

# LA ODISEA DE HOMERO EN ÍTACA DE FÉLIX GRANDE

SILVIA GÓMEZ DE PACO

[silviagdepaco@gmail.com](mailto:silviagdepaco@gmail.com)

IES Rector Don Francisco Sabater García (Murcia)

## Resumen

A un lado, Homero con su *Odisea*; al otro, *Ítaca*, de Félix Grande. A ambas obras las separan miles de años y, sin embargo, encontramos en ellas los mismos personajes y una misma temática: el viaje de regreso a Ítaca. La obra de Félix Grande ya no está enmarcada tras la Guerra de Troya, sino en una más cercana Segunda Guerra Mundial. En ella, Ulises queda representado por un grupo de deportados y los pretendientes que arruinan su casa son militares armados. En este trabajo realizamos una comparación entre dos obras con el mismo motivo central pero con señas de identidad propias.

## Palabras clave

*Odisea, Ítaca, Punjab, literatura comparada, teatro griego.*

## Abstract

On one side, Homer with his *Odyssey*, and on the other side *Ithaca*, by Félix Grande. Both books are separated by thousands of years and, however we find the same characters and topic: the journey back to Ithaca. In particular, the Félix Grande's work is not already located after the Trojan War. It is located in the near Second World War where Ulysses is represented by a group of exiled. The suitors who ruin his house are armed soldiers. In this study we will attend the contrast between the two books with the same matter but which have their own trademarks.

## Keywords

*Odyssey, Ithaca, Punjab, Comparative literature, Greek theatre.*

## 1. *ÍTACA*: AUTOR Y DIRECTOR

Nacido en 1937 y procedente del sur de Extremadura, Félix Grande es un autor marcado por la larga y fría posguerra española. Las llagas que esta le originó en su infancia, tal y como él ha afirmado, se las curaba el flamenco (Mora 2004), por lo que se convirtió en flamencólogo, quizás también por influencia de su abuelo guitarrista. Su carrera literaria comienza en 1963 con la publicación de *Las piedras*, obra poética de corte existencialista con la que se hace con el Premio Adonáis. Dos años más tarde su narrativa breve de *Las calles* le hará ganar el premio Eugenio d'Ors y con *Música amenazada* (1966) le otorgarán el Premio Guipúzcoa. En 1967 escribirá una de las obras más rotundas de la época, *Blanco Spirituals*. En ella denuncia la injusticia social y critica la realidad política y cultural de la época (Mora 2004).

Pero será en 1978 cuando se consolide su carrera con la publicación de *Las Rubáiyátas de Horacio Martín*, consiguiendo el Premio Nacional de Poesía.

Es también destacable su labor como ensayista, sobre todo en *Memoria del flamenco*, que publica en 1979 y en la que rinde homenaje a su gran pasión. Son varias las obras que también surgieron como resultado de la unión de lo poético con lo social del arte flamenco: *Agenda flamenca* (1985), *Once artistas y un dios* (1986), *La calumnia* (1987), *García Lorca y el flamenco* (1992) y *Paco de Lucía y Camarón de la Isla* (1998).

En definitiva, la calidad literaria de Félix Grande es incuestionable. Es un autor al que podemos relacionar con la generación de los 50 o con los novísimos por cuestiones de edad. También porque rompe en su producción con la estética anterior y utiliza un lenguaje distinto y novedoso, influenciado en gran parte por los autores que preceden al boom hispanoamericano. Desde sus comienzos en la literatura, traza un camino lleno de influencias pero extremadamente personal, experimentando en cada una de sus obras, combinando narrativa, poesía e, incluso, algo de teatro, y llenando sus páginas de blues, flamenco y jazz.

Él es uno de los más actuales autores que se han interesado por el mito de Ulises y en la obra de Homero. Estrena *Ítaca* —junto a Francisco Suárez en la dirección— en el año 2006.

## 2. INTRODUCCIÓN

En *Ítaca. Una propuesta escénica basada en la «Odisea» de Homero*, el autor sitúa la historia en 1942, porque escribe la obra a partir de una noticia del mismo año en la que una familia de gitanos húngaros, familia de músicos y de joyeros que iba a ser recogida por las SS nazis, no se pudo marchar porque el camión que la llevaba detenida se estropeó. A partir de ahí, Grande deja volar su imaginación y aporta a esa noche un poco de magia y de esperanza; da la posibilidad a los gitanos de que puedan alcanzar Ítaca aunque sólo sea por unas horas. La segunda parte de la historia se corresponde con la marcha de los gitanos a su destino final (Grande 2006: 166).

La *Odisea* cuenta la historia del héroe desterrado que fue Ulises y su empeño en regresar a la patria a pesar de las dificultades que se le planteaban continuamente. Para los gitanos, Ítaca es el Punjab, una zona del noroeste de La India. Todos tenemos dentro nuestra Ítaca particular: es el símbolo de ese lugar que no existe pero al que sueñas llegar, es la búsqueda de la felicidad, ese lugar en el que sabes que los sueños pueden hacerse realidad. Sin embargo, cuando se llega a esa Ítaca, sabemos que hay que emprender otro viaje hacia otra Ítaca, hacia otra meta todavía más feliz y anhelada, como señalara en su conocidísimo poema Ítaca Kavafis (Grande 2006: 33).

En dicha obra presenta una acción que se puede localizar a finales de los años 40 en cualquier país de Europa central. Un grupo de deportados se encuentra con el jefe de la estación, Homero, y le explican que pasan sus días viajando porque tienen miedo de permanecer siempre en el mismo lugar; no por eso no temen a sus nuevos e inciertos destinos. Es Homero quien propone leerles la *Odisea* para que así puedan comprobar que la vuelta a casa es posible incluso teniéndose que enfrentar a numerosas calamidades.

Los Deportados comienzan a sentirse identificados con los hechos y poco a poco se van introduciendo en la historia y se convierten en protagonistas de la misma; de modo que son protagonistas de ambos planos significativos: el dramático real y el dramático simbólico épico. Homero funciona, por tanto, como demiurgo: elimina la tensión de los personajes haciéndoles ver que un regreso a su patria es posible.

No obstante, la tranquilidad es temporal. Como el Ulises de la *Odisea*, que lucha contra las tempestades que le envía Poseidón cuando más cerca está de Ítaca, en nuestra obra los militares nazis son los que originan el tumulto y provocan el choque entre la realidad y el deseo.

En definitiva, la obra rinde homenaje a todos los que luchan por la paz en su tierra o por poder regresar a ella, y critica a los que invaden los países pisoteando los derechos más sagrados de los hombres (Grande 2006: 10).

### 3. EL VIAJE DE *ODISEA* Y EL VIAJE DE *ÍTACA*

En *Ítaca* se retoma en cierto modo el itinerario odiseico épico para transportarlo al género dramático. Estamos entonces, tal y como Genette (1989: 17-20) ya había apuntado, ante una *transmodalización* o *transgenerización* que afecta sin duda al modo de representación; se produce, pues, una dramatización de los hechos narrados en la *Odisea* que conlleva variaciones en el hipertexto:

- reducción de episodios;
- pérdida de texto;
- ganancia de diálogo y teatralidad;
- inmediatez de la representación;
- variaciones en el orden temporal;
- interpolación de otros elementos: ampliación escénica.

Asimismo, el texto se amplía mediante la incursión de hipotextos de otros autores como Sófocles en *Antígona* en los versos 332-383:

Muchos son los misterios. Nada más misterioso que el hombre [...] Cruza el mar bajo hinchadas velas desafiando el viento del invierno. [...] También fue capaz de crear el lenguaje. Aprendió las leyes civiles y a defenderse de la nieve y de la lluvia. Recursos tiene para todo y sin ellos en nada se aventura. Sólo de la muerte no tiene escapatoria.

Se producen además cambios estructurales como la división en escenas distintas a los cantos o episodios épicos, introducción del coro o de un narrador diegético que resume los capítulos que no van a formar parte de la acción dramática y que son de importancia:

Homero.- Al amanecer, cuando lograron escapar del soberbio cíclope, cruzaron el mar hasta alcanzar la isla en donde vive el señor de los vientos. Al cabo de unos días, cuando Ulises resolvió partir, el magnánimo dios le regaló, en secreto, un odre en el que había introducido los huracanes y tempestades [...] (Grande 2006: 119).

La *Poética* de Aristóteles ya muestra esta división entre dos tipos de imitación: la épica y la poesía trágica. La epopeya, nos recuerda Aristóteles (49b 9-32), es semejante a la tragedia en ser imitación de asuntos nobles en verso con argumento, pero en tener un único verso y ser un relato, en eso son diferentes; y también en la extensión, pues la una intenta desarrollarse en un día o apartarse poco de ello, mientras que la epopeya es ilimitada en el tiempo. Por tanto, frente a la epopeya —narrativa y compuesta en hexámetros— la tragedia dramática utiliza trímetros yámbicos y versos líricos. Esta distinción de versos en las recreaciones actuales no permanece vigente, sin embargo la oposición narración/drama va a determinar los modos de recepción del mito épico en el teatro, tal y como venimos señalando. A este tipo de transposiciones se enfrenta la dramaturgia actual al emprender una recreación dramática de las epopeyas homéricas, como es el caso de la obra que nos ocupa.

En esta obra se cruzan acciones muy alejadas en el tiempo: en el mismo drama se mezclan la historia del antiguo rey de Ítaca con la de los verdugos y sus víctimas que eran noticia hace tan sólo unas décadas. La intención primera del dramaturgo es la de mostrar la idea de éxodo como símbolo recurrente en la historia de la raza humana y para ello acude a la primera plasmación de este motivo: el regreso de Ulises. De esta forma se quiere abarcar el éxodo como hecho universal y atemporal, conectando la vuelta de Odiseo y sus compañeros con el éxodo de los gitanos en la Segunda Guerra Mundial. La obra aparece despojada del encanto literario que posee la *Odisea* y encontramos en ella un espíritu de denuncia por parte de los gitanos que no sólo representa sus ideales, sino los de buena parte de la humanidad.

Ítaca, tal y como escribió el poeta Kavafis, no es otra cosa que una expresión de la voluntad de cambio, lo que hay que tener siempre en mente para lograr nuestras metas. En este caso no es otra cosa que el deseo de la construcción de una realidad social en la que no haya opresores ni oprimidos.

#### 4. ESTRUCTURA COMPARATIVA: DE LOS CANTOS DE *ODISEA* A LAS ESCENAS DE *ÍTACA*<sup>1</sup>

Las siguientes tablas son el punto de partida de nuestro estudio comparativo, pues muestran los cantos de la obra de Homero que se recrean en la de Félix Grande, así como los personajes míticos y actuales que en ella se incluyen.

ESCENAS EN <i>ÍTACA</i>	CANTOS EN <i>ODISEA</i>
<b>Primera parte</b>	
Escena segunda: <i>La diosa de los cipreses</i>	Canto V: <i>Odiseo llega a Esqueria de los feacios</i>
Escena tercera: <i>La promesa del eterno paraíso</i>	Canto VI: <i>Odiseo y Nausicaa</i>
Escena cuarta: <i>La dulce nana</i>	Canto IX: <i>Odiseo cuenta sus aventuras: Los Cicones, los Lotófagos, los Ciclopes</i>
Escena quinta: <i>El sueño de Telémaco</i>	Canto X: <i>La isla de Eolo. El palacio de Circe la hechicera</i>
Escena sexta: <i>La venganza de Circe</i>	Canto X: <i>La isla de Eolo. El palacio de Circe la hechicera</i>
Escena séptima: <i>En el infierno</i>	Canto XI: <i>Descensus ad íberos</i>
Escena octava: <i>Las sirenas</i>	Canto XII: <i>Las Sirenas. Escila y Caribdis. La isla del Sol. Ogigia</i>
<b>Segunda parte</b>	
Escena primera: <i>En el país del sol, de los ríos y de los caballos.</i>	Canto XIII: <i>Los feacios despiden a Odiseo. Llegada a Ítaca.</i> Canto XIV: <i>Odiseo en la majada de Eumeo.</i> Canto XVI: <i>Telémaco reconoce a Odiseo</i> Canto XVII: <i>Odiseo mendiga entre los pretendientes</i> Canto XVIII: <i>Los pretendientes vejan a Odiseo</i> Canto XIX: <i>La esclava Euriclea reconoce a Odiseo</i> Canto XXI: <i>El certamen del arco</i> Canto XXIII: <i>Penélope reconoce a Odiseo</i>

<sup>1</sup> Para facilitar la comprensión, en este estudio comparativo trataremos al héroe de la *Odisea* como Odiseo y al héroe de *Ítaca* como Ulises.

PERSONAJES MÍTICOS	PERSONAJES ACTUALES
Homero	Jefe de Estación
Eumeo	Deportado uno
Telémaco	Deportado dos
Madre de Ulises	Deportada tres
Calipso	Deportada cinco
Atenea	Deportada seis
Nausica	Deportada siete
Ulises	Deportado ocho
Polifemo	Deportado nueve
Penélope	Deportada diez
Hermes	Deportado once
Circe	Deportada doce
Pretendientes	Militar 1 Militar 2 Militar 3 Militar 4 Sargento
La Aurora de los dedos rosados	Deportada 4

*Ítaca* comienza de una forma bien distinta a la *Odisea*. El prólogo pone en situación al espectador: aparecen en escena los militares y un grupo de deportados cargados con maletas, abrigos y mantas. Todos hablan a la vez formando un coro que, como el clásico, narra hechos pasados relevantes para comprender la representación, prepara la acción exponiendo la situación en que esta va a ocurrir, la predice o se anticipa a ella como si tuviera poderes visionarios (Oliva, Torres Monreal 2008: 37). En este caso, los integrantes del coro hablan de su procedencia y de las circunstancias en las que se encuentran: tras una vida tranquila, una noche “los malvados jinetes blancos del Norte” encharcaron de sangre su patria. Esa denominación nos lleva directamente al capítulo sexto de la primera parte del *Apocalipsis*, en el que aparece Jesús abriendo cuatro de los siete sellos que posee el pergamo que sostiene Dios, liberando así a cuatro jinetes que montan en cuatro caballos de color blanco, rojo, negro y bayo y que representan la victoria, la guerra,

el hambre y la muerte, respectivamente. Curiosamente, el hambre, la muerte y la victoria son consecuencias de cualquier guerra y, por supuesto, de la Segunda Guerra Mundial. Precisamente el color blanco es el escogido en esta ocasión para la denominación de los opresores porque representan la victoria en la Guerra.

La incertidumbre acerca del destino que ya aparece mencionada en este prólogo será uno de los motivos principales de toda la obra. Aquí podemos encontrar la conexión con Odiseo: en el canto I obtenemos noticias sobre su situación y en el canto V encontraremos a un héroe abatido que no puede decidir sobre su destino porque Calipso lo retiene. Sin embargo, el héroe homérico se sentirá libre mucho antes que los Deportados en *Ítaca*.

El jefe de la estación, propone leerles la *Odisea*. Ya en la primera escena de la primera parte el jefe de la estación revela su nombre: Homero. Comienza a leer y resume los primeros cantos de la *Odisea*: Ulises, tras la guerra, seguía lejos, mientras Penélope lo esperaba y Telémaco lo buscaba; Poseidón impedía su regreso. Dos deportados discuten sobre el papel de los dioses en las desdichas tal y como hace Zeus en el primer canto de la *Odisea* en los versos 32-34:

¡Ay, ay, cómo culpan los mortales a los dioses!, pues de nosotros, dicen, proceden los males. Pero también ellos por su estupidez soportan dolores más allá de lo que les corresponde.

Homero, además, es en la obra todo lo contrario a los Deportados: siempre ha estado en el mismo sitio, en la misma estación. Hace tanto que llegó que ya ni lo recuerda.

Se produce en esta escena una variación en la voz del narrador: la *Odisea* relata los hechos en primera persona y Homero, que la lee a los Deportados, lo hace en tercera como si la recordara de memoria. El narrador es en este caso heterodiegético. Desde la *Odisea* es tradicional, en la literatura europea, que los relatos fantásticos estén en boca de su protagonista, sin duda porque el viajero que ha visitado en solitario tierras lejanas y al que le han sucedido lances extraordinarios resulta el relator más indicado para rememorarlos con precisión. Las andanzas increíbles aparecen así certificadas por la persona del narrador, que es quien las ha vivido.

Con el título de la segunda escena, *La diosa de los cipreses*, el autor hace referencia a Calipso, que retenía a Ulises en una gruta lejana y le prometía la inmortalidad a cambio de su amor. El ciprés, curiosamente, es el árbol relacionado con el duelo y la muerte, y Calipso, la portadora de la inmortalidad de Ulises.

A partir de este momento se produce un cambio de rumbo en la obra: la Deportada cinco aparece en escena convertida en Calipso y el Deportado ocho, en Ulises. Se produce, pues, una representación dentro de la propia representación en la que se recrea lo que acontece a estos personajes. En este caso, Calipso suplica a Ulises para que no la abandone, pero él añora su tierra y desea retomar su viaje de regreso. Ulises desaparece ante el llanto de Calipso.

Si por algo se caracteriza el rescate de Odiseo de la isla de Calipso en la *Odisea* es por la intervención divina, particularmente por la de Atenea. En *Ítaca* también está presente. Esta le advierte a Ulises que tiene que construir una barca y que llegará, tras veinte días de padecer infortunios, “a una tierra en la que los hombres viven felices y en paz. Eternamente” (Grande 2006: 112). Tras diecisiete días navegando, Poseidón aleja de la costa a Ulises y durante tres días está al borde de la muerte, hasta que encuentra la desembocadura de un río. Llega a tierra firme agotado y ensangrentado. Así lo encuentra Nausica, representada por la Deportada siete. Homero deja de leer porque se duerme, pero la representación continúa: Nausica acaricia y besa a Ulises para reanimarlo; le ofrece agua y lo tranquiliza. Nausica se presenta como la «princesa de un paraíso bendecido con la luz de la eterna felicidad» (Grande 2006: 114). Encontramos aquí relación con las palabras que Atenea le dice a Odiseo antes de partir de la isla de Calipso. Si bien parecía que esa tierra a la que se refería la diosa y a la que iba a llegar Ulises era Ítaca, no es así. Aunque en la obra no se menciona, la patria de Nausica es Esqueria.

Ulises pide a Nausica que le ayude a regresar y le habla de Ítaca, su patria. El Deportado dos, convertido en Telémaco, cree reconocer a su padre pero se encuentra de cara con los Militares. Los Deportados se despiertan aterrorizados por los silbatos y se esconden mientras los Nazis maltratan al joven. Asistimos aquí a una vuelta a la realidad, a una interrupción de esa representación que se produce dentro de la propia representación. El momento de evasión que genera Homero con

su lectura de la *Odisea* se rompe para recordarles a los Deportados que aún no ha terminado la guerra y que siguen corriendo peligro.

A continuación aparecen el resto de deportados para ayudar a un Deportado dos (Telémaco) apaleado. La representación no se ha reanudado: los Militares siguen en escena y rodean a los gitanos simulando el sonido del gas letal, método de exterminio que ya conocerían y que los atormenta y aterroriza. Este hecho podemos relacionarlo con el título de la escena, *La dulce nana*, pues en las cámaras de gas se utilizaba el monóxido de carbono para asfixiar a los condenados, gas que produce la conocida ‘muerte dulce’.

Los Deportados se sientan en sus maletas y Homero se dirige directamente a Ulises para que siga contando lo que le sucedió. En este punto son dos las cuestiones reseñables: por un lado, volvemos, por tanto, al narrador homodiegético, en primera persona y que forma parte de la historia, propio de la épica y, en particular, de las obras de Homero; y por otro, aparece lo acontecido en la isla de los cíclopes como posterior a la estancia de Ulises en la patria de Nausicaa. En la *Odisea*, Odiseo cuenta a Alcínoo, padre de Nausícaa, la historia de la isla de Polifemo como una de las aventuras que vive tras terminar la Guerra de Troya y antes de llegar a su palacio. En la versión de Félix Grande ni siquiera se menciona al rey. Homero funciona aquí como aquel rey en la *Odisea* y le pregunta directamente al protagonista acerca de sus aventuras. Se prescinde también de lo acaecido al héroe y a sus hombres en la tierra de los Lotófagos.

En *Ítaca*, Ulises cuenta que sus tripulantes y él llegaron a una ciudad fortificada de hombres violentos y que cuando consiguieron escapar, llegaron a la isla de los brutales Cíclopes.

El Deportado nueve aparece en escena como Polifemo, el hijo de Poseidón, quien no considera a Ulises ni a sus hombres merecedores de una tierra. El aedo, intentando ayudar a Ulises, canta una nana y Polifemo se duerme hipnotizado. Aquí el aedo agiliza la acción con respecto a la *Odisea*, en la que el protagonista espera a que se duerma. La modificación se produce por cuestiones de tiempo: Grande escribe una obra que va a representar y debe ser más dinámica que el relato épico.

Polifemo toma a Ulises como rehén. Los Deportados intentan ayudarle. Ulises le da una flor para que la huela; Polifemo, más calmado,

le pregunta su nombre: Nadie (*οὐτίς*). Polifemo vuelve a oler la mata de romero y cae al suelo. En la *Odisea* lo hará después de varias copas de vino (vv. 370-376). Al despertar y ver que Ulises tiene su pistola, Polifemo lo maldice. Después pide auxilio, pero grita que Nadie lo está matando y no acuden a rescatarlo. Se sustituye en *Ítaca* la clava o leño de la *Odisea* con la que Odiseo deja ciego a Polifemo (vv. 380-384), por la pistola que ya no lo ciega, sino que lo mata. Elementos propios del marco en el que sucede la historia se cuelan en la representación de la *Odisea* que hacen los Deportados.

La quinta escena, *El sueño de Telémaco*, comienza con el hijo de Ulises soñando que vence a los militares con la pistola de Polifemo. En realidad no es lo que desea Telémaco, sino lo que desea el Deportado que lo representa.

Narra Homero, por lo que volvemos al narrador heterodiegetico. Tras librarse de Polifemo, Ulises tiene la suerte de que le regalen un odre en el que ‘el magnánimo dios’, Eolo Hipódata, había introducido los huracanes y las tempestades. Sin embargo, aprovechando el sueño de Ulises y pensando que contenía oro y plata, los tripulantes deciden abrirlo para no irse con las manos vacías, lo que les costó la vuelta a alta mar. Ulises llega a plantearse arrojarse al agua para morir. Al igual que en el canto X de la *Odisea*, encontramos al protagonista abatido. En *Ítaca* no se menciona que la tempestad devuelve al héroe a Eolia.

Telémaco duerme en el suelo de Ítaca y Atenea lo despierta y le dice cómo ha de defenderse, cómo tiene que disparar. Este motivo lo podemos relacionar con las juventudes hitlerianas, encargadas de entrenar a los nuevos jóvenes durante el régimen. Ya en el canto I de la *Odisea*, Atenea aconseja a Telémaco que si las noticias que recibe de su padre son positivas, ha de esperar un año más a que vuelva; si son negativas, debe entregar a su madre a un hombre y él mismo matar a los pretendientes. Aunque este canto no aparece representado en *Ítaca*, el pensamiento de Atenea es el mismo y quiere que Telémaco dé muerte a los pretendientes.

Penélope ve en Telémaco odio y rabia y rechaza a los que matan indiscriminadamente. Por sus palabras estamos ante una Penélope más cercana a la Segunda Guerra Mundial que a la Guerra de Troya:

Penélope.- ¿Hasta cuándo cada generación de niños habrá de contemplar, como un aprendizaje abominable, esta lección de locura y de devastación? ¿Hasta cuándo el placer de matar será la asignatura que se enseñe a los inocentes? ¿Hasta cuándo las riendas de la sagrada vida permanecerán en las manos de la codicia y la venganza y el desprecio? ¿Hasta cuándo los hombres usarán a sus dioses como espadas para despedazar el mundo? (Grande 2006: 120).

Penélope pretende sembrar la paz y decide elegir a alguno de los pretendientes para que termine la ruina en Ítaca. Por sus palabras, se muestra a los pretendientes con un comportamiento cercano al de los militares. Telémaco, sin embargo, quiere que su madre espere, pues confía en que encontrará a Ulises. Se marcha con Atenea en busca de su padre y Penélope se queda desconsolada. Los militares aparecen en escena y se ensañan con ella. Hay puntos de contacto con la realidad: a Penélope se la castiga por incumplir sus promesas pero el castigo no proviene de un marco clásico, sino de uno contemporáneo: la Segunda Guerra Mundial.

Interviene entonces la madre de Ulises, que ha perdido ya toda fe en los dioses y habla de la desgracia que han generado los pretendientes en Ítaca. La madre aparece como otra atormentada durante la guerra. En la década de los 40, los atormentados encontraban su mejor apoyo en la fe. Sin embargo, todo el que se oponía al régimen, ya fuera cristiano o judío era perseguido. Durante el Tercer Reich, se presionó a diversas iglesias para que aceptaran y aprobaran las doctrinas del nazismo (Hernández Martínez 2008: 13). En las palabras de la madre de Ulises podemos ver representada la postura de aquel que pierde la esperanza tras sufrir continuas calamidades:

Madre de Ulises.- ¿Dios? ¿Qué dios, Penélope? Dios está sordo y no se acuerda de nosotros. Nos ha dejado solos (Grande 2006: 122)

El coro reproduce las palabras de Sófocles en *Antígona* (vv. 332-383), para referirse al empeño de Telémaco en ir en busca de su padre y al vil comportamiento de los pretendientes:

Muchos son los misterios. Nada más misterioso que el hombre. Cruza el mar bajo hinchadas velas desafiando el viento del invierno. Y

la más venerada de las diosas, la tierra, la infatigable, la va él fatigando año tras años con el arado y los caballos [...]. Solo de la muerte no tiene escapatoria. [...] Conocedor de todo, a nada llega. Así como doblega a los animales doblega a sus semejantes (Grande 2006: 123).

Sófocles pone al hombre en el centro de todo, cree en la importancia del hombre y en su grandeza y a este ideal humano obedecen los personajes de sus obras. Su obra constituye el más claro exponente del sufrimiento humano, tanto físico como moral, y, sin embargo, no hay un teatro que admire tanto al hombre y ame más la vida que el de Sófocles (AA.VV. 1978). El hecho conecta a la perfección con esta escena de Ítaca, pues el hombre aparece aquí como centro del mundo, capaz de luchar contra todo, de imponerse a sus semejantes y al resto de especies y, sin embargo, la muerte siempre termina venciendo.

La escena seis se titula *La venganza de Circe*. La Deportada doce como Circe, que baila con sus *boys* en el *American Circus*. Es una escena totalmente novedosa y contemporánea. Hermes también está, representado por el Deportado once, que corre a decirle a Homero que Circe, maga del Gran Circo Americano, lo ha abandonado y anda haciendo el amor con unos muchachitos. Añade que ha tenido que suspender la función de esa noche y prescindir de sus grandes estrellas: Supermán, Rambo, Tarzán y Fred.

Hermes es el encargado en la *Odisea* de darle un brebaje a Ulises para que este no se convierta en cerdo como el resto de sus compañeros (vv. 285-289). También le aconseja que se acueste con Circe para que pueda liberar a sus hombres. Aquí aparece como organizador del espectáculo nocturno del Circo Americano y también como cómplice de Ulises al que le advierte que los tripulantes han sido hipnotizados mediante el canto y los olorosos aceites de la hija de Helios.

Las grandes estrellas del circo son muy simbólicas. Supermán fue utilizado en 1930 para hacer una campaña contra el crimen en una nación influenciada por Al Capone. En la Segunda Guerra Mundial, sin embargo, se utilizó como estrategia para vender bonos de guerra (Rodríguez Moreno 2010: 67-72)

Rambo, aparece en *Ítaca* como un luchador contra el comunismo. Sin embargo, la única relación de este personaje con la Segunda Guerra Mundial la podemos encontrar en la película *Soviet: La respuesta*, cuyo protagonista ha sido calificado por la crítica como *el Rambo comunista*.

Tarzán, “la prueba irrefutable de la superioridad del hombre blanco”, aparece en escenas para acentuar el carácter antisemita y la obsesión durante el Tercer Reich de una única raza: la aria.

A Fred, al que tratan de intelectual en la obra y de símbolo cultural, lo podemos relacionar con Frederick Griffith, el famoso médico británico que descubrió lo que él llamó *principio de la transformación*, lo que hoy en día se conoce como ADN. No es personaje de cómics como el resto de personajes que se mencionan pero sus estudios fueron muy relevantes. Curiosamente murió mientras trabajaba en su laboratorio en 1941 durante un bombardeo alemán en la Segunda Guerra Mundial (Carrada Bravo 2016).

De nuevo aparece Circe en escena pero vestida de Marilyn Monroe. Ante el erotismo que presenta el personaje de Circe en la *Odisea*, en la época en la que se enmarca la obra el mayor ícono y símbolo del erotismo es Monroe. Además, está estrechamente relacionada con la Segunda Guerra Mundial, pues cuando Estados Unidos entró a formar parte, ella trabajó en una fábrica de municiones de Burbank, California (Cabrices 2022). Circe le propone a Ulises que se acueste con ella y este acepta siempre y cuando no haga más daño a nadie y libere a sus compañeros, tal y como sucede también en la *Odisea*. El héroe clásico consigue, después de esto, la liberación, sin embargo en *Ítaca*, esta se niega y es gracias a Hermes, que la entretiene echándole fotos, que consiguen huir. Será después cuando esta maldiga al héroe y lo envíe al Hades, algo que contrasta con la *Odisea*, donde el propio protagonista se lo pide.

Circe.- (Arrebatada de ira y despecho.) ¡Quieran los dioses, infiel Ulises, miserable mortal, que antes de que tus bellos ojos alcancen a contemplar Ítaca, bajes al Hades, al reino de la muerte donde pagarás tu osadía y tu desobediencia! ¡Y así será! ¡Lo juro en nombre de la alegría de mi venganza! [...] (Grande 2006: 130).

De repente, se escucha la voz de Hitler cuyas palabras están ligadas a la próxima escena de la obra, pues se desarrollará en el Hades:

Voz de Hitler.- ¡Solución final! ¡Judíos, gitanos, comunistas y maricones, solución final! ¡Maricones, comunistas, judíos y gitanos! ¡Solución final! ¡Solución final! (Grande 2006: 131).

La séptima escena de la obra, que corresponde a la *katábasis* del canto XI, está dedicada al viaje de Ulises al infierno. Aparecen Ulises y su madre. Los militares encierran a los Deportados tras una alambrada de campo de concentración. Se recrea así el Hades que, como los campos de concentración, es una cárcel de la que no se puede salir.

La madre de Ulises le pregunta a su hijo el porqué de su presencia en el Hades. Es ella la que le cuenta lo que está sucediendo en Ítaca con los extranjeros que deshonran su casa y, mirando la palma de su mano, le advierte las muchas calamidades que padecerá antes de llegar a su patria al haber engañado a Polifemo, degollado las vacas sagradas, abandonado a Calipso y burlado a Circe. La madre de Ulises (Anticlea, aunque en *Ítaca* no se menciona su nombre) comparte con su hijo su mayor temor: los cantos de las sirenas, pues ningún mortal ha conseguido sobrevivir.

En esta escena del descenso al Hades, en comparación con el canto XI de la *Odisea* que también narra el viaje del protagonista al infierno, se prescinde de la visita que hacen las distintas almas a Odiseo: Elpenor, el Pelida Aquiles, Patroclo, Áyax y Tiresias. En el canto X Circe pide a Odiseo que se dirija al Hades precisamente para pedir oráculo al alma del adivino ciego Tiresias. Como en *Ítaca* la visita al infierno es un castigo que impone Circe, ni siquiera se menciona a este personaje. Solo encontramos como elemento común en la escena séptima de *Ítaca* y en el canto XI de *Odisea* la presencia del alma de Anticlea, la madre de Ulises.

La escena octava corresponde a la aventura de las sirenas. Los Deportados continúan tras la alambrada y les atormenta el sonido de las sirenas de policía. Se juega con el significado de estas palabras homónimas. Si al héroe griego lo que más le podía preocupar era el canto de las sirenas, de aquellas ninfas marinas, al Ulises más contemporáneo y a los Deportados, cuyas aventuras transcurren en la Segunda Guerra Mundial, deben preocuparle más el sonido de aquellas sirenas de guerra. Si pensamos en el famoso Stuka, el más temido avión de ataque a tierra durante el Tercer Reich, este, a la vez que lanzaba sus ataques en picado, producía un sonido similar al de una sirena de policía (AA. VV. 1997: 10401).

El ruido rompe con la tranquilidad. El aedo/cantaor entona un canto esperanzador. Hay quienes, aunque estén hambrientos, aunque sufran, cantan y bailan: los gitanos.

La segunda parte de la obra comienza con una escena titulada *En el país del sol, de los ríos y de los caballos*. Sobre el suelo del escenario, una gasa de color lapislázuli. Empieza a amanecer y Ulises duerme sobre una alfombra punjabí. El Coro pide que llegue la Aurora para alegrarlos y quitarle las penas. Sale la Aurora a escena y baila hasta que sale el sol. Ulises despierta y descubre a Atenea perfumando el escenario con incienso de romero. Coloca una silla y una caja de Coca Cola, un jarrón, una toalla y una palangana sobre la alfombra de Ulises.

La presencia de la Coca-Cola es muy significativa y puede estar relacionada con el corte del suministro que sufrió el país germano durante el Tercer Reich. Los alemanes eran grandes seguidores del refresco, nacido en 1886 en EE.UU. Durante la Segunda Guerra Mundial se favoreció la expansión de la compañía, aunque con un curioso propósito: nacionalizar la empresa y apropiarse de la fórmula que posibilitaba su fabricación. Fue en diciembre de 1941 cuando los Estados Unidos entraron en la guerra y se cortaron las relaciones entre Coca-Cola germana y la empresa madre (Villatoro 2012).

Ulises le pregunta a Atenea dónde se encuentran. Ella le dice que se hallan en una tierra que regala toda clase de frutos, donde abunda el aceite, el trigo y los caballos: Ítaca. Ulises no reconoce a Atenea y, cuando se identifica, la culpa de haberlo abandonado cuando la necesitaba. Esta, por su parte, afirma que siempre ha permanecido junto a él.

Después, en escena, suena el tema principal de *Ítaca* y la luz muestra las maletas de los Deportados decoradas con imágenes sagradas del Punjab/Ítaca. Llora Ulises por todo el tiempo que ha deseado llegar a casa de sus padres, por el temor a no volver a su tierra. Esta escena se corresponde, por tanto, con el canto XIII en el que Odiseo llega por fin a su ansiada patria.

Atenea viste a Ulises con un pañuelo y un chaleco de seda, que nada tienen que ver con los harapos con los que el protagonista oculta su identidad en la *Odisea*. La diosa se va en busca de Telémaco y aconseja a Ulises que eche de su palacio a ese ejército de intrusos que lo asedian y que mantienen como rehén a su mujer. Para ello ha de hablar con Eumeo, fiel amigo que cuida su casa, sin revelar su nombre.

Eumeo comenta lo fatigado que se encuentra al tener que criar tantos cerdos para que se los coman ‘otros cerdos’. Le habla al forastero de su dueño, Ulises, que camina por no se sabe dónde, si es que aún vive. Ulises se presenta como hijo de un noble procedente de la vieja Creta al que sus hermanos dejaron sin herencia por haber nacido de una madre distinta. Esta historia está bastante relacionada con la que cuenta Odiseo en el relato épico. Sin embargo, Ulises añade que se casó con una mujer de familia muy rica y ganaba mucho dinero traficando con armas hasta que un día los bárbaros del Norte ocuparon sus tierras y los dejaron sin nada.

Sigue el Ulises camuflado hablando de su supuesta vida: los vientos desplazaron su embarcación hasta una tierra en la que el rey lo acogió y le dio noticias de Ulises. Eumeo no lo cree y piensa que le cuenta lo que él ansía escuchar.

Después Eumeo comienza a hablarle de sus orígenes sirios. Su padre era rey de Siria y tenía como sirvienta a una hermosa y buena mujer fenicia. Los fenicios le prometieron devolverla a su casa a cambio de llevarles al hijo del rey, al que podrían vender bien pero, durante los días de navegación Zeus envió a Artemis Flechadora, que mató a la mujer. Eumeo, por tanto, se quedó solo en la nave y al llegar a Ítaca, lo compró Laertes, padre de Ulises. Esta parte corresponde al canto XIV de la *Odisea*. Los hechos que en él se narran son muy similares a los de esta escena en *Ítaca*.

A la mañana siguiente llega Atenea seguida de Telémaco, el cual lava los pies a Ulises, que aún no ha revelado su identidad. Telémaco le cuenta los abusos que están sufriendo en su casa. Al ver la cicatriz de Ulises, lo reconoce. En la *Odisea*, sin embargo, esta anagnórisis no se produce: es el propio Odiseo el que se identifica ante Telémaco. El motivo de la cicatriz aparece después ya en el palacio de Ulises: Euriclea, que había criado a Ulises desde que nació, al lavarlo, le ve la cicatriz que le había hecho un jabalí años atrás.

Se acercan hasta Penélope, que está encendiendo varias lamparillas de culto hindú, e iniciando una plegaria a tiempo de salmodia en la que habla de sus desgracias y de la ausencia de Ulises.

Telémaco y Ulises planean cómo dar muerte a los pretendientes. Nadie debe conocer la verdadera identidad de Ulises.

Los militares cruzan sus textos con los de Telémaco y Ulises. El sargento considera la posibilidad de no matar a Telémaco por poseer linaje de reyes. Este motivo es propio de la Segunda Guerra Mundial porque conseguía lograr más adeptos al régimen. Los militares, por su parte, creen que no hay ninguna razón para retrasar su muerte. Deciden invitarlo a cenar para matarlo en el momento en que el vino embriague su mente. El motivo del vino es utilizado en la *Odisea* desde el punto de vista opuesto: Odiseo y Telémaco son quienes planean en el canto XIX que los pretendientes se llenen el cuerpo de vino para que se hieran unos a otros.

Penélope se encuentra con Telémaco, quien niega las noticias sobre su padre. Se acerca como si hubiera reconocido a Ulises y le acaricia la cara. Reproduce las palabras de despedida de su marido; siente que se acerca el día de elegir a un hombre como esposo. Le cuenta a Ulises cómo pasaba los días tejiendo el sudario de su padre, al igual que la Penélope de la *Odisea*.

Penélope le pide que se identifique y Ulises, oculto tras las ropas, le dice que conoce a su marido, ya que lo llevó a su casa y lo agasajó con la hospitalidad merecida. Penélope, que no termina de creer sus palabras, le pregunta por el manto que llevaba puesto: un manto de lana purpúrea y en su interior un perro bordado en cuyas patas yacía un cervatillo. Tras la descripción, Penélope recupera la alegría y la esperanza y habla acerca del sueño que tiene la noche anterior: un águila negra bajaba del cielo y caía sobre unas palomas quebrándoles el cuello. Ulises le aclara que no es un sueño, sino un presagio: las palomas tronchadas son los invasores y el águila negra es su esposo que pronto llegará para darles la muerte. El motivo del águila o halcón que lleva entre sus garras a una paloma aparece en el canto XV de la *Odisea* (vv. 160-198). También aparece en el canto XIX en el sueño de Penélope, que guarda estrecha relación con esta escena de *Ítaca* y cuyo significado es el mismo: el regreso de Ulises y la muerte de los pretendientes.

Los Militares se han convertido en los Pretendientes que se acercan de modo violento a Telémaco y a Ulises. Telémaco presenta a Ulises como un nuevo pretendiente y el Militar dos y el Militar tres tienen que aceptarlo. El Militar cuatro nos recuerda a Teoclímeno en la *Odisea*: aquel personaje augura un mal futuro a los pretendientes y al que toman por loco.

Militar cuatro.- (A sus compañeros) ¿Qué vais a hacer, desdichados? ¿Y qué mal padecéis? ¿Qué rata invisible os está royendo la cabeza? Os veo rodeados de tinieblas [...] ¿Cómo es posible que no veáis estos muros cubriéndose de sangre, y cómo una jauría de sombras apaga el sol y desfigura vuestra cara? ¿Cómo es posible que vuestra altanería os convenza de que sois el destino, y no veáis cómo el destino se aproxima para despedazaros? (Grande 2006: 153).

Entonces les habló Teoclímeno, semejante a un dios: “¡Ah, desdichados!, ¿qué mal es éste que padecéis? En noche están envueltas vuestras cabezas y rostros y de vuestras rodillas abajo. Se enciende el gemido y vuestras mejillas están llenas de lágrimas. Con sangre están rociados los muros y los hermosos intercolumnios y de fantasmas lleno el vestíbulo y lleno está el patio de los que marchan a Erebo bajo la oscuridad. El sol ha desaparecido del cielo y se ha extendido funesta niebla” (Homero: vv: 350-367).

Penélope decide poner a los pretendientes a prueba y ser ella misma la recompensa del ganador. Recuerda las noches de fiesta en las que Ulises embelesaba a sus amigos haciendo sonar la música de su violín, así que concluye que será vencedor quien maneje el arco con mayor maestría. De nuevo se utiliza aquí el juego con palabras homónimas. Quizá la presencia de ese arco del violín tenga que ver con la importancia que en la obra se le da a la música en cada escena. El violín, como tal, no aparece hasta el siglo XVII. Podemos vincularlo con la antigüedad clásica porque nace de la lira egipcia y la lira griega (AA.VV. 1997: 3345).

Penélope interviene ante los Pretendientes y les informa sobre la prueba que deben pasar para tomarla como esposa. Sin embargo, ni el Militar tres, ni el Sargento, ni el Militar dos, ni el Militar cuatro lo consiguen. Ulises, por fin, hace sonar el violín.

En escena, con el violín, empieza a sonar una percusión potentísima. Cae de golpe la cuerda del cielo teñida de rojo y desaparecen los militares. Se representa de esta forma su muerte que aparece relatada en el canto XXII de la *Odisea*. Homero comienza a relatar cómo fueron muriendo. No se hace referencia a que mueran a manos de Ulises y Telémaco, como sucede en la *Odisea*, sino que todos desfallecen de terror, se les van doblando las rodillas y sus manos quedan inutilizadas.

Ninguno de ellos, como en la obra clásica, se libra de la muerte: los dioses desde el origen de los tiempos, tienen dispuesto el castigo.

Llama la atención que no aparezca en *Ítaca* uno de los cantos más esperados por el lector de la *Odisea* y de cualquier recreación de la obra de Homero: el momento en que Penélope reconoce a Ulises. Aquí no se produce ese reencuentro, sino que se da por hecho que Penélope descubre que el forastero es su esposo porque es el único que consigue hacer sonar el violín.

Comienzan a sonar guitarras y en la oscuridad aparece de nuevo *La Aurora de rosados dedos* que baila al son del coro. El ritmo torna a tango.

Termina la representación: se oye el pitido del tren. Los Deportados salen con sus maletas; los militares, acorralan a Homero y el sargento arranca varias páginas del libro de la *Odisea*. Este motivo señala que tras su lectura los Deportados se muestran distintos, han logrado llegar a su Ítaca particular. Sin embargo su fortuna no cambia: una locomotora los recoge para llevarlos a su último destino.

## 5. EL CORO

La pervivencia del drama griego en nuestra época no acontece a través de sus elementos formales. La música y la danza, componentes sustanciales de la tragedia antigua, se hallan normalmente excluidas de los modernos dramas de tema antiguo. Escritos en prosa severa deben renunciar igualmente a un sinfín de recursos propios de un género versipotente. De coro apenas quedan vestigios. [...] Cuando Eliot vuelve a utilizar con ambición el coro, cualquiera que sea el acierto de la iniciativa, al lector moderno le hace la impresión de un problema de rostro hirsutamente técnico, se le antoja un elemento antiguo de la obra (Lasso de la Vega 1964: 426).

Es evidente que la estructura de la obra contemporánea que hemos mencionado en este trabajo se aleja de la estructura trágica teorizada por Aristóteles y presentada en escena por los dramaturgos del siglo V a. C. El teatro moderno nace del incremento de las funciones del actor y de la disminución de las atribuciones del coro (hasta llegar a su desaparición) entre las que estaban las funciones imprecativas, como plegarias, invocaciones o cantos de victoria; las funciones narrativas

al servicio de la acción, pudiendo preparar la acción exponiendo la situación en que va a ocurrir o prediciéndola; y las intervenciones de carácter ritual como procesiones u ofrendas (Oliva, Torres Monreal 2008: 37).

Una de las diferencias más claras que nos encontramos al realizar un estudio de las tragedias contemporáneas que retoman los temas de la tragedia clásica es la ausencia del coro, elemento fundamental en la estructura del drama clásico y, por lo tanto, en el desarrollo de los acontecimientos. Así lo expresa Aristóteles en su *Poética* (1452b, vv. 14-18) al estructurar la tragedia según su extensión: prólogo, episodio, éxodo y coral, que a su vez se divide en párodos y estásimo. Más adelante indica la necesidad de que el coro sea considerado como uno de los actores.

La inclusión del hipotexto de Sófocles en *Ítaca* es de gran relevancia y pone de manifiesto el papel que le quiere dar el autor al coro. Después de que Antígona dé sepultura a su hermano Polinices, el tirano Creonte busca al autor del crimen para que sea castigado. A partir de ahí el coro se siente invitado a meditar sobre los misterios del corazón y enumera los progresos de ingenio humano en el nivel de civilización a que se había llegado en los días de Sófocles (vv. 343-351):

Se ha hecho dueño de las fuerzas de la naturaleza, ha domeñado a las mismas fieras [...] Todo esto es cierto, pero esa misma sorprendente habilidad, si bien unas veces le lleva al bien, otras le desliza hacia el mal [...] ¿El ideal? Armonizar las leyes de la patria con la justicia de los dioses.

En Sófocles el coro se convierte en un verdadero personaje y así es como también lo muestra Félix Grande en su obra: como un actor que interviene en la representación y que puede dialogar con el resto de los personajes. El coro de Grande sí está cerca de la labor que ya reclamaba Aristóteles en su *Poética*.

Son muchas las dificultades que se les presentan a los directores a la hora de llevar a escena una recreación de una obra clásica, pero entre todas, quizás la que más se podría destacar es la puesta en escena del coro. Sin embargo, pese a esas dificultades, muchos directores luchan por encontrar el modo de reintroducir la parte de música y danza y el

elemento coral en sus tragedias. El problema surge no solo del profundo conocimiento sobre su papel que el autor ha de tener, sino de la dificultad de hacer encajar un coro trágico en una pieza que se ambienta en época legendaria, ya que la inverosimilitud juega en contra de los creadores. Por otro lado, intentar introducir un coro con ambientación actual es, si cabe, más peligroso, ya que se puede caer en la anacronía exagerada o, desde el otro extremo, restar al coro su sentido, su sustancia más profunda, como lo vemos en la tragedia griega. (De Paco 2003: 48)

Si algo caracteriza al coro de Grande en *Ítaca* es su fondo flamenco. La afición del autor por la música tradicional andaluza se demuestra en esta obra. Su coro manifiesta lo que los gitanos deportados —protagonistas de su obra— piensan, sienten o van a hacer. Y es que el flamenco es el estilo apropiado para mostrar el dolor y a la vez la resistencia de aquellos expulsados de su patria y perseguidos hasta la muerte. La música flamenca, tal y como señala Félix Grande, resulta de la unión de la antiquísima tradición musical española con la pena de aquellos gitanos atemorizados por la continua marginación e incluso por el riesgo de exterminio (Grande 2006: 170). El coro de *Ítaca*, más que cantar llora y se dedica a colocar los episodios de la *Odisea* y reflexiona sobre lo que va ocurriendo.

Será a partir del siglo XVIII cuando empiecen a sonar en Andalucía los primeros cantes flamencos. A principios del siglo XX, artistas del prestigio de Manuel de Falla o Federico García Lorca asumen la defensa y la proclamación de este arte impar que es, a la vez, una extraordinaria música y un testimonio de la comunidad gitana. También lo hace en cierto modo Félix Grande en su obra y, por supuesto, Juan de Pura, el compositor, que cambia el aulós y la cítara por la percusión y la guitarra española.

El texto y la música en esta obra van de la mano, aunque el propio compositor afirma que no crea una música descriptiva que acompaña los acontecimientos, sino que la presenta como un ser superior que le anticipa al héroe su próximo destino (Grande 2006: 203). Lo percibimos, por ejemplo, en el redoble de tambor previo a la venganza de Circe, en la balada de tonos nostálgicos al comienzo de la escena de las sirenas o en el coro que canta en presencia de La Aurora de rosados dedos tras la muerte de los pretendientes y presagia la calma. Así, la música se convierte en la única arma para vencer las sombras, para vencer la ignorancia de quienes pretenden dirigir la vida de los demás.

## 6. TRATAMIENTO DE LOS PERSONAJES

Como la *Odisea* de Homero, la *Ítaca* de Félix Grande está plagada de héroes y antihéroes.

El héroe es aquel personaje que ha ejercido cierta influencia sobre los hombres y los acontecimientos, que ha guerreado valientemente, que ha consumado hazañas con gran temeridad, que se ha elevado por encima de sus semejantes —los mortales— y ha podido aproximarse a los dioses, mereciendo así, tras su muerte, la veneración y un culto particulares, tal y como vemos en los ejemplos de Aquiles, Ájax o Ulises. La poesía épica, y en particular la *Iliada*, fue la primera en crear esta idea de héroe.

Estos héroes, empezando por su nacimiento, son diferentes a los simples mortales. La mayoría de las veces son hijos de un dios o de una diosa, quienes les ayudan y protegen en el transcurso de su existencia.

A lo largo de los siglos, la noción de héroe se ha ido transformando. Ya en la antigüedad hubo gusto porque cada territorio tuviera su propio héroe como símbolo regional o nacional. Así, surgieron los héroes atenienses, tebanos, argivos o beocios, y toda una serie de héroes epónimos.

Ulises es el gran héroe clásico por excelencia. Ya en la *Iliada* destaca en el campo de batalla y sobresale por su intelecto y sus habilidades para ingeniar argucias con las que salir de situaciones difíciles. Él mismo será el que desarrollará el plan que dará la victoria a los aqueos: la construcción del Caballo de Troya.

En la *Odisea*, Ulises es el protagonista absoluto. Se nos relata en ella el *nostos* del héroe a Ítaca y las peripecias que sufre durante los años que tarda en poder volver a casa. Como héroe que es, tiene una diosa que siempre vela por él, Atenea, aquella que nació armada de la abertura de la sien de su padre Zeus.

En *Ítaca* el tratamiento de Ulises es muy similar. Este Ulises también ansía el regreso a su patria, a su Ítaca; pero la Ítaca de este Ulises —que en realidad es un deportado más— no es un lugar físico, sino más bien una meta, aquello que se posa ante sus ojos para vencer los más grandes obstáculos. Este *nostos* es el camino de regreso hacia el ser humano, el intento de renacer. Para ello vence las tentaciones de Circe, esquiva a Hermes convertido en maestro de ceremonias de un

circo americano, vence a los pretendientes simplemente con el arco de su violín, sin sangre, sin muerte, sólo con música. Ulises en *Ítaca* es el héroe de aquella representación que hacen los Deportados. Sin embargo, el héroe de esa estación fría y gris enmarcada en la Segunda Guerra Mundial no es otro que el propio Homero, el jefe de la estación, que se presta a dar cobijo a los sueños de los gitanos.

Y al igual que en los relatos épicos, la presencia de un héroe lleva consigo la de antihéroes que dificulten sus andanzas. En la *Odisea* podemos englobar en este grupo a todos los pretendientes y, en concreto, a Antínoo, jefe de los pretendientes de Penélope, un ser orgulloso y brutal que multiplicó las fechorías en el palacio de Ulises: intentó matar a Telémaco, dilapidó los bienes de Penélope y se enfrentó al porquerizo Eumeo por introducir un mendigo en la sala donde comía junto con sus compañeros.

En *Ítaca* sin embargo, los antihéroes son los militares, aquellos que durante la Segunda Guerra Mundial consiguieron exterminar a más de medio millón de gitanos y los cazaban a los gitanos como ratas para someterlos a tratamientos científicos, los que velaban para que no pudieran reproducirse, los que los sometían a trabajos forzados en los campos de concentración, los que los llevaban a las cámaras de gas. Ellos eran los vigilantes de los campos de exterminio que, irónicamente, llamaban *Hades* (Grande 1979).

En la historia de Félix Grande hacen su primera aparición en la escena tercera, en el momento en que Telémaco cree reconocer a su padre; los militares lo maltratan. Esta parte es muy significativa pues esa era su función durante el Tercer Reich, romper las aspiraciones de todo el que no fuera de agrado del régimen.

Será en la segunda parte de la obra cuando piensen con más crueldad, como lo hacían los pretendientes de Penélope en la *Odisea*. Estando ellos, la obra no necesita un Poseidón que agite las aguas a Ulises:

Militar uno.- No hay ninguna razón para retrasar su muerte.

Militar dos.- Invitémosle a cenar esta noche. Hagámosle creer que queremos agasajarlo y, cuando el vino embriague su mente, acabemos

con su vida y repartamos el botín de esta tierra entre todos. Me complace pensar que mataré a un Telémaco borracho.

Militar tres.- Sí. Pero seré yo quien lo mate (Grande 2006: 149).

Tanto en *Odisea* como en *Ítaca* tenemos que hablar de los dioses, que son la manifestación de las fuerzas de la naturaleza. Pero si hay una que destaca esa es Atenea, aquella diosa armada que no sólo es una diosa de las batallas, sino también una enemiga de los espíritus salvajes. Antes del comienzo de la batalla, los héroes sienten su presencia inspiradora. Ya en el canto XXII de la *Odisea* la vemos actuar ante los pretendientes bajo la apariencia de Mentor para invitar a Odiseo a empezar el ataque. Cuando el combate termina, levanta su escudo y los pretendientes quedan aterrorizados.

La diosa, en cada uno de los relatos en los que aparece, actúa con su mera presencia, sin intervenir en persona. Ella es la que convence a Zeus para que Odiseo continúe su viaje de regreso a Ítaca. Gracias a ella conseguirá alcanzar su patria (Otto 1973: 33-48).

Su gran facilidad para adoptar la forma de otros consigue poner a prueba a los mortales. Así la veremos también en *Ítaca* y, como sucede en la obra de Homero, acompaña en todo momento a Ulises en sus decisiones y a su hijo Telémaco en la búsqueda de su padre.

## 7. CONCLUSIÓN

En este trabajo comparativo hemos podido realizar la comprobación de la transformación del mito de Ulises en una obra de literatura contemporánea que decide recrearlo. De esta manera, hemos percibido los matices que se le han ido incorporando, aportándole un carácter dinámico, y aquellos significados que han permanecido en el tratamiento del tema.

Hemos apreciado cómo Félix Grande se ha enfrentado a la tradición desde un contexto social y personal muy característico y cómo ha alojado la historia en el teatro contemporáneo mezclando tradición e innovación.

Grande encuentra en la *Odisea* el referente para reflejar su descontento con la Segunda Guerra Mundial y realiza una fuerte crítica bajo

la vestidura de la tradición, y es que la historia de la literatura nos ha demostrado que en tiempos de crisis la tragedia es el género que prima, al permitir realizar denuncias políticas y sociales que no se pueden o no se quieren manifestar de manera tan explícita.

*Ítaca*, como es común en las obras contemporáneas que recrean temas clásicos, presenta una transformación: la desacralización. Lo percibimos, no solo en la reducción de las apariciones de los dioses, sino también en la disminución de menciones divinas que en ellas se realizan. Si la *Odisea* comienza con la reunión de los dioses del Olimpo para determinar el destino de su protagonista, el autor de *Ítaca* decide omitir esta parte; las plegarias o los banquetes dedicados a los dioses que encontramos en la obra clásica son prácticamente inexistentes.

En el viaje de Ulises de regreso a Ítaca solo aparece la divinidad imprescindible, Palas Atenea, aunque también renovada en forma de camarero de chiringuito, de amante del propio protagonista o de maestra de tiro de Telémaco, como vemos en la obra de Grande. Eso quiere decir que el destino de los personajes ya no depende de los dioses, sino de otras fuerzas y condicionamientos mundanos, fuera de la esfera de la divinidad.

El concepto de héroe también varía con el paso de los años, se ha desmitificado, y se ha alejado de aquel personaje que estaba dotado de características distintas a las meramente humanas. Ahora se transmiten problemas universales y se enfrentan a una realidad de la que no siempre salen victoriosos y son conscientes de que solo su voluntad determina su destino, y no Poseidón ni ningún otro dios.

Concretamente, en esta versión de la *Odisea* que propone Félix Grande, toman por fin la palabra quienes no lo pueden hacer en la realidad política y social, con el objetivo de dar a conocer la búsqueda de esa memoria que pertenece a todas las víctimas inocentes. A través del héroe se simboliza el culmen del esfuerzo humano en su combate por enfrentarse a la muerte. Esta es la odisea de unos héroes anónimos que luchan contra el destino.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

### 1. Ediciones y traducciones utilizadas

ARISTÓTELES (1973), *Poética*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, <<https://desarmandolacultura.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/04/aristoteles-poetica-trilingue.pdf>> [2/02/2024].

HOMERO (2006), *Odisea*, trad. española de José Luis Calvo, Cátedra, Madrid.

SÓFOCLES (2000), *Tragedias: Áyax, Antígona, Edipo rey, Electra, Edipo en Colono*, trad. española de Jorge Bergua Cavero, Gredos, Madrid.

### 2. Obras españolas

GRANDE, F. (1970), *Memoria del flamenco*, Espasa Calpe, Madrid.

GRANDE, F. (2006), *Ítaca. Una propuesta escénica basada en la “Odisea” de Homero*, Teatro Español, Madrid.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, J. (2008), *Operación Valkiria*, Círculo de Lectores, Madrid.

### 3. Estudios literarios

DE PACO SERRANO, D. (2003), *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, Universidad de Murcia, Murcia.

GENETTE, G. (1989), *Palimpsestos*, <<https://sanmiguelwritersconference.org/wp-content/uploads/2017/02/1008-Palimpsestos.pdf>> [7/02/2024].

OLIVA, C. & TORRES MONREAL, F. (2008), *Historia básica del arte escénico*, Cátedra, Madrid.

OTTO, W. F. (1973), *Los dioses de Grecia. La imagen de lo divino a la luz del espíritu griego*, Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires.

### 4. Ensayos y artículos periodísticos

CABRICES, S. (2022), “Marilyn Monroe: su vida, sus películas y su influencia en la cultura popular”, <<https://www.vogue.mx/estilo-de-vida/articulo/marilyn-monroe-biografia-muerte-y-sus-mejores-frases>> [18/1/2024].

CARRADA-BRAVO, T. (2016), “Investigación de la transformación de *Streptococcus pneumoniae* en el laboratorio, y el nacimiento de la genética bacteriana y la biología molecular”, *Scielo, Revista chilena de infectología* vol. 33, nº.1, 61-65<[https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-10182016000100010](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-10182016000100010)> [10/02/2024].

LASSO DE LA VEGA, J. S. (1964), “Teatro griego y teatro contemporáneo”, *Estudios sobre el teatro de la antigüedad clásica* vol. 12, 426.

MORA, M. (2004), “Félix Grande, Premio Nacional de las Letras”, <[https://elpais.com/diario/2004/12/01/cultura/1101855602\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2004/12/01/cultura/1101855602_850215.html)> [2/02/2024].

VILLATORO, M. P. (2012), “Fanta, el refresco creado en la Alemania nazi”, <<http://www.abc.es/20121012/archivo/abci-fanta-bebida-epoca-nazi-201210111707.html>> [19/12/2023].

## 5. Otros

AA.VV. (1978), *Temas de latín y griego*, Gredos, Madrid.

AA.VV. (1997), *Gran enciclopedia Larousse*, Planeta, Barcelona.

RODRÍGUEZ MORENO, J. J. (2010), *Los cómics de la Segunda Guerra Mundial*, Universidad de Cádiz, Cádiz.