en la treintena, aún hermosa, pero fatigada») y Salvador Monzó en *Ulises o el retorno equivocado* («María, de unos 45 años... sin haber perdido cierta gracia con los años, de silueta juvenil todavía»). La Penélope de Carmen Resino, que ha observado un comportamiento modélico (cf. p. 13), es quizá la más cercana a la de Buero, cuya angustia vital comparte²⁵: «¡Tiene que tomar una decisión! ¡No seguir así, como varada! ¡Salir, entrar, vivir, en una palabra!... Usted está destrozando su vida y eso me duele», le recrimina su pretendiente Quilón (p. 28), que es, como el Anfino de Buero, el hombre con el que esta Penélope puede soñar, pero con el que no se decide a marcharse, atada a un marido cobarde y egoísta, que la abandonó «en la mejor edad para una mujer» (p. 13) y al que tiene oculto en su habitación: «Cuando regresaste muerto de miedo pidiendo que te ocultase, yo ya me quedé viuda del Ulises que pensé que eras. Y siento una gran rebelión cuando veo a otros marcados por las heridas que la guerra les dejó (en alusión a Quilón) y tú aquí, entre mis saldas, sin una cicatriz» (p. 38).

También ha tenido pretendientes y oportunidad para casarse otra Penélope fiel, la del drama de Monzó, la cual ha preferido no obstante aguardar el regreso de su marido, pese a que su hijo Antón se da perfecta cuenta de que con la llegada de Juan-Ulises se desvanece el último sueño de su madre, su última oportunidad de ser feliz (p. 42). Y efectivamente, como antes comentamos, pese a que ella se muestra dispuesta a

²⁵ Cf. I. Lamartina-Lens, «Myth of Penelope and Ulysses: *La tejedora de sueños, ¿Por qué corres, Ulises?, Ulises no vuelve*», *Estreno* 12 (1986), 31-34; M. J. Ragué i Arias, «Penélope, Agave y Fedra, personajes femeninos en el teatro de Carmen Resino y Lourdes Ortiz», *Estreno* 15 (1989), 23-24.

recibir con amor a su Ulises «no por triunfador, sino por derrotado, porque la vida y los hombres han sido crueles con él» (p. 56), acaba siendo asesinada por su marido, que ha encontrado a su vuelta a una mujer de carne y hueso y no a la mujer que ha idealizado en sus muchos años de sufrimiento. Penélope es, de nuevo, la víctima inocente del retorno de Ulises²⁶, un retorno que, como reza el título de este drama, es con frecuencia en las recreaciones modernas del mito un regreso equivocado, bien porque no se le espera, bien porque no es como se le espera o bien porque los demás no son como él espera²⁷.

La otra víctima de la ausencia primero y luego del retorno equivocado de Ulises es Telémaco. Quizá lo más característico del Telémaco moderno sea su conversión en un joven conflictivo e inseguro por la falta de la figura del padre, que con frecuencia ha idealizado, y por la situación en que se encuentra su casa y su familia; este Telémaco ansía emprender un viaje lejos del hogar, pero no para buscar a su padre, sino precisamente para liberarse del peso que sobre él ejerce su figura ausente. Una excepción es el Telémaco de Savater, un joven —se nos dice (pp. 46, 63)— de trato agradable, serio y responsable, que, como Ulises, aparece también en el chiringuito de Atenea con atuendo playero y varios libros bajo el brazo, pues este Telémaco es, en efecto, un intelectual, anacrónico lector de Arquímedes y Aristarco, cuya ingenua pedantería es más graciosa que cargante, y que, a diferencia de otros Telémacos teatrales, no se preocupa en absoluto por la cuestión sucesoria, puesto que para él la sabiduría prima sobre la riqueza y el poder (pp. 56-58).

Por el contrario, el Telémaco de Gala centra única y exclusivamente su interés en hacerse con el trono de su padre, para lo cual está dispuesto incluso a volver de su viaje aportando pruebas falsas de su muerte (p. 190); y no es de extrañar tal actitud egoísta habiendo tenido un padre tan egocéntrico como ha sido Ulises: «A Ulises, mientras estuvo en Ítaca, le importó sólo Ulises. Su hijo y yo éramos un lastre de su barco», comenta Penélope (p. 190).

Buero, por su parte, define a Telémaco (p. 117) como un adolescente atormentado por sus deseos de madurez²⁸, cuyo carácter han agriado las

²⁶ También en la *Penélope* de Domingo Miras el retorno de Ulises supone la derrota para su mujer, que queda sometida y reducida al papel de mero objeto. Cf. Paulino (1992), 31, y García Romero, «Sobre *Penélope* de D. Miras».

²⁷ Paulino (1992), 34; Paulino (1994), 335.

²⁸ Cf. Alvar, *art. cit.*, 299 ss.

constantes burlas de los pretendientes y la oposición de su madre a su amor por la intrigante esclava Dione (la introducción de esta historia de amor es seguramente lo más flojo de esta hermosa pieza, como han señalado con frecuencia los críticos²⁹), de manera que odia a su madre y también a Anfino, tanto por ser el favorito de Penélope como especialmente por ser el hombre al que también Dione ama.

El Telémaco de Carmen Resino es quizá el prototipo más característico de la figura de joven problemático. Se trata de «un joven de unos 18 años, de carácter entre agresivo e indolente (se comporta, en efecto, agriamente con su madre, su abuelo y su ama), lo que enmascara su gran inseguridad. La sombra del padre parece pesar sobre este adolescente que quisiera ser un hijo de tantos, sin mitificaciones ni responsabilidades». Su propia madre le disculpa alegando que *«le habría hecho falta un hombre en casa»*, y él mismo reconoce esa carencia cuando pide desesperadamente a su madre que se busque un hombre, *«cualquiera, aunque sea el peor de todos»* o cuando, al tomar Penélope la decisión de marcharse, él la zarandea espetándole (p. 62) *«porque si tú te vas, ¿quién va a esperarle?... ¿quién va a esperar a papá si tú te vas?»*. Y el viaje que siempre proyecta emprender y al final no emprende no tiene como objetivo, a diferencia del Telémaco homérico, la búsqueda de su padre, sino todo lo contrario, la huída de su padre, para ser Telémaco y no «el hijo de Ulises», un padre perfecto al que no ve desde hace muchos años (p. 49).

Otro hijo conflictivo es el Antón de *Ulises o el retorno equivocado* de S. Monzó, un joven que pretende disfrazar las marcas que en él ha dejado la ausencia de su padre intentando aparentar imperturbabilidad ante lo que le rodea (*«despojándome de todos los afectos para vivir»*, dice él mismo en p. 34) y yendo siempre contracorriente, lo que no esconde otra cosa, como nota Pablo, el pretendiente de su madre, que *«simplemente miedo a mirar la vida de frente»* (p. 43).

Y la galería de Telémacos problemáticos, psicológicamente hablando, se completa con el que es probablemente el más extraño de todos en cuanto a su carácter, el joven narcisista de *Retorno de Ulises* de Romà Comamala. Es un Telémaco al que su madre jamás ha hecho el menor caso (pp. 127, 155), que es víctima frecuente del desprecio y la burla de los pretendientes

²⁹ Cf. Alvar, *art. cit.*, 297 ss., quien comenta no obstante su importante función en la economía de la pieza; Iglesias Feijoo, *op. cit.*, 51-52; Franco Durán, *art. cit.*, 316; F. de Diego, «Espacio dramático e ideología en *La tejedora de sueños* de A. Buero Vallejo», en C. Cuevas García (ed.), *op. cit.*, 353.

(p. 120), y que habla continuamente de un viaje que nunca se decide a emprender, por temor de enfrentarse a la vida («¿A dónde podría ir, por otra parte? El mundo exterior me es tan hostil, hecho de terribles seres que sólo quieren perderme...», p. 126); este Telémaco no encuentra refugio más que en sí mismo, contemplando y besando apasionadamente su imagen desnuda en el espejo al tiempo que dice «Telémaco, amor mío, no me abandones, eres lo único que me queda» (p. 127ss.).

El viaje que los demás Telémacos no se deciden a realizar sí lo emprende en cambio el Telémaco de Torrente Ballester, que experimenta además un profundo cambio durante los cinco años en los que recorre el mundo en busca de su padre, de manera que tal viaje lo convierte de niño en hombre, representa algo así como el «despertar a la vida» de un adolescente que se transforma en hombre y el paso a la edad adulta conlleva la pérdida de la idealización de la figura paterna. En efecto, el Telémaco previo al viaje es un cero a la izquierda al que nadie escucha y del que los pretendientes se ríen constantemente, un joven crédulo para el que no hay nadie más grande que su padre, de cuya supervivencia no duda porque «la voz de un dios me lo dice cada noche, cuando vuestras orgías no me dejan dormir» (p. 125). Del viaje regresa un hombre hecho y derecho que, nada más poner pie a tierra, arenga al pueblo con inusitada elocuencia y muestra su escepticismo con respecto a los dioses y también con respecto a las heroicidades que se atribuyen a su padre, pues ya en la primera etapa de su periplo, Esparta, la propia Helena se encargó de desengañarle, asegurándole que son pura invención casi todas las hazañas que se cuentan de Ulises y las pocas que realmente ha llevado a cabo no son precisamente muy gloriosas: «Tu padre no fue más que un hombre astuto. Es cierto que inventó lo del caballo de Troya, pero ese ardor hubiera avergonzado a cualquier guerrero digno» (pp. 172-3). Su ingreso definitivo en la edad adulta queda plenamente confirmado al final de la pieza, cuando él mismo realiza la prueba del arco que el propio Ulises ha sido incapaz de completar, ensartando con su flecha la manzana colocada sobre la cabeza de su joven prometida Korai, la cual exclama «¡Verdaderamente, eres el hijo de Ulises!», de ese Ulises que todos, y ella más que nadie, han contribuido a crear y a idealizar.

Debemos, en fin, detenemos en este punto. Sólo nos queda añadir, como colofón, que el Ulises contemporáneo ha descendido definitivamente de su pedestal heroico, concluyendo así un camino que ya se inició en la Antigüedad, pues se ha dicho, en efecto, que con Ulises el héroe épico se hace más humano, y de este «humanismo» de Ulises parece ser ya cons-

ciente Platón en el célebre mito de la elección que las almas hacen de nuevo destino en su reencarnación (*República* 620a): mientras Agamenón decide reencarnarse en águila y Ayante en león, Ulises prefiere vivir la vida de un hombre humilde y sencillo.

Fernando GARCÍA ROMERO

*Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Filología
Departamento de Filología Griega
28040 Madrid*

