

SOBRE «PENÉLOPE» DE DOMINGO MIRAS

FERNANDO GARCÍA ROMERO
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El autor pretende ofrecer un análisis pormenorizado del tratamiento que en su tragedia *Penélope* da Domingo Miras a los personajes y situaciones de la *Odisea* homérica y las variaciones que introduce de acuerdo con las ideas y sentimientos que se propone transmitir a través de su pieza. Para ello se recurre constantemente a la comparación con otros «dramas mitológicos» del mismo autor y con otras recreaciones que el mismo tema ha recibido en la tradición literaria, especialmente aquellas del teatro español contemporáneo.

Es Domingo Miras (Campo de Criptana, 1934) uno de los valores más sólidos con que cuenta la escena española actual, lo que no ha evitado que muchas de sus piezas, en las que con profundo sentido trágico y bella y vigorosa prosa reflexiona sobre problemas intemporales del ser humano, permanezcan inéditas o hayan sido estrenadas, en el mejor de los casos, con muchos problemas, pese a que buena parte de ellas han recibido premios oficiales. Y es que a pesar de los muchos méritos que reúnen sus dramas, «su destino —comenta Virtudes Serrano, autora del mejor estudio de conjunto sobre la obra de

Domingo Miras¹ — es el de muchos dramaturgos españoles: el silencio y el olvido».

Cultivador, y admirador confeso (su *Penélope* está dedicada al «autor de *La tejedora de sueños*»), del teatro trágico de Buero Vallejo y también de Alfonso Sastre², su recurso al «drama histórico» es aún más constante que en el caso de esos dos autores, hasta el punto de que todas sus piezas salvo sus cuatro primeras obras (de 1970-1971, inéditas) y, en parte, *La Venta del Ahorcado*, se sitúan en el pasado histórico o mitológico. Porque, como Buero, cree Miras que la revisión crítica, con frecuencia desmitificadora, del pasado histórico es fuertemente iluminadora del momento presente, al tiempo que permite una reflexión intemporal, válida para el presente y también para el futuro: «Los hechos del pasado que siguen interesando son aquellos que se siguen produciendo o que pueden volver a producirse,...que son una especie de asidua y ominosa pesadilla del cuerpo social: la marginación, la intolerancia, el miedo, los crímenes perpetrados desde el poder»³; «la historia es el recuerdo de las injusticias de antes, que son, en esencia, las de ahora, de las opresiones y persecuciones de antes, que son también las de hoy, el recuerdo de los muertos de antes y después, los muertos ya intemporales, que se reencarnan en el escenario»⁴. Protagonistas de sus dramas son, en efecto, las víctimas, como en el teatro de Sastre, los marginados a los que su propia ínfima condición social dicta un destino trágico o, en el caso de los «dramas mitológicos», mujeres de noble estirpe a las que su misma condición femenina convierte automáticamente en seres inferiores.

La utilización del mito clásico como punto de referencia para la reflexión sobre el presente ha sido recurso socorrido en el teatro contemporáneo⁵, del cual se han servido asimismo los dos motores principales de la llamada «gene-

¹ *El teatro de Domingo Miras*, Murcia 1991; véase también RUGGERI MARCHETTI, M. (1991): «Il teatro di Domingo Miras», como introducción a su traducción de *El doctor Torralba*, Roma, pp.7-96.

² Cf. SERRANO, *El teatro de Domingo Miras*, pp.29-30 y 37 ss.

³ «Historia y teatro», conferencia inédita pronunciada en La Coruña (Univ. Intern. Menéndez Pelayo) en Julio de 1988; citado por SERRANO, *El teatro de Domingo Miras*, p.41.

⁴ MIRAS, D. (Diciembre 1980-Enero 1981): «Los dramaturgos frente a la interpretación tradicional de la historia», *Primer Acto* 187, pp.22-23.

⁵ La bibliografía al respecto es muy abundante. Véase LASSO DE LA VEGA, J. (1981): *Los temas griegos en el teatro francés contemporáneo*, Murcia, y «La presencia del mito griego en nuestro tiempo», en el vol. col. *Estudios sobre la Antigüedad en homenaje al profesor Santiago Montero Díaz (Anejos de «Gerión» nº 2)*, Madrid 1989, pp.99-114; Díez del Corral, L. (1974): *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid. Entre las obras que se refieren más en concreto al teatro español, cf. RAGUE I ARIAS, M.J. (1991): *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*, Sada (La Coruña); RAGUE I ARIAS, M.J. (1990):

ración realista» del teatro español, Buero Vallejo (*La tejedora de sueños* y *Mito*) y Sastre (*El pan de todos*, *Demasiado tarde para Filoctetes*, *Medea*, la divertida *Los dioses y los cuernos*), y también el primer Domingo Miras de comienzos de los setenta con sus tres tragedias tituladas *Fedra* (cuya primera versión data de 1970 y la forma definitiva, compuesta en 1972, obtuvo el *accessit* del Premio Lope de Vega en 1973), *Egisto* (escrita en 1971, finalista del Lope de Vega en 1972 y estrenada en el madrileño Teatro de la Zarzuela el 4 de Abril de 1974) y *Penélope* (compuesta asimismo en 1971, no estrenada y, al igual que las otras dos piezas, inédita hasta 1995)⁶. Los temas clásicos además han reaparecido sistemáticamente en su producción dramática posterior, en sus adaptaciones de la tragedia sofoclea *Ayax* (representada en Madrid y Mérida en 1977) y de *La Orestíada* de Esquilo (en colaboración con M. Canseco y F.R. Adrados; estrenada en Mérida en 1985), y en su pieza, inédita y llevada a la escena durante el Festival de Teatro Clásico de Mérida de 1984, *Entre Troya y Siracusa*, cuya acción se desarrolla en la Atenas de 415 a.C. en forma de discusión entre Alcibíades, Sócrates y el propio Eurípides a propósito del sentido de la tragedia *Trojanas* de éste último, y resulta ser «un alegato contra la guerra y una defensa de la libertad del pueblo para elegir la paz a pesar de sus gobernantes»⁷. Miras reconoce haber concebido, también en sus primeros años como dramaturgo, los proyectos, finalmente irrealizados, de componer una trilogía sobre Teseo en la que pensaba exponer sus ideas sobre el mito de Don Juan, y una *Medea* que reflejaría sin duda las posiciones «feministas» que dominan sus tres tragedias mitológicas⁸, e incluso ha teorizado sobre algunos aspectos de la tragedia griega clásica y su pervivencia en un par de interesantes ensayos⁹.

La pieza que ahora nos ocupa, la estupenda *Penélope*, es una de las muchas adaptaciones que el tema del retorno de Ulises ha conocido en la escena española de nuestro siglo¹⁰, y es quizá la versión que más de cerca sigue, en lo

El personaje femenino de la tragedia griega en el teatro català del segle XX, Sabadell; RAGUE I ARIAS, M.J. (1992): *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el teatro español actual*, Madrid.

⁶ Las tres obras han sido editadas por SERRANO, V. (1995): *Domingo Miras. Teatro mitológico*, Ciudad Real, edición por la cual citamos.

⁷ SERRANO, *El teatro de Domingo Miras*, p. 320.

⁸ Véase, sobre estos proyectos, SERRANO, *El teatro de Domingo Miras*, p.24.

⁹ «Personaje y héroe», recogido en GARCÍA LORENZO, L.(ed.) (1985): *El personaje dramático*, Madrid, pp.241-252; «El mito agrario y la génesis del teatro», recogido en RUIZ RAMÓN, F. y OLIVA, C. (eds.) (1988): *El mito en el teatro clásico español*, Madrid, pp.235-247.

¹⁰ Véase al respecto, además de los libros ya citados de RAGUE I ARIAS, PAULINO, J. (1992): «Ulises en el teatro español contemporáneo», en el vol. col. *El mundo clásico entre nosotros. Primeras Jornadas de Filología Clásica organizadas por la Asociación Alétheia*, Madrid, Universidad Complutense, pp.28-38; y GARCÍA ROMERO, F.: «El mito de Ulises en el teatro español del siglo

que a la sucesión de acontecimientos se refiere e incluso en la reproducción casi literal de pasajes, el relato contenido en los últimos cantos de la *Odisea* homérica, especialmente en el segundo acto. De la mano de Miras recordamos, en efecto, los viajes educativos de Telémaco (pp. 149-150), el Ulises disfrazado de mendigo que, infiltrado entre los pretendientes, soporta que Antínoo le arroje un escabel (pp. 152 ss.), pelea con Iro y lo derrota fácilmente (pp. 153 ss.), habla con simpatía a Anfinomo y le aconseja que abandone el palacio antes de que corra la sangre (p. 157)¹¹, se entrevista a solas con Penélope haciéndose pasar por un mercader cretense arruinado (p. 163), es reconocido por

XX», en LÓPEZ FÉREZ, J.A. (ed.): *Influencias de la mitología clásica en la literatura española*, Madrid (en prensa), y «Observaciones sobre el tratamiento del mito de Ulises en el teatro español contemporáneo», *Analecta Malacitana* 1997 (en prensa).

¹¹ Cf. *Odisea* 18.125-150 (reproducimos la traducción de J. Pabón-M. Fernández Galiano, Madrid 1982), donde Ulises es consciente de que Anfinomo no se ha comportado con Penélope como el resto de los pretendientes:

En verdad me pareces, Anfinomo, un hombre sensato
como aquél que nació de tal padre, pues bien conocida
me es la fama de Niso, de aquel duliqués rico y noble
del que dicen naciste; demuestras cordura y por ello
te he de hablar, mas tú atiende y conserva en la mente mis dichos.

y le aconseja que se marche antes de que comience la venganza:

que algún dios te conduzca
libre y salvo a tu hogar y no tengas que hacerle aquí frente
cuando esté de regreso en la patria querida; presiento
que no habrá de evitarse la sangre en la lucha que emprendan
los galanes y él una vez le cobije este techo.

Compárense estos versos con las palabras del Ulises de Miras (que, con respecto al homérico, prescinde, como es la norma de los dramas de Miras y aún de la mayor parte del teatro contemporáneo de tema griego, de toda referencia a los dioses):

Hijo eres, Anfinomo, de un padre cuya reputación ha llegado hasta mí:
el valor y las riquezas de Niso el duliquense me son conocidas, y veo que eres
digno de tal padre, pues prudente y discreto me pareces. Por lo mismo, voy a
darte un buen consejo: vuélvete a tu casa, mira que aquí os amenaza un gran
peligro. Ulises volverá pronto, y una vez que vuelva, la sangre va a correr.

Mayor respeto que hacia el resto de los pretendientes muestra también hacia Anfino (Miras recupera para el personaje el nombre homérico original) el cruel Ulises de *La tejedora de sueños*: «uno que no corre ni tiembla...sabes morir...ninguno de esos valía lo que tú...pero tú no debes morir como una rata, sino como un héroe», p.193 de la excelente edición de L. IGLESIAS FEJOO, Madrid, Cátedra, 1990⁹, por la cual citamos.

Euriclea gracias a la cicatriz de su pierna (pp. 164-165), lleva a cabo la matanza de los pretendientes, concienzudamente preparada, tras la prueba del arco (pp. 165 ss.), e incluso alude a los futuros viajes que Tiresias le ha profetizado (p. 179). Del relato homérico nuestro dramaturgo se aparta, sin embargo, en un aspecto fundamental, de acuerdo con el diferente carácter que asigna a cada uno de los personajes, y es que al final de la pieza no tiene lugar la ἀναγνώρισις y el feliz reencuentro entre los esposos, puesto que ni el Ulises de Miras es el gran héroe homérico ni su Penélope es la abnegada esposa de la *Odisea* que espera con ansia su regreso, hasta el punto de que se niega a reconocer a su marido al final de la pieza, puesto que su retorno significa para ella la anulación como ser humano¹².

También pretende Miras mantenerse fiel al modelo homérico proponiendo una puesta en escena «arqueológica» (cf. sobre todo pp. 113-114), sin recurrir a esos buscados anacronismos en el decorado, la vestimenta o el habla que son tan característicos, por ejemplo, del teatro francés contemporáneo de tema griego y que se hallan también ausentes de su *Egisto* y de su *Fedra* y se emplean sólo, y de manera muy comedida, en *De Troya a Siracusa*. Es propio del teatro de Miras, en efecto, la adecuación del lenguaje verbal al tiempo y a los personajes de la historia, de manera que no sorprende encontrar en el estilo lingüístico de nuestra pieza un tono que quiere ser con frecuencia «homérico»; basten como muestra las siguientes palabras que pronuncia Penélope (p. 158), las cuales reproducen *Odisea* 18.245 ss.¹³:

¹² Otra Penélope española contemporánea, la que presenta Romà Comamala en su pieza *El retorn d' Ulisses* (de 1978, publicada en *Variacions sobre mites grecs III*, Barcelona, Publicacions de l' Abadía de Monserrat, 1980), se niega a reconocer en el hombre cansado, envejecido y encadenado que dice ser su esposo al joven fuerte y vigoroso que partió a la guerra veinte años antes. En *El retorno de Ulises* de Torrente Ballester (de 1946, recogida en *Teatro II*, Barcelona, Destino, 1982) es Telémaco quien se niega a reconocer a su padre, un Ulises pícaro cuyas aventuras son pura invención de los aedos y que, tras fracasar también él en la prueba del arco, se declara impostor y se marcha de palacio en compañía de la fiel Penélope, dejando a su hijo convertido en nuevo rey de Itaca y con la convicción de que todo ha sido una farsa ridícula tramada por Penélope para poder marcharse con su amante. Finalmente, la muerte anímica de la Penélope de Miras (que es también la de la Penélope de Buero) tiene un correlato en la muerte física del mismo personaje en el tenso drama de Salvador Monzó *Ulises o el retorno equivocado* (de 1957, publicado en Valencia, Diputación Provincial, 1958), la historia de un soldado combatiente en la División Azul que regresa a casa tras haber permanecido prisionero y enfermo varios años en un campo de concentración y mata a su fiel Penélope al no reconocer en ella la mujer perfecta que su mente se había ido forjando como medio para soportar la adversidad. Sobre todo ello, cf. GARCÍA ROMERO, *arts. cits.*

¹³ Se ha suprimido, con respecto al pasaje homérico, toda referencia a los dioses, y, por supuesto, cualquier alusión a su nostalgia por Ulises. Véase también la descripción que hace Euriclea de la matanza de los pretendientes (pp. 173 ss.), en la cual se recogen incluso las comparaciones

Eurímaco, no me hables de mi belleza ni del número de mis pretendientes. ¿Qué ganaría con tener más de lo que tengo? ¡Una ruina más rápida! Todos cuantos anhelan matrimoniar con una mujer ilustre y rivalizan entre sí para alcanzarla traen grasos bueyes y pingües ovejas para obsequiar a los amigos de la novia y, en vez de devorar impunemente sus bienes, se los acrecen con magníficos regalos.

En lo que Miras difiere diametralmente de Homero es en la caracterización de los personajes, y en este aspecto su versión de la historia de Ulises y Penélope es plenamente moderna, pues con muchas de las adaptaciones modernas del mito coincide en hacer recaer el peso del protagonismo sobre los hombros de Penélope y en ofrecer una imagen absolutamente negativa de Ulises, que representa en su obra, como en el drama odiseico de Buero, el realismo y la brutalidad que chocan frontalmente con el idealismo y la sensibilidad del mundo femenino encarnado por Penélope¹⁴. El tema central de la pieza es, en efecto, el que será recurrente en la producción dramática de Domingo Miras, los abusos de un poder que aniquila al débil que se ha atrevido a intentar superar sus estructuras injustas. Y el débil que se rebela e inevitablemente sucumbe es en *Penélope*, como ocurre frecuentemente en los dramas de nuestro autor, la mujer.

Los rasgos físicos que Domingo Miras quiere para su Penélope («tiene entre treinta y cinco y cuarenta años, y es hermosa y de aspecto majestuoso», p.

homéricas de *Odisea* 22.302 ss. y 383 ss. (las diferencias, esenciales, entre ambos pasajes se comentarán más adelante).

¹⁴ La imagen negativa del personaje de Ulises se encuentra ya bien explotada en la Antigüedad, especialmente en Píndaro, el *Filoctetes* sofocleo, Eurípides, Virgilio y sus reflejos en el ciclo troyano medieval. Véanse, en general, los excelentes libros de STANFORD, W. B. (1968²): *The Ulysses theme*, Oxford; MACTOUX, M.M. (1975): *Pénélope, légende et mythe*, París; y también FELSON-RUBIN, N. (1994): *Regarding Penelope. From character to poetics*, Princeton. Esta tradición antiodiseica ha pervivido con renovada fuerza en la literatura contemporánea, como muestran, por ejemplo, *El nacimiento de la Odisea* de Jean Giono (donde Ulises es un golfo que durante diez años ha recorrido el Mediterráneo de taberna en taberna y de burdel en burdel y que inventa sus rocambolescas aventuras para justificar su larga ausencia, temeroso además del musculoso amante que entretanto se ha buscado Penélope) o *El arco de Odiseo* de Hugo von Hoffmannsthal (que nos presenta un Ulises estúpido), y varios de los dramas españoles citados hasta aquí, a los que deben añadirse otras piezas como *Ulises no vuelve* de Carmen Resino (Madrid, Centro Español del Instituto Internacional de Teatro, 1983), *Demasiado tarde para Filoctetes* de Alfonso Sastre, que parte de la tragedia sofoclea (Fuenterrabía, Argitaletxe Hiru, 1990), y también *¿Por qué corres, Ulises?* de Antonio Gala (de 1975, publicado en *Las cítaras colgadas de los árboles, ¿Por qué corres, Ulises?*, Madrid, Espasa Calpe, 1989). Algunas reflexiones al respecto pueden encontrarse en LASSO DE LA VEGA, J. (1970): «De Homero a Katsansakis», en *De Sófocles a Brecht*, Barcelona, pp. 249-309, y, para los dramas españoles, GARCÍA ROMERO, *arts. cit.*

119) coinciden con los rasgos que prestan al mismo personaje Buero («*la reina ya no es joven, pero aún es bella; su macizo y armonioso cuerpo se yergue lleno de majestad*») y Carmen Resino en su drama *Ulises no vuelve* («*es una mujer en la treintena, aún hermosa pero fatigada*») ¹⁵, y, como ambas, la Penélope de Miras es una mujer que debe hacer frente a su abandono recurriendo a la fuerza de su carácter ¹⁶, una fuerza personal que no la libraría de sucumbir (igual que otra mujer fuerte, la Clitemnestra de *Egisto*) víctima de su rebelión. Y la fuerza de voluntad y de carácter que necesita nuestra Penélope es aún mayor que la que mueve a su homónima bueriana, por cuanto sus ambiciones son mayores (nada menos que cambiar las estructuras sociales aunque sea únicamente en una pequeña isla como Itaca; cf. p. 136) y mayor es también su soledad: no cuenta con el apoyo de Telémaco, tampoco con el habitual consuelo del ama Euriclea, no puede cifrar esperanzas ciertas —tan sólo vagas y absurdas ilusiones— en el amor sincero y sólido de alguno de los pretendientes (el Anfino dispuesto a todo por el amor de Penélope en *La tejedora de sueños*, el Quilón con quien la Penélope de Carmen Resino podría rehacer su vida ¹⁷), y ni siquiera puede refugiarse, como la Penélope de Buero, en el recuerdo de una fugaz felicidad pasada, cuando un joven Ulises la conquistó ¹⁸, puesto que el Ulises de Miras ha sido siempre un bárbaro aqueo que ha tratado con brutalidad a su esposa, como botín de guerra que la considera:

para ellos el amor es como la guerra, así que ahora están a sus anchas: ¡abundante botín! (p.167)

y yo sé que entre amo y marido, la diferencia es la misma que entre un amo duro y un amo indulgente. Me has dado a escoger entre dos clases de amo (comentario irónico de Clitemnestra a Agamenón en *Egisto*, p. 52).

El Ulises de Miras, en efecto, aparece despojado de algunos de los rasgos de su carácter que mejor identifican al héroe homérico: si el Ulises de Home-

¹⁵ Cf. también la descripción de la Penélope de Salvador Monzó: «*María, de unos cuarenta y cinco años...sin haber perdido cierta gracia con los años, de silueta juvenil todavía*».

¹⁶ «*Sé que eres fuerte y astuta, como tu esposo Ulises. ¡Astuta, muy astuta frente a los pretendientes y tú lo sabes! Y muy dura frente a los caprichos de tu hijo*», le dice Euriclea a Penélope en *La tejedora de sueños* (p.116; cf. pp.168 ss.). Sobre este aspecto del carácter de la Penélope de Miras, cf. SERRANO, *El teatro de Domingo Miras*, p. 82, y RAGUE I ARIAS, *Lo que fue Troya*, p. 95.

¹⁷ Cf. GARCÍA ROMERO, «Observaciones sobre el tratamiento...».

¹⁸ «*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*» (*La tejedora de sueños*, p. 142).

ro encarna un nuevo tipo de héroe, diferente de los grandes guerreros de la *Ilíada*, es especialmente porque posee la virtud a la que alude Atenea cuando dice de él que es ἐπιτήρις (*Odisea* 13.331-332), un término que podría traducirse como «civilizado», con referencia sobre todo a la ἀγαθοφροσύνη, la afabilidad en el trato y la gentileza, una cualidad que nos indica que el héroe de la *Odisea* es ya representante de un nuevo mundo que empieza a buscar cualidades distintas del valor guerrero¹⁹. Además de Atenea, otros muchos encuentran efectivamente agradable el trato con el Ulises de *Odisea*: su madre Anticlea, que dice haber muerto de añoranza por su hijo ausente (*Odisea* 11.200-203); las mujeres en general²⁰; sus súbditos (*Odisea* 4.689-691), e incluso sus criados, si hemos de creer lo que afirma el porquerizo Eumeo en *Odisea* 14.137-147 (cf. también las palabras del boyero Filetio en 20.199 ss.):

De este modo murió; con su muerte pesares sin cuento
 ha dejado a los suyos y a mí más que a nadie; de cierto
 no hallaré más benigno señor dondequiera que vaya,
 ni aún volviendo otra vez a la casa paterna en que vine
 a la vida y mi padre y mi madre me dieron crianza.
 No es mi llanto por ellos, por más que me aflija y que sueñe
 con volver con mis ojos a verlos allá, que es la pena
 por la ausencia de Ulises la que hinche mi alma; aun ausente,
 ¡oh mi huésped!, rehuyo el nombrarlo; en tal modo me amaba,
 en tal modo cuidaba de mí y, aun estando tan lejos,
 nunca habré de dejar de llamarlo mi dueño y mi amigo.

En el polo opuesto se sitúa el Ulises de Miras, insistiéndose constantemente en su comportamiento cruel y brutal, no sólo con sus enemigos, sino especialmente con su esposa. Porque, efectivamente, si bien Miras en su descripción de la matanza de los pretendientes sigue bastante de cerca el relato homérico, se aparta no obstante de la narración de la *Odisea* en algún punto importante, siempre con el propósito de subrayar la brutalidad de las acciones de Ulises y los suyos. Así, en el drama de Miras los pretendientes permanecen siempre desarmados y a merced de Ulises, en tanto que en la *Odisea* el cabrero Melantio les proporciona armas (22.135 ss.) y Ulises debe recurrir a todo su valor y fuerza, y a la ayuda de Atenea, para conseguir finalmente su triunfo.

¹⁹ Cf. STANFORD, *op. cit.*, pp.25 ss.; y LASSO DE LA VEGA, J. (1963, reimpr. 1984): *Introducción a Homero*, vol. col., Barcelona, pp. 308 ss.

²⁰ Cf. STANFORD, *op. cit.*, pp.44 ss.; STEINTHAL, H. (1991): «Frauen und Odysseus», *Gymnasium* 98, pp. 497-516.

Compárese, a modo de ejemplo, la descripción de la matanza de Euridamante, Anfinomo, Cetesipo, Aglao, Leócrito y Líode (pp. 173-174), con el relato homérico de la muerte de idénticos (o identificables con ellos) pretendientes en *Odissea* 22.241 ss., un pasaje que Miras recoge con cierta frecuencia casi literalmente, pero del que se desvía en algunos aspectos particulares, siempre en su deseo de reflejar la crueldad de su Ulises: en el drama de Miras estos pretendientes mueren desarmados, imposibilitados de defenderse, en tanto que en *Odissea* usan sus armas contra sus atacantes; en *Penélope* «los que quedan ya no intentan defenderse, huyen y son heridos por la espalda», mientras que en *Odissea* la lucha se produce frente a frente e incluso cuerpo a cuerpo (cf. vv. 292-293: αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς / οὐτα Δαμαστοειδὴν αὐτοσχεδὸν ἔγχεϊ μακρῷ); en el texto homérico no se especifica que los heridos indefensos sean rematados ni hay nada semejante a lo que leemos en el drama de Miras a propósito de Anfimedonte, «que se alababa de ser amigo de Ulises, ¡de qué le ha servido!», y en cambio no recoge Miras los versos homéricos en los que Ulises perdona la vida al aedo Femio y al heraldo Medonte, puesto que en su descripción de la matanza nadie queda con vida.

Y es que el Ulises de Miras representa la guerra y la sangre, el desprecio de la mujer y el afán de posesión, la violencia que se identifica con el mundo de los hombres, con el «patriarcado aqueo»²¹, que Penélope hace contrastar (p. 122) con el antiguo matriarcado que ella representa²², una especie de feliz

²¹ Es curioso que en nuestra tragedia sea Ulises prototipo del guerrero aqueo cuando, como se señaló anteriormente, en los poemas homéricos representa un nuevo tipo de héroe que no basa su excelencia únicamente en la fuerza física; contrástese esta idea homérica con lo que afirma de su esposo nuestra Penélope en pp. 121-122, en respuesta a la afirmación de Telémaco de que su padre es mejor que cualquiera de los pretendientes:

¿Porque es fuerte en los combates? ¡Eso, para una esposa, no tiene el menor interés! No son buenos esposos los aqueos: reducen a la mujer a un papel para el que yo no he nacido... ¡El de una esclava! ¡Un ser triste que trabaja en lo que no es suyo! ¡Porque la casa y todo cuanto contiene, incluyendo los hijos y la misma esposa, son propiedad del padre aqueo! (Despectiva) ¡El padre!

En los poemas homéricos Ulises no sólo no es un típico héroe «aqueo» por su manera de actuar, sino que incluso su tipo físico es menos «aqueo» y más «mediterráneo» que el de sus camaradas de armas, como refleja la descripción de Príamo en *Ilíada* 3.191 ss.; cf. STANFORD, *op. cit.*

²² También en *Egisto* y *Fedra* es tema esencial la oposición entre el violento patriarcado aqueo (encarnado en Agamenón y Teseo respectivamente) y el pacífico matriarcado mediterráneo (que Clitemnestra y Fedra incorporan):

CLITEMNESTRA: Vinieron desde el norte en bandas dispersas, con sus jefecillos petulantes y sus costumbres bárbaras...no tenían más bienes que sus espadas de

Edad de Oro en la que imperaba un régimen social «comunista», que permitía a los hombres llevar una vida pacífica, libre de penalidades y en comunidad con la tierra:

PENELOPE: ¡Los aqueos!... ¿Quiénes piensas que son los aqueos? Antes de que ellos vinieran, los míos vivían aquí felices y tranquilos, sin preocuparse de empresas guerreras ni de hazañas personales. Rendían culto a la fecunda Tierra, cuyos frutos recompensaban su trabajo y de la que se sentían hijos y esposos. La madre era entre ellos un ser sagrado, sus consejos se escuchaban como oráculos, y recibía general veneración. No usaban las palabras tuyo y mío, sino que todo era de todos, como ocurre entre los hermanos. Por eso no había robos, ni crímenes, ni esclavitud, ni guerras, ni siquiera armas... ¡Pero llegaron los aqueos y todo se acabó!... Armados de bronce y sedientos de sangre y de botín, trajeron volando sobre sus penachos a su bandada de dioses homicidas para ponerlos en nuestros viejos altares... hicieron gemir a la madre Tierra bajo el estruendo de sus carros de combate, cuyas ruedas de rayos les hacían más veloces que el viento...de todo se apoderaron y todo se lo repartieron, los animales, las tierras, los ríos, las personas...¡Nada quedó de nuestra antigua paz! ¡Ni el recuerdo siquiera, en la voz de un poeta!...¡Porque los aedos sólo cantan las hazañas de guerra de estos hijos de nadie, que ni siquiera saben de qué patria vinieron!...

bronce y sus carros de guerra, y poco después eran los amos de toda la Grecia...¡Ah, y no se conforman con los frutos de su espada, no! Para asegurar a sus descendientes el dominio sobre nuestras ciudades, se hacen dar en matrimonio a las princesas de las antiguas dinastías...Es su forma de consolidarse, ¿no te has dado cuenta? (*Egisto*, p. 35).

FEDRA: Mi vida en Creta era suave y grata...¡Qué alegres eran las fiestas! ¡Qué libertad! Pero había crecido demasiado deprisa...ya pasaba de los quince años, era una mujer...Tenía que casarme y fui entregada a un bárbaro aqueo...Ya soy una esclava lejos de su patria...Pertenezco al sangriento Teseo, de torpes y brutales manos encallecidas por la espada. (*Fedra*, p.209).

La oposición entre esos dos mundos y el predominio de la barbarie quedan reflejados incluso en la escenografía de *Penélope*, tal como indica explícitamente el autor al describir el decorado (p. 113): «La decoración, a base de pinturas al fresco, es recargada, con cenefas de motivos geométricos que rodean puerta, ventanas y brasero y recorren el pie de los muros, cuyos paños se adornan con figuras humanas que imitan escrupulosamente el estilo minoico. Estas figuras se hallan ocultas en parte por panoplias cargadas de armas que cuelgan en todas las paredes: escudos redondos, o corazas, sobre grandes abanicos de lanzas y espadas. Esta ostentación guerrera ofrece lastimoso contraste con la delicadeza y la gracia de los frescos, en lo que es posible verlos». Sobre el tema, cf. SERRANO, *El teatro de Domingo Miras*, pp. 80-81, y *Domingo Miras. Teatro mitológico*, p. 25; RAGUE I ARIAS, *Lo que fue Troya*, pp. 89 n. 13, 91 y 95-96.

TELEMACO: Y si sabías eso, ¿por qué te casate con un aqueo?

PENELOPE: Por lo mismo que Fedra, Hipodamia, Helena, Clitemnestra y tantas otras. No teníamos opción, éramos botín.

TELEMACO: Pudieron haceros sus esclavas, y os hicieron sus mujeres.

PENELOPE: Fue por conveniencia, no por generosidad. Como el prestigio y la autoridad se transmitían entre nosotros por línea materna, les interesó desposarnos para legitimar así su condición de reyes. (pp.122-123; cf. *Egisto*, p. 35).

Y para exponer estas ideas a gentes sencillas como las criadas que la ayudan a tejer, Penélope se sirve del mito, un procedimiento bien característico de la antigua Grecia, y así un elemento tan importante de la saga odiseica como es el tejer y destejer la tela adquiere en manos de Miras una nueva y hermosa dimensión simbólica, como reflejo de la relación que unía a la Tierra Madre con sus hijos los hombres en la antigua civilización matriarcal:

PENELOPE: Es el viejo Oknos, que trenza tranquilo su cuerda, sin importarle que su burra se la vaya comiendo por el otro extremo. Hacer y deshacer, como dice Euriclea. Oknos y su asna son como la Tierra, que crea la vida y se la traga para crearla de nuevo. Es el mismo significado que el de las hijas de Dánao... El agua es la vida, y si los cántaros tuviesen fondo, pronto se agotaría. Gracias a que no lo tiene, la vida vuelve a su origen y puede tomarse de nuevo. Como en nuestra tela, los hilos vienen al telar, vuelven al ovillo, y retornan al telar formando cada vez figuras distintas...

EURICLEA: Penélope, no puedes negar que las Danaides están condenadas a ese trabajo en el infierno, por haber matado a sus maridos. Eso lo saben todos, y éstas también, aunque no se atreven a contradecirte.

PENELOPE: ¡Eso lo dicen los aqueos, que son unos ignorantes, y deforman las cosas que apenas conocen!... Antes de que ellos viniesen, las mujeres aquí gobernaban la casa con dulzura y sabiduría, y los hombres, que eran más pacíficos, se dejaban de buena gana aconsejar y dirigir. A eso lo llaman los aqueos 'matar a sus maridos', y se han arreglado la historia de las hijas de Dánao, confundiendo un símbolo del renacer de la vida con una mentira urdida para tapar una antigua verdad. (pp.141-142).

Y otro mito, el de Dafne, es expresión de la esclavitud a que se vio reducida la mujer cuando los invasores aqueos, que traían consigo sus dioses patriarcales, consolidaron su dominio:

PENELOPE: Sí, las mujeres mandaban, pero no como ahora mandan los hombres...y tampoco a los maridos, porque no los había...había solamente mujeres y hombres. Ahora todo es distinto, las mujeres somos como animales...¿Os acordáis del flechador Apolo y de la hermosa Dafne?...Ya sabéis que el dios del arco de plata se prendó de la ninfa Dafne y la persiguió largo tiempo. Cuando la logró alcanzar, ella se convirtió en una planta de laurel. Se suele interpretar esto como la ilusión, que es hermosa mientras es perseguida, pero que al ser alcanzada, pierde su encanto y se desvanece. Para mí, representa algo más: representa la carrera de la vida, en la que, durante mucho tiempo, fue la mujer por delante del varón, rompiendo el aire la primera con su pecho puntiagudo. Pero un desgraciado día fue alcanzada, y perdió hasta su condición de ser humano. Reducida al estado de cosa, su vida es desde entonces como la vida de las plantas, un puro vegetal sin conciencia siquiera de sí misma. (pp. 142-144).

Penélope es como Dafne prisionera de su Apolo aqueo, y en la misma situación se encuentran Clitemnestra y Fedra, y por eso admiran a Helena, que se ha atrevido a desafiar abiertamente a los nuevos amos²³. «Estas tres mujeres —escribe Virtudes Serrano²⁴— aparecen víctimas de un matrimonio que las esclaviza, lo que hace que cada una, por un camino distinto, busque la libertad: Clitemnestra, en la muerte del tirano; Fedra, en el amor de Hipólito; Penélope en la adopción del doble papel de esposa y madre que pretende ejercer sobre los pretendientes». Porque evidentemente Penélope, en su ambición de restaurar el antiguo orden matriarcal, no puede poner sus esperanzas en el retorno de su marido²⁵, de manera que las deposita por una parte en sus criadas, a las que alecciona con las viejas historias mientras trabajan el tapiz, y sobre todo, ilusamente, en los pretendientes, cuya manera de ser y comportarse pretende modificar hasta convertirlos bajo su influencia y protección en seres nobles y pacíficos, unidos fraternalmente en el amor hacia ella:

Yo quiero veros avenidos como una gran familia, como si todos fueseis hermanos, queriéndoos y ayudándoos los unos a los otros, con

²³ «CLITEMNESTRA: *Estoy orgullosa de mi hermana...Todas lo hacíamos mentalmente...Pero sólo ella se ha atrevido a escapar de veras, a ser libre y dejar a su amo aqueo en la vergüenza*» (Egisto, p. 36).

²⁴ *El teatro de Domingo Miras*, p. 80.

²⁵ TELEMACO: ¡Pero vendrá, madre, vendrá!...No pierdas la esperanza...¡tú no puedes perder la esperanza...

PENELOPE: (Con amarga ironía) ¡La esperanza!...Eso es confiar en que venga algo que es mejor que lo que tenemos, ¿no es verdad? (p. 120).

bienes y afectos comunes, de manera que vuestro amor por mí sirva para uniros y no para enfrentaros (p.128).

Ahora son amigos, yo veo desde aquí sus juegos en el patio, y se tienen recíproco afecto, es evidente. Ese afecto se nutre del amor que me tienen, y seguirá creciendo como hasta ahora ha crecido. Llegarán a quererse entre sí como hermanos, y ninguno pensará en tomarme para él defraudando a los otros, sino que todos formarán conmigo un solo cuerpo grande y robusto, como un árbol frondoso del que yo seré el único tronco, coronado por ellos como por múltiples ramas (p. 136).

Ahora me aman de veras, y ese amor aumentará hasta llenarlo todo y enlazarles a ellos...Yo seré su deidad, su madre venerada, y la esposa sagrada a la que no se toca...su numen y su guía...y en el altar del patio volverá a estar la efigie de la divina Tierra, desnudo el fecundo seno y con serpientes en las manos, en lugar de ese Zeus insolente y soberbio que se complace en herir a su madre con el rayo (p. 137).

Por eso Penélope no puede ni quiere elegir entre los pretendientes, naturalmente no por fidelidad a Ulises, sino porque la elección de uno despreciando a los demás significaría el hundimiento de ese mundo utópico que ella pretende crear:

EURICLEA: ¡Mira, sal de esta situación insensata! ¡Escoge a cualquiera de ellos y cástate!.

PENELOPE: No podría hacerlo aunque quisiera, ama...Si tú tuvieras varios hijos, ¿podrías elegir a uno y despedir al resto?

EURICLEA: Pero, ¿qué estás diciendo de hijos? ¿Acaso has parido tú a los príncipes?

PENELOPE: En cierta manera. Una mujer sólo es madre de veras cuando lo es de todos los hombres de su casa (p. 145).

En este aspecto nuestra Penélope es heredera directa de la Penélope de Buero, que desteje durante la noche lo tejido durante el día no porque aguarde el regreso de Ulises sino porque la presencia de los pretendientes es lo único que la hace sentirse valiosa y viva:

¡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!...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...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. (*La tejedora de sueños*, pp. 157-158).

Parecidos sentimientos expresa a veces la Penélope de Miras²⁶, que igualmente contrapone los halagos de los pretendientes con el abandono y el desprecio de que era objeto por parte de Ulises:

¿Quiénes son los míos? ¿Los que me abandonan como a un objeto sin valor para irse a hacer la guerra o los que vienen a mi lado porque aún puedo ser amada? ¿Los que sin hacer nada por complacerme constantemente me recriminan, o aquéllos que pudiendo recriminarme se esfuerzan en complacerme? (p. 132).

También esta Penélope, como la de Buero, representa la ilusión frente al realismo²⁷. Pero las esperanzas de la heroína de Miras son aún más ilusorias que las de la Penélope de *La tejedora de sueños*, porque ésta última tiene por lo menos asegurado el amor sincero y apasionado de un hombre bueno, Anfino, mientras que nuestra Penélope vive sólo de utopías, cuya realización se empeña en creer posible, aunque en el fondo sabe que se trata de un deseo irrealizable, como ella misma constata a veces con amargura:

²⁶ (A Telémaco): ¡Por lo menos no lloran por su padre! ¡A ellos sí les basta conmigo! (p. 121);

¿Qué podría yo reprocharos, queridos amigos? Sois robustos y gallardos, sumisos y leales, y desde hace largo tiempo esperáis con una fidelidad conmovedora una sola palabra mía, sin pensar ni por un momento en desistir ni abandonarme...Verdaderamente, formáis a mi alrededor la más bella corona que jamás pude soñar, y gracias a vosotros me siento reina de veras. ¿Cómo no amaros a todos por igual? Un día daré fin a mi trabajo, y ése será un día de negro dolor, porque me obligaréis a aceptar a uno y a rechazar al resto. Creedme: no sufriré por no tener a quien elegir, sino por no tener a quien rechazar. (p. 131).

²⁷ La oposición entre idealismo y realismo que aquí reproduce Miras es fundamental en el teatro de Buero. Véase al respecto DOMENECH, R. (1993²): *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*, Madrid, pp. 79 ss. y 326; GONZÁLEZ-COBOS DÁVILA, C. (1979): *Antonio Buero Vallejo. El hombre y su obra*, Salamanca, pp. 63 ss. y, en lo que respecta en concreto a *La tejedora de sueños*, pp. 185 y 187; HALSEY, M.T. (1973): *Antonio Buero Vallejo*, Nueva York, pp. 45-50 y 103 ss., y «The dreamer in the tragic theatre of Buero Vallejo», en DE PACO, M. (ed.) (1984): *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, pp. 47-61, sobre todo 48 ss. para el drama odiseico; FRANCO DURÁN, M.J.: «Interpretación del mito clásico en *La tejedora de sueños*», en CUEVAS GARCÍA, C.(ed.) (1990): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, pp. 313-321.

Escucha: ¿por qué crees que hay ahora ciento ocho pretendientes en el patio esperando a que elija? ¿Por mi belleza y mis encantos, cuando soy una vieja? ¿O tal vez por mi habilidad en toda clase de labores? No, Telémaco: porque saben que el que se case conmigo, reinará sobre Itaca y Duliquio, sobre la áspera Same y la selvosa Zacinto (p. 123),

y sobre todo como el realismo del ama Euriclea le recuerda continuamente:

Nunca cambiarán, desengáñate. Han venido a casarse contigo y llevarte a su casa aquél que lo consiga, no a servirte por nada ni a suspirar por verte cuando quieras ser vista...También ahora se odian, no te hagas ilusiones. Como ya te conocen, disimulan su odio por temor a enojarte...¡Eso son fantasías! ¡Que te aman! ¡Vas a hacer que me ría!...¡Cómo si no supieras para qué te quieren! (pp. 135-137).

Y esa es la tragedia de Penélope, empeñarse en lo que en el fondo sabe imposible, empecinarse en la ficción cuando es consciente de la realidad²⁸. Porque los pretendientes son tan «aqueos» como lo es Ulises y como lo acabará siendo Telémaco:

ANTINOO: Cuando acabes el sudario te casarás, y serás una esposa tan decente como la mejor.

PENELOPE (irritada): Ahora, no soy decente, ¿verdad?

EURIMACO: Perdónale, no es muy hábil de palabra. Ha querido decir recatada...mejor dicho, una esposa ordinaria, normal...

PENELOPE (irónica): Ya. En mi aposento, con el telar y la rueca, y aplicando a las esclavas al trabajo, ¿verdad?

PISANDRO: ¡Eso es! ¡Muy bien dicho!

PENELOPE: Y guardando toda mi ternura para los míos, ¿no es eso?

ANTINOO (extrañado): Naturalmente, Penélope, es lo que debe ser.

EURIMACO: ¿Qué te ocurre, reina? ¿Dónde vas?

PENELOPE: A mi aposento. Es lo que debe ser (p.133).

Y cuando la treta de Penélope se descubre, pierde su poder sobre los hombres y ni siquiera ella puede ya cerrar los ojos a la realidad:

PENELOPE (amarga): Y Antínoo le amenaza. Desde que se descubrió que destejía la tela y tuve que acabarla, ha vuelto a ser tan violento como al principio (p. 156).

²⁸ Cf. SERRANO, *El teatro de Domingo Miras*, p.81.

Así pues, completamente sola, como un héroe sofocleo, se encuentra nuestra Penélope: no puede contar con un Ulises brutal, cuyo regreso la hundirá definitivamente; tampoco con los pretendientes, hombres necios y penden-ciosos que se disputan sus favores de manera ridícula (cf. pp. 125 ss.) y que, como Ulises, la reducirán al papel de esclava en cuanto elija; y por no tener, ni siquiera tiene Penélope el amor de Telémaco ni el consuelo de Euriclea.

No cuenta, en efecto, Penélope, con el apoyo de su hijo Telémaco, que aparece en la primera mitad de la obra, al igual que otros muchos Telémacos modernos, como un joven inseguro por causa de la situación en que se encuentra su casa, enfrentado desde el principio a unos pretendientes que se burlan de su inmadurez y falta de autoridad²⁹. La ausencia de un padre es la justificación que para su carácter encuentran los pretendientes, como hombres que son e interesados en casarse con Penélope («*la tristeza le hace arisco, divina Penélope. Necesita un padre en quien confiar*», p. 125; «*no es feliz, necesita un padre*», p. 127)³⁰, y su propia madre le dice con amargura: «*yo no te basto, a lo que veo. No lo soy todo para ti. El otro es más importante, sin duda*» (p. 121). Telémaco, por su parte, reprocha la pasividad de Penélope ante los abusos de los pretendientes y lamenta lo que cree que es falta de atenciones por parte de su madre, de manera que pone todas sus esperanzas en el retorno de un padre al que por supuesto no recuerda y cuya figura ha idealizado³¹:

TELEMACO (a Penélope): ¡Yo no merezco nada, ya lo sé! ¡Ni siquiera que me contestes, cuando me quejo!...Son los otros los que lo merecen todo, yo soy el último de la casa...Sin padre que me ayude ni madre que me quiera, así estoy...más solo que un perro...Todos se ríen

²⁹ Buero define a su Telémaco como «un adolescente atormentado por sus deseos de madurez» (p. 117); cf. ALVAR, M., «Presencia del mito: *La tejedora de sueños*», en DE PACO, M. (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, p.299. La misma inmadurez refleja el carácter de los Telémacos de Resino, Monzó y Comamala, éstos de psicología más compleja y «moderna», particularmente el último citado, un Telémaco neurótico, acomplexado y narcisista.

³⁰ «*Le habría hecho falta un hombre en casa*», comenta también a propósito de su hijo la Penélope de *Ulises no vuelve* de Carmen Resino, y es motivo que se repite en otras muchas piezas modernas.

³¹ Nada de eso hay en la *Odisea* (cf., por ejemplo, el cariñoso recibimiento que Penélope le hace a Telémaco cuando éste vuelve de su viaje, en 17.36 ss.), pero son situaciones recurrentes en las versiones teatrales contemporáneas del mito tanto las quejas de Telémaco por la falta de atenciones de su madre (véase, por ejemplo, *El retorn d' Ulisses* de R. Comamala, pp. 127 y 155), como la idealización de la figura paterna, que se encuentra, por ejemplo, en las piezas de Torrente y Buero; una excepción es el Telémaco de Gala, que centra su interés exclusivamente 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). Cf. GARCÍA ROMERO, «El mito de Ulises...».

de mí, me tratan con insolencia...hasta me amenazan...y a ti no te importa, ni lo impides ni me consuelas... ¿Qué clase de madre eres tú? ¿Por qué me tratas así? ¡Ah, si mi padre volviera!...Un día vendrá mi padre, y esto se acabará (pp.119-120).

Y la imagen completamente idealizada que se ha forjado de un padre que partió al poco de nacer él, veinte años atrás, queda bien reflejada en la respuesta instintiva que da a la afirmación de su madre de que nunca elegirá a ninguno de los pretendientes: «Ciertamente, después de estar casada con mi padre no sería un cambio ventajoso» (p. 121).

Penélope atribuye los reproches de su hijo a los celos que lo devoran al ver que su madre se complace con el asedio de los procos:

la pasión de los celos que te come el corazón es lo único que ha salido de tus labios. Por celos odias a mis pretendientes y por celos me reconvienes tan desabrida y animosamente. Me amas como si también me pretendieses y, como crees tener mejor derecho, te irrita la presencia de competidores (p. 132).

En estas palabras de Penélope se hace explícita la presencia en nuestro drama de uno de los temas recurrentes en las piezas mitológicas de Miras, la mujer que pretende ser, como la Tierra, esposa y madre al mismo tiempo, Penélope de su hijo Telémaco y de los pretendientes, Clitemnestra de su hijo Egisto y Fedra de su hijastro Hipólito³².

Telémaco, evidentemente, no puede entender las ideas de su madre porque es un hombre, porque ha sido criado y educado para convertirse en un «aqueo», en un amo de mujeres esclavas, en un nuevo Ulises: «Eres como tu padre, desconfiando siempre...», le reconviene, aun con voz afectuosa, Penélope (p. 121); y más adelante Telémaco reprocha a su madre (p. 131):

Has dicho que todos te son gratos y que te compalce su presencia, y se lo has dicho a ellos mismos, colmándoles de alabanzas sin el menor recato³³. ¿Procede así una mujer virtuosa? ¡Oh, madre, madre, qué vergüenza!...No ocurrirían estas cosas si mi padre volviese, ciertamente: no te sentarías en el mégaron rodeada de hombres para hablarles a todos como ahora lo has hecho, sino que permanecerías en tu aposento ocupada en tus habituales labores, y guardarías tu ternura sólo para los tuyos.

³² Cf. RAGUE I ARIAS, *Lo que fue Troya*, pp. 89 ss.; SERRANO, *El teatro de Domingo Miras*, p. 72.

³³ La Penélope de *Odisea* muestra al respecto una actitud muy diferente; cf. por ejemplo 18.182 ss.

Pese a todo, en la primera parte del drama las manifestaciones de cariño no están ausentes de la relación entre madre e hijo, hasta que Telémaco parte de Itaca en busca de noticias sobre su padre. Ya desde la epopeya homérica, el viaje de Telémaco representa la maduración del adolescente, y ese valor simbólico ha conocido una larga y fructífera tradición, que recoge también el drama español contemporáneo, como es evidente sobre todo en la obra de Torrente, cuyo Telémaco experimenta 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 y 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 paterna³⁴. Los efectos que su periplo provoca sobre el Telémaco de Miras son bien diferentes. También regresa a casa un hombre hecho y derecho, seguro de sí mismo y capaz de enfrentarse cara a cara con los pretendientes de su madre; pero no ha regresado, como en la pieza de Torrente, un Telémaco que ha perdido la inocencia infantil al conocer que el heroísmo que se atribuye a su padre es una pura patraña, sino un Telémaco cuyo paso de niño a hombre es visto por Miras con mirada negativa porque no significa otra cosa que su conversión en un varón dominante, en un nuevo Ulises³⁵, como constata su madre con amargura («*creo que me odia ya*», p. 155³⁶; «*él es quien manda en esta casa, yo aquí no soy nadie... Nada será como antes*», p. 169) y él mismo reafirma con su actitud, tomando con firmeza las riendas de la casa, como un nuevo amo:

conque vuelve a tu habitación y ocúpate de las labores que te son propias, que aquí de cuanto a esto atañe nos ocuparemos los hombres y principalmente yo, que soy quien manda en esta casa (p. 169).

³⁴ Cf. GARCÍA ROMERO, «El mito de Ulises...».

³⁵ También al final de la pieza de Torrente se produce una identificación del nuevo Telémaco con la figura de su padre, pero no con la persona real de Ulises, sino con el falso Ulises, el Ulises heroico que los cantores épicos ensalzan en sus poemas. Al final de la pieza, en efecto, el Telémaco de Torrente realiza con éxito la prueba del arco, que el propio Ulises ha sido incapaz de llevar a cabo, 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. La identificación entre el hijo y el padre, en perjuicio de la mujer, se produce también en el *Egisto* de Miras, donde un Egisto («mozo de unos veinte años», como Telémaco) enamorado de Clitemnestra se convierte al final de la pieza en un Orestes que odia a su madre y se identifica plenamente con Agamenón («*tú eres aqueo de todas formas*», le advierte ya Clitemnestra al comienzo de la pieza, p. 34). Cf. RAGUE I ARIAS, *Lo que fue Troya*, pp. 90 ss., y SERRANO, *El teatro de Domingo Miras*, p. 72.

³⁶ «*Y ahora me odia, lo sé*», se lamenta igualmente la Penélope de Buero, p. 115.

y censurando agriamente a su madre el frío recibimiento que ha dispensado a su marido (p. 178). Y de hecho durante la matanza de los pretendientes, al final de la pieza, se comporta con la misma brutalidad que su padre (cf. sobre todo p. 175), y seguramente no deja de ser significativo el hecho de que sea Telémaco quien dé muerte al «honrado Anfinomo», el mejor de los pretendientes, y lo haga clavando una lanza por la espalda a un hombre desarmado (pp. 171-172)³⁷.

Pero no sólo Telémaco es hostil a Penélope. Tampoco cuenta la heroína con el consuelo de un personaje que no suele faltar en las recreaciones dramáticas modernas del mito de Ulises, Euriclea, la vieja aya que aparece, con ése u otro nombre y por regla general aconsejando fielmente a sus protegidos con su práctica sensatez, sobre todo como sostén y confidente³⁸ de Penélope (en los dramas de Buero, Resino, Monzó, Comamala y Gala), y también como aya de Nausícaa (Gala) o de Telémaco en la «comedia homérica» *Ultimo desembarco* de Fernando Savater³⁹, e incluso como la propia madre de Ulises en la novela de Alvaro Cunqueiro *Las mocedades de Ulises*⁴⁰. En nuestra *Penélope* Euriclea es también el contrapunto realista de las utopías de su señora, como se comentó más arriba, pero poco tiene que ver esta Euriclea con la impresionante anciana ciega del drama odiseico de Buero, fidelísima hasta el final a su señora, o con la vieja criada que consuela a Penélope en la pieza de Carmen Resino; porque la Euriclea de Miras no es capaz de permanecer, compasiva, al lado de su señora cuando el retorno de Ulises destroza todas sus ilusiones, sino que llega incluso a echarle en cara con crudeza que su comportamiento ha sido el causante de tantas muertes (pp. 176-177):

¿Es que no sabes cuántos han muerto hoy por tu culpa? ¡Más de cien jóvenes ilustres! ¡Doce muchachas de veinte años a quienes viste crecer! ¡Hasta el pobre pastor que cuidaba tus cabras!...¿Y quién creó esta situación? ¿Quién quiso establecer un nuevo orden de cosas?

³⁷ El dato se encuentra ya, no obstante, en Homero (*Odisea* 22.89 ss.), pero allí Telémaco mata a Anfinomo cuando éste se enfrenta armado a Ulises, una circunstancia que se omite en el relato de Miras.

³⁸ Cf. GARCÍA ROMERO, «Observaciones sobre el mito de Ulises...», a propósito de la función de este personaje. Véase también DOMENECH, *op. cit.*, pp.55-56 y 327-328, e IGLESIAS FEIJOO, *op. cit.*, pp.33-34, sobre su papel en *La tejedora de sueños*; y HARRIS, C. (1986): *El teatro de Antonio Gala*, Toledo, pp.257-258, sobre su presencia en *¿Por qué corres, Ulises?*.

³⁹ *Ultimo desembarco. Vente a Sinapia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.

⁴⁰ Cf. RAGUE I ARIAS, *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego*, donde se dedica un capítulo a la novela; y E. SUÁREZ DE LA TORRE, «Mitos griegos en la narrativa hispánica contemporánea (selección)», en el citado volumen colectivo editado por J.A. LÓPEZ FÉREZ, *Influencias de la mitología clásica en la literatura española* (en prensa).

(Despectiva) ¡La madre de todos, que manda en sus cien hijos que a la vez son maridos! ¡Si no hubieses pensado todas esas locuras, esto no ocurriría!

En definitiva, como la propia Penélope presagia al comienzo de la pieza («¡La esperanza!...Eso es confiar en que venga algo que es mejor que lo que tenemos, ¿no es verdad?», p. 120) y como luego presente, poco antes de la matanza, en un sueño que le interpreta el propio Ulises bajo su disfraz de mendigo (p. 164)⁴¹, sus ilusiones se derrumban con el retorno de un marido que no le traerá la muerte como ella teme en un principio (pp. 176-177), sino un destino para ella peor incluso que la propia muerte, porque el regreso de su amo la convertirá de nuevo, y ya para siempre sin remedio, en un objeto, un cero a la izquierda, «un puro vegetal», como la mujer que Dafne simboliza. Y de hecho al final del drama Penélope queda reducida a la condición de un vegetal, prácticamente inmóvil:

¡Y tampoco me importa nada esa actitud pasiva! —son las últimas palabras de la pieza, en boca de Ulises— ¡No me perjudica en nada, al contrario!...Refúgiate si quieres en ella, sé árbol o sé piedra. Sigue así, me conviene: callada, en tu aposento, sin descubrir el rostro. Ese gesto parece el de una esposa honrada;

y mientras tanto ve pasar ante sí la barca de Caronte cargada con los cuerpos sin vida de los pretendientes y las criadas, con los cuales viajan hacia el Hades los sueños de Penélope. Cuando la luz blanca vuelve a iluminar el espacio ocupado por la heroína, ésta ya ha desaparecido «y en su lugar hay un tembloroso arbusto de hojas plateadas» (p. 180).

Penélope, pues, al igual que las heroínas de las otras dos piezas mitológicas de Miras, Clitemnestra y Fedra, fracasa en su rebelión en busca de la libertad. Pero el hecho de que la protagonista acabe derrotada y sin esperanzas no significa que el autor pretenda transmitir al público un mensaje de desesperación, y en este punto de nuevo debemos acudir al modelo de Antonio Buero Vallejo. Para Buero, en efecto, como para Esquilo, lo trágico no implica necesariamente una catástrofe y sí una esperanza, incluso cuando los protagonistas terminan derrotados, pues el hecho de que el autor haya subido a la escena unas criaturas desventuradas es una exhortación a superar los condicionamientos que han llevado al fracaso, a esperar lo que los seres de ficción ya no pueden

⁴¹ Nuevamente, el motivo es homérico (*Odisea* 19.535 ss.), pero las reacciones de los personajes ante él son muy diferentes.

esperar⁴², tal como expresa la propia Penélope mientras, al final de *La tejedora de sueños*, mira absorta 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).

También para Miras la inmolación de estas víctimas sobre el escenario puede, como en los antiguos cultos de fertilidad, provocar el crecimiento de nuevos frutos en la mente y el corazón del público, y estas heroínas dolientes y derrotadas son como la semilla enterrada que se sacrifica para que nazcan, multiplicadas, las espigas, el fruto de nuevos luchadores por la libertad⁴³.

⁴² Cf. IGLESIAS FEIJOO, *op.cit.*, pp. 25 ss.; HALSEY, M.T. (1968): «Bueno Vallejo and the significance of hope», *Hispania* 51, pp. 57-66; ILARRAZ, F.G. (1967): «Antonio Bueno Vallejo: ¿Pesimismo o esperanza?», *REH* 1, pp. 5-16; DOMENECH, *op. cit.*, pp. 97 ss.; PAJON MECLOY, E. (1986): *Bueno Vallejo y el antihéroe. Una crítica de la razón creadora*, Madrid, pp.241 ss.; DONOAN (1987): «En la tragedia late la esperanza», en *Antonio Bueno Vallejo. Premio de Literatura en lengua castellana «Miguel de Cervantes*, Barcelona, pp.7-12; RUIZ RAMÓN, F.: «Teatralidad y espectáculo en la obra de Bueno Vallejo», en CUEVAS GARCÍA, *op. cit.*, pp. 123 ss. Los mismos conceptos reaparecen en los escritos teóricos de Alfonso Sastre, otro de los grandes «trágicos» de nuestro teatro contemporáneo: «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. RUGGERI MARCHETTI, M. (1975): *Il teatro di Alfonso Sastre*, Roma, *passim*, y ANDERSON, F. (1971): *Alfonso Sastre*, Nueva York, sobre todo pp. 34 ss. Para el concepto antiguo y moderno de lo trágico y el carácter catastrófico o esperanzado del desenlace, véase DÍAZ TEJERA, A. (1989): *Ayer y hoy de la tragedia*, Sevilla, pp. 21 ss.

⁴³ MIRAS, «El mito agrario y la génesis del teatro», sobre todo pp. 238 ss.; cf. SERRANO, *El teatro de Domino Miras*, pp. 43-47.