

Los hombres pueden ser dioses, de Gallego Tato: un Ulises fracasado

M.^a Teresa AMADO RODRÍGUEZ
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN. En los primeros momentos de recuperación del teatro gallego después de la guerra civil española, Gallego Tato presenta a un concurso una reescritura del retorno de Ulises a Ítaca, que luego fue publicada en español, perdiéndose la versión gallega. En este trabajo analizamos la selección de mitemas y la transformación del mito que lleva a cabo en función de su propósito de reflexionar sobre la ambición, la deslealtad y la libertad.

PALABRAS CLAVE. Gallego Tato, *Odisea*, teatro gallego, recepción.

ABSTRACT. When the situation of the Galician theatre was starting to normalize after the Spanish Civil War, Gallego Tato submitted a rewriting of Ulysses' return to Ithaca to a competition. It was later published in Spanish, but the Galician version was lost. In this paper we analyze the choice of mythemes and the renewal of the myth he develops in order to reflect on ambition, disloyalty and freedom.

KEYWORDS. Gallego Tato, *Odyssey*, Galician theatre, reception.

EL TEATRO GALLEGO DESPUÉS DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

La guerra civil española (1936-1939) supone la paralización total del proceso de recuperación de la lengua y la literatura gallegas, que se había iniciado unos decenios atrás y avanzaba hasta entonces lentamente, aunque con paso firme¹. La dictadura impuso la uniformidad cultural propia del modelo imperialista y la lengua gallega quedó reducida al habla familiar en el rural, asociada a la incultura y el atraso y perseguida y denigrada por las instituciones del Estado. Con el tejido editorial propio totalmente desmantelado, los intelectuales no tienen cauces para difundir su labor literaria y en esta situación la formación de nuevas generaciones de escritores se hacía del todo imposible. Así Galicia queda sumida en un largo silencio, roto muy esporádicamente por algún producto que esquiva la censura y resuelve las dificultades para encontrar editor². Sin embargo, en esos momentos, en los paí-

¹ Se considera 1863 como el inicio del *Rexurdimento*, un movimiento que impulsa la recuperación del gallego para uso literario, pues en esa fecha sale de la imprenta *Cantares Gallegos* de Rosalía de Castro (Vigo, Imp. de D. Juan Compañel), el primer libro escrito íntegramente en la lengua del país.

² Sobre la presión de la censura contra la lengua gallega y sus manifestaciones literarias en esta época *vid.* Alonso Montero (1991: 103-16).

ses latinoamericanos —principalmente en Argentina—, acogedores primero de emigrantes y luego de los intelectuales que se habían visto obligados a exiliarse, se va a mantener encendida la llama de la cultura gallega, gracias al esfuerzo generoso de una colectividad unida por fuertes lazos de identidad y de amor a la tierra. Castelao, Varela Buján, Arturo Cuadrado, Luis Seoane, Blanco Amor, Suárez Picallo y tantos otros «actuaron como prolongación del espacio público gallego, permitiendo que el discurso literario no se interrumpiese de forma radical» (Vilavedra 2000: 168).

Si el panorama era desolador en cualquier manifestación cultural propia, el género dramático sufrió de manera más intensa que ningún otro los efectos de la dictadura franquista, por la imposibilidad de llevar a los escenarios cualquier obra que saliese del costumbrismo y del ruralismo, únicas temáticas permitidas orientadas a ridiculizar la figura del campesino gallegohablante. El aldeano ignorante, presentado como prototipo del que hay que escapar para ascender social y económicamente, fue el protagonista casi exclusivo del escaso teatro gallego durante los años cuarenta³. A finales de esa década empiezan a advertirse los primeros signos que van a hacer posible una tímida recuperación, al surgir algunas revistas literarias bilingües y aparecer las primeras editoriales interesadas por la publicación de textos gallegos. Pero será 1950 el año que marque un antes y un después en este proceso, con la creación de la Editorial Galaxia, por iniciativa de Ramón Piñeiro, con una clara vocación universalizadora que queda bien reflejada en su nombre. Ante la imposibilidad de organizar una oposición política al régimen, la cultura va a ser la forma de luchar por la identidad del idioma y la editorial encauza la labor de los intelectuales en un proyecto que pretendía integrar a Galicia en el mundo a través de la difusión de su cultura, promoviendo la publicación de obras de nuevos creadores y recuperando y reeditando las obras maestras de la literatura gallega. Pero también se buscaba incorporar valores de otras culturas ofreciéndolos en traducción gallega, en la idea de que fuesen útiles para la renovación literaria y para suscitar el debate ideológico⁴. Pero la importancia de Galaxia no está solo en su contribución propia, sin duda inmensa y valiosísima, sino también en servir de modelo y estímulo para otras iniciativas que contribuirán a la mejora del tejido cultural de Galicia y al consiguiente beneficio en la situación de la lengua y la literatura gallegas.

Con estas nuevas condiciones la producción dramática empieza su recuperación. Los autores, conocedores de las vanguardias europeas, vierten sus reflexiones sobre cuestiones existenciales en piezas de marcado carácter simbólico para eludir la censura. Es un teatro para minorías que se ha dado en llamar por esa razón «teatro de cámara».

I CERTAMEN LITERARIO DO MIÑO

Entre las iniciativas de estos años destaca el *I Certamen Literario do Miño*, de 1960, convocado en el marco de las fiestas patronales de Lugo con la idea de fomentar la creación literaria y, en el caso de los autores teatrales, compensar en cierta medida la di-

³ Vid. Tato Fontañá (1996: 1410-1).

⁴ Vid. Amado Rodríguez (2010: 77-9).

ficultad para llevar a escena sus obras. El jurado encargado de valorar estas obras estaba compuesto por intelectuales de gran prestigio: Filgueira Valverde, Carballo Calero, M.^a Luisa de Fraga Alonso, Bastos de Soveral, Martínez Risco, Ferro Couselo, Alonso Montero y Gamallo Fierros. El fallo se hizo público el 5 de octubre, San Froilán, día central de las celebraciones patronales, y la entrega de premios se celebraría el día 11 en un «solemne acto académico», tal como se anuncia en el programa de las fiestas⁵.

La organización contaba con la estimable cantidad de 50 000 pesetas para repartir en premios entre las cinco modalidades contempladas: poesía, novela corta, novela, ensayo y teatro, cuyos ganadores recibirían nada menos que 7500 pesetas, una pequeña fortuna en esa época, que sin duda incidió en el éxito de participación, pues fueron más de cincuenta las obras presentadas⁶. Sin embargo, tal y como destaca Carballo Calero (2000: 34), el mayor éxito del certamen fue el premio Valle-Inclán en la modalidad de teatro, por la calidad y cantidad de las aportaciones, síntoma del potencial creativo de los autores del género.

De todas las obras dramáticas presentadas se seleccionaron seis, todas ellas merecedoras de premio a juicio del propio Carballo Calero: *A noite vai como un río*, de Álvaro Cunqueiro; *Nicolás Flamel*, de Daniel Cortezón; *A volta de Ulises*, de Xosé L. Franco Grande; *O auto do labrego*, de Manuel María; *Orestes*, de Arcadio López Casanova, y *Os homes poden ser deuses*, de Juan María Gallego Tato. El galardón fue para Cunqueiro, aunque Carballo Calero (2000: 34-5) confiesa que otorgó su voto a la obra de la que nos ocupamos en este trabajo.

La importancia de este certamen para el teatro gallego aún no se ha valorado debidamente, pero sí se ha constatado que las seis obras seleccionadas preludian las principales tendencias que seguirá la producción dramática en los años siguientes: el teatro histórico, que, en aras de una reivindicación nacionalista buscaba recuperar episodios de la historia de Galicia corrigiendo las manipulaciones de las que habían sido objeto, el de tema rural, aunque ahora alejado del costumbrismo y con un enfoque más simbólico, y aquel que recrearía los grandes mitos universales, que, además de ser adecuados para la reflexión sobre cualquier realidad existencial o sobre las circunstancias políticas, tenían el valor añadido del prestigio y la ventaja de revestir el contenido político con ropajes que lo ocultaban a la censura⁷.

EL AUTOR Y SU OBRA

Juan María Gallego Tato (Lugo, 1924 - Santiago de Compostela, 1984) se graduó en la Escuela Oficial de Periodismo de Madrid y realizó estudios en la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas de la Complutense. Después de un período de prácticas en el diario *Pueblo*, en 1948 se traslada a su ciudad natal para trabajar como redactor en el periódico *El*

⁵ Reproducido en la *Hoja del Lunes* del 3 de octubre de 1960, p. 8.

⁶ Así lo destaca el periodista J. V. Sueiro (3/10/1960: 9-10).

⁷ Vid. Vilavedra (2000: 169-70).

*Progreso*⁸, y a partir de los últimos años de la década de los cincuenta dedicará parte del tiempo libre que le deja su actividad profesional a la literatura, de manera que cuando se convoca el *I Certamen Literario do Miño*, ya había probado suerte en la creación dramática con cierta fortuna. En 1958 el Teatro de Cámara del Círculo de las Artes de Lugo había estrenado su comedia *El hombre que volvió a ser joven*, con lleno total en las seis funciones, y lo mismo ocurrió en otras ciudades gallegas a las que llevaron el espectáculo, según refleja la prensa de la época⁹. Menos fortuna parece haber tenido *Dunkerque 42*, estrenada en diciembre de 1959, a juzgar por las palabras de Jorge Víctor Sueiro (21/12/1959: 8) a los pocos días del estreno, refiriéndose a ella y al autor en estos términos: «el otro día asistió, con dolor, al parto de su *Dunkerque 42*». Lo cierto es que en el mismo artículo anuncia variaciones en la estructura de la obra y en su título, que pasará a ser *Una casa con jardín* y se publicará al año siguiente, junto con *El hombre que volvió a ser joven*¹⁰.

Gallego Tato se presenta al *I Certamen Literario do Miño* con la tragedia *Os homes poden ser deuses*, una obra que supone un giro radical en la creación literaria del autor, que hasta entonces solo había escrito comedia. Pero lo más llamativo es sin duda la lengua, pues en realidad la obra representa un paréntesis y una excepción en la producción total del autor, que ni antes ni después, ni en este ni en ninguno de los otros géneros literarios que cultivó (novela, ensayo) empleó el gallego. En una entrevista en *La Voz de Galicia* del 15 de julio de 1960, cuando aún no se había convocado el *Certamen*, Gallego Tato ya anuncia que Antonio Naveyra con el grupo coruñés de Teatro de Cámara de la A.C.I. estrenarían su próxima obra, aún sin título, sobre Ulises y Penélope¹¹. Probablemente la convocatoria del *Certamen* cambió las cosas y el autor decidió hacer una traducción de la misma para presentarla al concurso y paralizar el proyecto de representación del original castellano. Sin embargo, una vez hecho público el fallo, y al no recibir el premio, desechó el texto gallego, hoy perdido, y retomó el plan inicial de llevar la obra al público en la lengua en la que la había escrito. Así sale publicada en castellano en abril del 61, coincidiendo con el día del libro¹², y se estrenará el 14 de diciembre de ese mismo año, no en La Coruña como se había anunciado, sino en Lugo, interpretada por el grupo compostelano Cantigas y Agarimos¹³.

Esta nueva apuesta teatral tuvo una excelente acogida por parte del público que asistió a las representaciones, tanto en Lugo¹⁴ como en Santiago¹⁵, y también de los críticos que reseñaron la publicación. Emilio Merino lo encuadra en la misma corriente simbolista

⁸ En 1973 asume la dirección de *Ferrol Diario* y poco después se traslada a Santiago para ponerse al frente de *El Correo Gallego*, cargo que ostenta hasta su muerte, el 13 de junio de 1984.

⁹ Vid. la entrevista al autor, realizada unas semanas después del estreno por J. V. Sueiro (5/1/1959: 2 y 10).

¹⁰ Gallego Tato (1960). Hay constancia en la prensa de una exitosa lectura pública de la obra en Madrid, a cargo del grupo que dirigía el prestigioso hombre de teatro Modesto Higuera. Vid. Sueiro (23/4/1962: 8).

¹¹ Vid. Vicencio (15/7/1960: 10).

¹² Gallego Tato (1961). Vid. Sueiro (24/4/1961: 12).

¹³ Vid. Sueiro (11/12/1961: 10).

¹⁴ Vid. Caparrós (16/12/1961: 9).

¹⁵ Vid. Sueiro (12/2/1962: 8).

del teatro francés de Camus, Sartre, Cocteau y Giraudoux, y, alabando la agilidad de su lengua y su apuesta por la recreación humanizada del mito clásico, destaca el armónico resultado de combinar «sencillez expositiva, fluidez argumental y trama atrayente» (Merino: 8/5/61: 2). Pero, a pesar de la repercusión que tuvo en su momento, la obra nunca fue objeto de análisis de los estudiosos.

LOS HOMBRES PUEDEN SER DIOSSES

Esta apuesta teatral de Gallego Tato se inspira en la *Odisea* homérica, recreando los acontecimientos que tienen lugar a la vuelta del héroe después de la guerra de Troya. Al contrario de lo que ocurre en las literaturas de otras lenguas, no es este un tema que haya seducido a los dramaturgos gallegos, más proclives a reescribir los argumentos de los trágicos que los de la épica¹⁶, pero parece que a nuestro autor le resulta especialmente atractivo, pues años después apostará por él otra vez en una novela, *Esta tierra fue rica y respetada*, para hacer una nueva reflexión sobre la ambición, la deslealtad y la libertad¹⁷.

La acotación inicial describe detalladamente el escenario y nos sitúa en el espacio, el palacio de Ulises, en Ítaca, en una sala que acoge tanto las celebraciones y ceremonias solemnes como la cotidianidad de la vida familiar, metáfora de los dos mundos, el público y el privado, que el héroe tiene que recuperar. Aunque el ambiente nos lleva a Grecia («varias columnas griegas», «una estatua de Zeus», «el vestuario será adecuado a la época y al lugar»), el autor abre la puerta a una apuesta más atrevida: «pero un director audaz podría “vestir” la obra con caprichosa indumentaria, como si los personajes fuesen “viajeros del espacio” y perteneciesen a una “época futura”» (Gallego Tato 1961: 13-14). Una apuesta «anacrónica», que en realidad se justifica por la atemporalidad de un mito cuyo mensaje es pantópico y pancrónico.

La acción se distribuye en dos actos. En el primero dos escenas paralelas nos muestran muy brevemente la lejanía del héroe y la situación familiar y política en Ítaca, para continuar con la llegada del héroe y sus primeros días entre los suyos después del retorno. En el segundo, pasados ya los primeros momentos de sorpresa y celebración, contemplamos las dificultades del héroe para encajar en un mundo transformado en el que ya no tiene cabida, al menos en las mismas condiciones de antes.

Intervienen en la obra, además de los personajes homéricos Ulises, Penélope, Telémaco y Circe, otros relacionados con la actividad política del héroe, como los dignatarios Janos y Alcino y El Capitán, también un servidor de palacio «con cierto rango e influencia»

¹⁶ Es una casualidad que otra de las obras seleccionadas en el *Certamen*, *A volta de Ulises* de Franco Grande, recree el mismo episodio. Pero en el teatro gallego no volveremos a encontrar como protagonista al héroe de la *Odisea*, más que en *Illa* de Manuel Lourenzo (2006), un texto que forma parte de un espectáculo de Casahamlet sobre el regreso de algunos héroes de Troya titulado *Contos troianos* y estrenado en 2006 bajo la dirección del propio Lourenzo. *Illa* recrea el encuentro de Ulises con el ciclope basándose más en el drama satírico de Eurípides que en el texto homérico.

¹⁷ Gallego Tato (1980).

llamado Orús y El Hombre, que representa a todos los súbditos del rey. Han desaparecido los dioses como motores de la acción y como personajes en la obra, aunque como elemento de ambientación una estatua de Zeus forma parte del decorado.

Como es bien sabido, en la *Odisea* se desarrollan dos acciones paralelas, la Telemaquia y las aventuras de Odiseo, que confluyen en el libro XV cuando padre e hijo llegan a Ítaca. En ese momento el héroe tiene que enfrentarse a un mundo del que ha estado ausente durante veinte años y recuperar su posición en la familia y en la sociedad. El fin de la guerra y del viaje supone la vuelta a una «normalidad» que los años han transformado. Esta es la circunstancia sobre la que Gallego Tato centra su reflexión en esta obra.

Pero en el poema homérico no solo ha cambiado Ítaca. Odiseo ha pasado por situaciones que le han dejado profundas cicatrices y que en cierta medida determinan su recorrido vital y condicionan la forma en la que el héroe se enfrenta a los problemas. De igual manera Telémaco no es el mismo antes y después de su recorrido por los palacios de los héroes de Troya. Sin la Telemaquia y las aventuras de Odiseo los acontecimientos de Ítaca discurrirían de manera diferente. Pero ¿qué hay de ellas en la obra de Gallego Tato? Solo lo imprescindible para construir un argumento que dará la vuelta al final feliz de la *Odisea*, porque en esta reescritura Odiseo no solo no recupera su posición de poder, sino que también verá cómo la separación ha afectado a su relación con Penélope.

TELEMAQUIA

Como acabamos de decir, en la *Odisea* Telémaco emprende un viaje que, igual que una prueba iniciática, lo va a transformar. La experiencia del camino y la relación con grandes personajes le aportan madurez y el temple necesario para enfrentarse a cualquier dificultad; y el conocimiento, a través de Néstor y Menelao, de la verdadera dimensión de la κλέος de Odiseo en la guerra lo dotan de un plus de motivación para colaborar con su padre cuando regrese a casa. Pero además, como sostiene Wright (2018: 1-18), con el relato de Helena sobre la entrada de Odiseo en Troya disfrazado de mendigo (*Odisea* 4, 235-8), Telémaco toma conciencia de que la astucia del Laértida lo capacita para la resolución de cualquier problema, incluidos los que podrían amenazar su supervivencia y su retorno. Si a esto se añade la especial protección de Atenea sobre el héroe, de la que el joven ha tomado conciencia cuando reconoce a la diosa (*Odisea* 1, 420) en aquel huésped, Mentos, que se presenta en su casa y le aconseja lo que debe hacer, Telémaco vuelve a Ítaca lleno de confianza y con el mejor de los ánimos, sabiendo que dispone de las mejores cartas para ganar la partida que restaurará el orden en su casa y devolverá a Odiseo la posición perdida. El conocimiento y el enriquecimiento personal que adquiere Telémaco en los cuatro primeros libros de la *Odisea*, hacen de él el hijo valeroso capaz de secundar a Odiseo en la gran prueba que le espera a su regreso.

En nuestra obra la Telemaquia queda reducida solo a un par de menciones que dejan constancia del viaje del joven buscando a su padre por todas partes («Yo lo había buscado por el mundo entero, siempre con la esperanza puesta en llegar a verlo un día», Gallego Tato 1961: 24) y de haber contado con la compañía de Mentor en esta misión

(«Telémaco y Mentor lo buscaron por todos los mares y no lo han hallado», Gallego Tato 1961: 16). Se renuncia, por tanto, a trazar el proceso que hace del joven un héroe fuerte y capaz de compartir con su padre el protagonismo de un episodio de κλέος. Ahora desconocemos con quién se relacionó Telémaco, con qué ánimo regresa o qué experiencias vivió, pero, sean las que sean, de poco sirvieron para forjar su carácter y para adquirir conocimiento, pues estamos ante un personaje débil y poco resolutivo incompatible con alguien que hubiese pasado por un proceso vital como el del héroe odiseico. Eliminada la Telemaquia, se suprime también no solo la tensión creada en *Odisea* por la técnica dilatoria que retrasaba la llegada del héroe, sino también la descripción de la gravísima situación que se vive en Ítaca provocada por la ausencia del rey.

LAS AVENTURAS DE ODISEO

En el largo viaje de regreso el Odiseo homérico se ve continuamente amenazado por peligros de todas clases, que van a poner a prueba su capacidad para idear artimañas. Ya no es el héroe guerrero que se enfrenta a enemigos de su talla, sino el hombre acosado por criaturas sobrehumanas imposibles de controlar. El enfrentamiento directo podría traerle gloria, pero lo abocaría al fracaso y a la muerte, impidiendo su regreso, único objetivo del viaje. Por eso no busca imponerse por la fuerza, sino esquivarlas por medio de ingeniosos engaños que lo hacen acreedor del epíteto con que Homero lo caracteriza: πολύμητις. Pero si bien son muchos los peligros físicos que amenazan al héroe, tanto o más importantes son aquellas circunstancias que le pueden hacer olvidar el propósito principal de su aventura. En varias ocasiones Odiseo tiene que hacer un ejercicio de firme voluntad para rechazar proposiciones placenteras que le habrían impedido el regreso: comer el loto que hace olvidar y las ofertas amorosas de Circe y de Calipso¹⁸. Ingenio y voluntad son las características de este héroe práctico, resolutivo y lleno de prudencia y sabiduría adquirida en parte en la larga experiencia del retorno. El viaje, igual que había pasado con Telémaco, mejora al héroe y lo prepara para enfrentarse a la grave situación que le espera.

Pero a Gallego Tato no le interesa todo ese mundo de aventuras maravillosas propias del cuento popular, sino utilizar el episodio del reencuentro de Odiseo con esa realidad que ha dejado atrás hace tantos años, para hacer una reflexión sobre aspectos esenciales de la existencia humana. Sin embargo, la larga ausencia del héroe no puede ser obviada, pues a ella se debe la situación de Ítaca, y para justificarla nuestro autor va a elegir un único episodio que transformará en función del propósito de su obra. A su Ulises lo ha retenido durante mucho tiempo, en un lugar inaccesible, una mujer, de nombre Circe, aunque en ella se entremezclan rasgos de la hechicera homérica del mismo nombre y de la ninfa Calipso. Ella es el único obstáculo para el regreso del héroe y la única rival de Penélope.

No es difícil fundir en uno dos episodios que tienen en común tantas similitudes: las dos divinidades que los protagonizan viven en islas, con ambas pasa Odiseo períodos de

¹⁸ Sobre estos peligros cuya significación psicológica es una amenaza tanto o más peligrosa para el retorno que los obstáculos físicos *vid.* Hogan (1976: 187-210).

tiempo largos, las dos tienen una relación amorosa con él, le dan consejos y ayuda en su partida y en ambas historias interviene Hermes en favor del Laértida¹⁹. Nuestro autor sitúa el episodio de Circe en Eea, lejos del mundo y en un tiempo suspendido del que el héroe no tiene noción exacta. Desconocemos cómo llega allí y las circunstancias que llevan a la pareja a entablar una relación amorosa. Aunque la maga también tiene poder para convertir en animales a los humanos y así lo hizo con los compañeros del héroe, no parece que haya habido ningún tipo de coacción para someter a Odiseo a sus deseos amorosos. Esta Circe, como la Calipso homérica, emplea únicamente la seducción y consigue con ella no solo retener al viajero, sino que este la ame y sea completamente feliz:

CIRCE: Aquí no existe el tiempo, Ulises. Por eso eres feliz.

ULISES: ¿Yo?...

CIRCE: ¿No lo eres?

ULISES: Sí, lo soy. Totalmente feliz. (Gallego Tato 1961: 18).

La situación poco tiene que ver con la de aquel que aceptaba la relación con Circe por consejo de Hermes solo para evitar daños a sí mismo y a sus compañeros, ni tampoco con el Odiseo abatido por no ver la manera de que Calipso lo deje marchar:

El magnánimo Ulises no estaba con ella: seguía
como siempre en sus lloros, sentado en los altos cantiles,
destrozando su alma en dolores, gemidos y llanto
que caía de sus ojos atentos al mar infecundo. (*Odisea* 5, 81-4)²⁰.

Pero la felicidad de nuestro héroe no supone olvido. El recuerdo de Penélope está presente, porque cada vez que la esposa lo evoca en sus ensoñaciones, llega al corazón del héroe un mensaje de que en su casa también hay quien lo espera. Al principio de la obra un eje imaginario divide el escenario y a cada lado se representan dos escenas que transcurren simultáneamente: la parte derecha, muy iluminada, representa el palacio de Ítaca. Allí encontramos a Penélope desesperada por la ausencia. En la parte izquierda, casi en penumbra, Ulises duerme al otro lado del mundo. Cuando la esposa nombra al héroe en sus lamentos, se ilumina el otro lado de la escena y este siente su llamada y evoca a la esposa en sus sueños. La reina mantiene vivo el recuerdo de esta manera, igual que en *Odisea* lo hacía tejiendo y destejiendo la tela para no tener que cerrar una etapa que condenaría a Odiseo al olvido y, metafóricamente, tirando del hilo para rescatar al esposo de los brazos de Calipso²¹. Pero rescatar a este Ulises es mucho más difícil que al de la epopeya homérica, porque ahora es feliz junto a Circe. Con todo, necesita volver, por Penélope y por recuperar las coordenadas espacio-temporales que le permitan vivir como un auténtico mortal. También por eso rechaza la inmortalidad, el don que en *Odisea* le ofrece Calipso y aquí Circe para retenerlo a su lado, y la vida sin tribulaciones que esta lleva aparejada. El héroe opta por la aventura, el esfuerzo y el sufrimiento que forman parte de la condición humana,

¹⁹ Sobre estas similitudes *vid.* Louden (1999: 105).

²⁰ En todas las citas utilizamos la traducción de J. M. Pabón de Urbina: *Odisea*, Introducción de M. Fernández Galiano, traducción de J. M. Pabón de Urbina, Madrid, 1993.

²¹ La tela es el símbolo de eternidad y aparece en *Odisea* en más ocasiones en episodios en que se rescata al héroe de algún peligro. *Vid.* Courrent (2006: 230-1).

porque es lo que le permite volver a Ítaca y medir su valía como héroe²². Nuestro Ulises renuncia a las grandes aspiraciones de los seres humanos, felicidad e inmortalidad, por un futuro incierto en el que espera «ejercer como soberano pacifista y demócrata con todas sus consecuencias»²³. Pero en esta reescritura no va recuperar lo que había dejado en su ciudad, y el fracaso personal y político que le espera en Ítaca parece dejar sin sentido una renuncia tan costosa. El héroe lo pierde todo, o casi todo, porque conserva su condición humana. Calipso, como la homérica, lo dejará ir, resignada a pesar del profundo amor que le profesa, con los brazos extendidos hacia el lugar por donde Ulises se retira, mientras la escena se va quedando a oscuras.

ULISES LLEGA A ÍTACA

Cuando la escena vuelve a iluminarse, una música triunfal y el ruido de la multitud acogen a Telémaco, que, de espaldas a los espectadores, se asoma a un balcón del palacio, situado al fondo, para anunciar al pueblo la vuelta del rey. No sabemos cómo ha pasado ni el tiempo transcurrido entre la partida de Eea de la escena anterior y el presente. Solo por una breve alusión conocemos la llegada del viajero hace tres días y la verificación de su identidad:

TELÉMACO: ... Hace tres días ha ocurrido entre nosotros un prodigio que hasta hoy no ha sido comprobado. Ya lo conocéis. Mi padre ha regresado. Mi padre, Ulises, está otra vez junto a nosotros. (Gallego Tato 1961: 23-4).

Algo mejor informados estamos de la situación en la isla, en apariencia bastante menos grave que la de la Ítaca homérica. Al comienzo de la obra hemos tenido oportunidad de asistir a una breve conversación entre Penélope y Janos, el más allegado de los colaboradores de Ulises. Mientras ella moldea una estatuilla de barro²⁴, el noble le manifiesta su deseo de casarse con ella porque, según dice, la ama y porque Ítaca necesita un rey. Sus palabras parecen sinceras, justificadas por la certeza de que el héroe ya no volverá («si supiera que habría de volver tendría presente tu soledad sagrada», Gallego Tato 1961: 16), pero no logra más que el rechazo de la reina, que, fiel a la versión más tradicional del mito²⁵, se afe-

²² Vid. Motiglio (2003:217).

²³ Vid. Fernández Delgado (1996: 62).

²⁴ Gallego Tato elimina toda la simbología de la tela y su Penélope ya no se ocupa del telar, sino que cultiva las artes plásticas. Ahora modela barro, pero en el acto segundo la encontraremos pintando un retrato de Ulises.

²⁵ Homero consagra a Penélope como prototipo de conducta intachable y fidelidad conyugal, pero las versiones posthoméricas reinterpretan su figura haciéndola sucumbir a las proposiciones de los pretendientes y siendo castigada por Odiseo a su regreso. Es bastante frecuente que las modernas reescrituras del mito sigan estas otras versiones y presenten Penélopes enamoradas de otros hombres y también Penélopes que pasan de la espera pasiva a tomar las riendas de su vida. Vid. Pérez Miranda (2007: 267-71). En la literatura gallega es el caso de la «Penélope» de Xohana Torres (1987: 28), que, reinterpretada desde una perspectiva feminista, reivindica para ella el mismo derecho a actuar del que goza cualquier hombre. Vid. González Delgado (2005: 11-2).

rra a su condición de mujer casada («tengo esposo», dice) y al permanente recuerdo de su marido, tan vivo que obrará el milagro de devolvérselo algún día. Janos contraargumenta con el olvido colectivo: «Es ya un extraño, un desconocido. Nadie lo recuerda entre nosotros. Nadie» (Gallego Tato 1961: 16).

Puede que para el pueblo el tiempo haya ido desdibujando y/o distorsionando la figura de Ulises, pero la ciudad parece tranquila y en orden, en manos de un gobierno provisional formado por los que un día fueron colaboradores del rey. Aparentemente no hay tensión política o social, ni una multitud de pretendientes codiciosos que, aprovechándose de la juventud de Telémaco, se comen la hacienda de su padre. A este Ulises le espera una situación bastante más favorable en lo político y una esposa igual de fiel y enamorada que la homérica.

Por una conversación entre sus colaboradores cercanos mientras aguardan en palacio para saludar al héroe, sabemos de las dudas iniciales sobre su identidad, pues su apariencia juvenil no parecía corresponder con la de un hombre de su edad:

ORÚS: ¿Qué aspecto tiene?

CAPITÁN: Magnífico. Se diría que la edad no existe para él. Parece un hombre joven.

ORÚS: Pues según mis cálculos, dejó de serlo hace bastantes años. (Gallego Tato 1961: 24).

Sin duda este es un guiño a la acción rejuvenecedora de Atenea sobre el héroe antes de revelarles esta su identidad al hijo, en 16, 172-176.

En el resto del acto primero asistimos a la escena del encuentro de Ulises con las personas más cercanas de su círculo político y familiar, escena que perfilará el talante bondadoso y afable del héroe y sembrará en el espectador las primeras dudas sobre la verdadera situación de Ítaca. El Laértida saluda a todos con grandes muestras de afecto, manifestadas en gestos y en su preocupación sincera por las circunstancias de sus vidas durante su ausencia. En esta parte se pueden reconocer algunos elementos de la llegada del héroe a Ítaca del texto homérico.

Orús, el servidor del palacio, que es un trasunto de Eumeo, mantiene una breve conversación con Ulises que nos remite a palabras del porquerizo homérico, transformadas en función de los rasgos del nuevo personaje. En *Odisea*, Eumeo acoge al héroe de la mejor forma que sus escasas posibilidades le permiten, a pesar de no reconocerlo. Cuando Odiseo se lo agradece le responde lamentando las consecuencias negativas que ha tenido para él la ausencia de su señor:

Al otro [Odiseo]

el regreso al hogar impedido le tienen los dioses;

él querríame de veras, daríame sus dones sin duelo:

una casa, un campejo, una esposa envidiada por muchos,

cuanto suele un benigno señor conceder a un criado

que por él se afanó si algún dios favorece su empeño. (*Odisea* 14, 60-5).

Al faltar Odiseo, Eumeo está solo y no goza de lo que un buen amo acostumbra a dar a un esclavo: la posibilidad de formar una familia y lo imprescindible para mantenerla.

Cuando nuestro Ulises habla por primera vez con Orús, muestra su preocupación por la situación familiar del sirviente:

ULISES: ¿Has tenido más hijos?

ORÚS: Oh, no, señor. Son mis hijos quienes me han relevado en tal quehacer. Me han dado quince nietos desde que tú no estás aquí. (Gallego Tato 1961: 26).

Orús, por tanto, al contrario que Eumeo, ha sacado adelante, sin ayuda del amo, una familia, que se ha multiplicado escandalosamente para las posibilidades económicas de un sirviente, por generoso que sea su señor. La ausencia de Ulises parece haberle afectado positivamente. Es el primer indicio en la obra de que las cosas no son como parecen, y que los que quedaron en Ítaca tal vez se ocuparon más de sus propios intereses que de velar por los del rey.

Janos, el dignatario de la corte, no tiene ahora reparo alguno en mentir a Ulises, «Yo siempre aseguré que volverías» (Gallego Tato 1961: 26), para escándalo de Penélope, que le había oído decir justamente lo contrario. Su hipocresía recuerda a la de Eurímaco en *Odisea* 22, 43 y ss., cuando asustado después de la muerte de Antínoo, culpa al difunto de todos los desmanes y aplaude a Odiseo por su hazaña, buscando su benevolencia.

En un momento de la recepción Ulises propone hacer un brindis y quiere ser él mismo quien llene las copas y las reparta, para sorpresa de sus colaboradores: «ALCINO: ¿A servirnos a nosotros, señor?» (Gallego Tato 1961: 29). Este gesto simboliza la nueva forma de relación con los súbditos que el rey quiere imponer. El servicio a los itacenses y la participación democrática serán las líneas por las que Ulises desea que transcurra la nueva etapa de su reinado. Y ciertamente acabará sirviendo, pero no al pueblo, sino a los intereses de su círculo de colaboradores políticos que, haciendo de él un títere, lo utilizarán para revertir los asuntos de estado en beneficio propio. Ulises aún no lo sabe, pero en ese primer contacto con sus más allegados aparecen los primeros indicios de que su voluntad ya no cuenta. Así, cuando se disponen a brindar, Janos, con la complicidad de Alcino, le quita de la mano la copa llena y le da una vacía, con la excusa de que debe seguir los consejos del «físico» por el bien de su salud (Gallego Tato 1961: 30). Igual que a Odiseo en 17, 415 y ss. cuando Alcínoo le niega un mendrugo, a este Ulises tampoco se le permite disponer de lo suyo.

El día ha sido largo y todos necesitan descansar, así que, terminados los brindis, el rey despide a los colaboradores. Ulises y Penélope quedan solos. Es el momento para la intimidad, para las manifestaciones de amor y para la conversación reposada sobre el sentido de la vida y la manera de ejercer el poder. Para el rey la paz y el bienestar del pueblo están por encima de cualquier otra consideración y serán su objetivo prioritario en el nuevo período, pero es muy consciente de que la traición y la adulación son peligros que continuamente acechan a un gobernante, y también el afán de todos por decirle en cada momento lo que le conviene o no hacer. Cuando al final del acto Telémaco interrumpe la conversación y lo manda a dormir por consejo del dignatario, y Penélope secunda la orden de su hijo, Ulises se da cuenta de que para mantener la estabilidad política y familiar solo le queda obedecer. Como dice Penélope, aun sin saber hasta qué punto es cierta la literalidad de sus palabras, «Eres nuestro prisionero, Ulises» (Gallego Tato 1961: 40).

LA NUEVA COTIDIANIDAD

En el acto segundo la trama se aparta de la *Odisea* todavía más. Superadas las emociones y terminados los actos protocolarios del regreso, Ítaca vuelve a la cotidianidad en la que el rey, tantos años ausente, ha perdido definitivamente su lugar. Las escenas que siguen evidencian el fracaso total, tanto en la vida pública como privada, de un Ulises dominado por los dignatarios y por su propia familia. Sus sueños de democracia y servicio han sido anulados por una camarilla de políticos para quienes el pueblo solo «es una chusma, es escandalosa y molesta» (Gallego Tato 1961: 54), aunque imprescindible para su prosperidad. Los dirigentes que se encargaron del gobierno durante la ausencia del rey han engañado al pueblo, transmitiendo una falsa imagen de Ulises como una especie de desertor que los ha abandonado, al tiempo que se han ocupado de arrebatarse todo lo que han podido para engrosar sus patrimonios particulares. La llegada del viajero, a la vez inesperada y temida, puede echar por tierra sus planes, por eso no es extraño que el mayor empeño de los dirigentes sea mantener un férreo control sobre Ulises a fin de que no los desbarate. Impiden que tenga contacto con el pueblo, censuran sus discursos, dirigen sus movimientos y hasta vigilan sus horas de sueño, convirtiéndolo en una marioneta que solo se mueve dirigida por manos ajenas. Estos individuos no son mejores que los pretendientes homéricos que devoraban la hacienda de Odiseo.

Pero ¿qué pasa con la familia, con aquella Penélope enamorada que durante tanto tiempo resistió con firmeza las proposiciones de Janos y aquel Telémaco que buscó a su padre por el mundo? Pues que, por simpleza y por falta de criterio propio, se han convertido en cómplices de los dirigentes, siguiendo a rajatabla las órdenes que estos le dan, supuestamente por el bien del rey. Telémaco, en su papel de príncipe heredero, colabora en asuntos políticos, leyéndole a su padre los discursos escritos por otros para que los memorice. Con la inflexibilidad que deriva de su ineptitud tortura a Ulises obligándole a repetirlos hasta la extenuación, sin permitirle variar ni una sola coma. En cuanto a Penélope, buscan su complicidad apelando a su condición de buena esposa y la instan a velar por la salud de Ulises observando rigurosamente los consejos del «físico». La diligente mujer, al llevar al extremo los cuidados, acaba haciendo de ellos una verdadera tortura. El comienzo del acto ilustra la esperpéntica situación en la que vive el rey. De pie sobre el pedestal del trono, posa para un retrato que le está haciendo Penélope, mientras Telémaco lee un discurso que él repite con paciencia y poco entusiasmo. Todo está programado en su vida por voluntades ajenas, y cualquier opinión o deseo es censurado e ignorado. Así, cuando sustituye «amistad» por «hermandad» en un discurso con el que no se identifica en absoluto, es reprendido por Telémaco, porque lo que ha escrito Alcino no se puede cambiar, ya que se ajusta exactamente a lo que aconseja la diplomacia. Pero Ulises no concibe una diplomacia rígida, oportunista y deshumanizada como guía del quehacer de los gobernantes, sino que defiende aquella que va acompañada de sentimientos. Por eso exclama con decepción y tristeza:

ULISES: La diplomacia... Alcino dice que contiene exactamente las palabras que convienen en este momento. La diplomacia es exactitud, ¿comprendes? Pero yo me pregunto: ¿por qué no puedo poner mi corazón? (Gallego Tato 1961: 47).

Y no solo no se tienen en cuenta sus ideas, sino que ni siquiera es dueño de su cuerpo en las cuestiones más elementales. Cuando, agotado por la obligada inmovilidad del posado y por el calor se pasa una mano por la frente para secarse el sudor y pide un vaso de agua, Penélope se lo niega y le ordena que no se mueva, porque le dificulta el trabajo. Solo cuando ella decide dar por terminada la sesión y él está ya a punto de desfallecer, se le permite beber solo unos sorbos poniendo como excusa su salud. Penélope y Telémaco hacen de Ulises lo que quieren, sin darse cuenta de que ellos mismos también están siendo manejados por los dignatarios y se han convertido en instrumento de sus maldades. En el palacio todo es una farsa.

El rey está irremisiblemente perdido, pero queda en él un punto de rebeldía que le impulsa a manifestar siempre que puede su disgusto con la situación y su voluntad de cambiarla:

ULISES: En realidad, ¿qué sé yo de ese pueblo todavía? Soy un extraño. Me habéis hecho bailar con una doncella; acaricié al hijo de un soldado raso; asistí desde una tribuna a las fiestas populares. Pero soy un extraño. No sé nada.

JANOS: ¿Un extraño?

ULISES: Sí. Necesito confundirme con alguno de esos hombres que sólo he visto desde lejos hasta ahora. Alguna vez quisiera estar mezclado entre la multitud, hablar con todos, interesarme por sus vidas, lo mismo que ellos se interesan por la mía... (Gallego Tato 1961: 58).

Y enseguida se le ocurre un plan para el que requiere la ayuda de Telémaco:

ULISES: Haz que venga el primer hombre que pase por la calle. Mejor si es el más humilde. Será el primer embajador de Ítaca ante su rey (Gallego Tato 1961: 59).

Pero las cosas no van a ser como el rey quiere. Los dignatarios pretenden controlar su capricho y organizar la visita en función de sus intereses, buscando al hombre apropiado y preparando un escenario suntuoso para que se sienta privilegiado por la magnanimidad del monarca. Un escenario en el que no falta el elemento religioso concebido como forma de mantener sometido al pueblo. Pero todo es, una vez más, una gran farsa preparada para tener la excusa perfecta para prescindir de Ulises y entronizar a Telémaco, que es mucho más fácil de controlar.

El capitán trae a un individuo previamente encadenado con el pretexto de que quería atentar contra el rey. Es una forma de intentar convencer a Ulises de lo necesarias que son las precauciones cuando se trata de relacionarse con la chusma. Un diálogo entre El Hombre y el monarca acabará de trazar el panorama completo de la situación en Ítaca. El pueblo está decepcionado porque los hombres en los que Ulises había confiado asolaban las tierras y acabaron arruinando al pueblo, dejándolos sin medios de vida y sin esperanza. Y las cosas no han cambiado con la vuelta del rey: «... quitame la vida si te place. Ítaca sigue encadenada, no vale la pena gozarla si no es para morir por ella» (Gallego Tato 1961: 66).

Cuando El Hombre intenta agredir a Ulises, el Capitán quiere ajusticiarlo, pero el rey le promete «justicia con honor» (Gallego Tato 1961: 67). Sin embargo, nada más salir del salón del trono, lo matan, Ulises se desespera al oír sus gritos y en medio de la confu-

sión y el desconcierto queda trabado por los grilletes que tenía en sus manos, todo un símbolo de la situación en la que vive el monarca.

Una última esperanza se abre para Ulises cuando repentinamente aparece Circe. La hechicera viene a visitarlo, y al encontrarlo en tan dramática situación le propone que huya con ella para encontrar la libertad y la felicidad perpetuas a su lado. Pero él es consecuente con la decisión que en su momento tomó con absoluta libertad y que incluía la posibilidad del fracaso, el dolor y la muerte, como elementos inherentes a la condición humana:

ULISES: Todos los hombres pueden ser dioses, Circe. Alcino, Janos, Telémaco, todos. Pero es maravilloso aceptar el sacrificio de saber ser hombre nada más. Mi vida está en Ítaca. Amo a mi pueblo, lo tengo conmigo otra vez. Solo deseo estar con él y abrir mis brazos... o hacer... lo que pueda para expandir el fruto de este amor, o para aceptar serenamente el sacrificio de la muerte (Gallego Tato 1961: 70-1).

El desenlace de la obra no puede ser más trágico. Circe muere a manos del Capitán y para Ulises se pide la muerte, acusado de brujería y de asesinato por haber matado a tantos hombres durante la guerra. El rey amante de su familia y de su país, el rey pacifista que se fingió loco para no ir a Troya, acaba destruido por su pasado, aunque en realidad cualquier otra excusa hubiera valido.

CONCLUSIÓN

Gallego Tato reescribe el regreso de Ulises partiendo de la versión odiseica, para transformarla en una reflexión sobre la ausencia, el olvido, la ambición, la lealtad y el poder, construyendo un héroe más humano, que rechaza la inmortalidad para recuperar su estatus en Ítaca y desarrollar su proyecto democratizador con todo el riesgo que entraña. Pero ahí radica la grandeza de la vida y la condición humana. De ahí que Ulises, ni en el momento más difícil y en el fracaso más estrepitoso, se arrepienta de haber dejado pasar la oportunidad de ser un dios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO MONTERO, X. (1991): *Informe(s) sobre a lingua galega (presente e pasado)*. Vilaboa: Eds. Do Cumio.
- AMADO RODRÍGUEZ, M. T. (2010): "La editorial Galaxia y la traducción de los clásicos grecolatinos en la dictadura franquista". *Estudios Clásicos* 138, 73-94.
- CAPARRÓS, L. (16/12/1961): "Pluma de media noche". *La Voz de Galicia*, 9.
- COURRENT, M. (2006): "Elles tissent au métier une toile divine. Les femmes et la structure narrative de l'*Odyssée*". *Euphrosyne* XXXIV, 227-8.
- FERNÁNDEZ DELGADO, J. A. (1996): "La tradición griega en el teatro gallego". *Estudios Clásicos* 109, 59-89.
- GALLEGO TATO, J. M. (1960): *El hombre que volvió a ser joven. Una casa con jardín*. Lugo: Ediciones Celta.
- GALLEGO TATO, J. M. (1961): *Los hombres pueden ser dioses*. Lugo: Ediciones Celta.

- GALLEGO TATO, J. M. (1980): *Esta tierra fue rica y respetada*. Santiago de Compostela: Editorial Compostela.
- GONZÁLEZ DELGADO, R. (2005): "Penélope se hace a la mar: la remitificación de una heroína". *Estudios Clásicos* 128, 7-21.
- HOMERO (1993): *Odisea*. Introducción de M. Fernández Galiano, traducción de J. M. Pabón de Urbina, Madrid: Gredos.
- HOGAN, J. C. (1976): "The Temptation of Odysseus". *Transactions of American Philological Association* 106, 187-210.
- LOUDEN, B. (1999): *The "Odyssey". Structure, narration, and meaning*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- LOURENZO M. (2006): *Illa. A Pinguela. Teatro Escolar para ler e representar* 50, 5-20.
- MERINO, E. (8/5/1961): «Libros». *Hoja Oficial del Lunes*, 2.
- MOTIGLIO, S. (2003): "Odysseus" return and the memory of wandering". *Gaia* 7, 215-23.
- PÉREZ MIRANDA, I. (2007): "Penélope y el feminismo. La reinterpretación de un mito". *Foro de Educación* 9, 267-78.
- SUEIRO, J. V. (5/1/1959): "Contéstenos, por favor. Juan María Gallego". *Hoja Oficial del Lunes*, 2 y 10.
- SUEIRO, J. V. (21/12/1959): "Ecos de Galicia". *Hoja Oficial del Lunes*, 8.
- SUEIRO, J. V. (3/10/1960): "Ecos de Galicia". *Hoja Oficial del Lunes*, 9-10.
- SUEIRO, J. V. (24/4/1961): "Ecos de Galicia". *Hoja Oficial del Lunes*, 12.
- SUEIRO, J. V. (11/12/1961): "Ecos de Galicia". *Hoja Oficial del Lunes*, 10.
- SUEIRO, J. V. (12/2/1962): "Ecos de Galicia". *Hoja Oficial del Lunes*, 8.
- SUEIRO, J. V. (23/4/1962): "Ecos de Galicia". *Hoja Oficial del Lunes*, 8.
- TATO FONTAÍÑA, L. (1996): "O teatro actual". En VV.AA.: *Historia da Literatura Galega*. Vigo: ASPG, 1410-40.
- TORRES, X. (1987): "Penélope". *Festa da palabra silenciada* 4, 28.
- VICENCIO (15/7/1960): "5 minutos de charla. Gallego Tato". *La Voz de Galicia*, 10.
- VILAVEDRA, D. (2000): "Begin the beginning. La literatura dramática gallega de posguerra". *ADE teatro* 82, 168-74.
- WRIGHT, T. (2018): "Telemachus" Recognition of Odysseus". *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 58, 1-18.