

# Las metamorfosis del héroe en *Odiseo, vuelve a casa* de Iákovos Kambanelis

## The metamorphoses of the hero in Iakovos Kambanellis' *Ulysses, Come Home*

---

ALICIA MORALES ORTIZ  
Departamento de Filología Clásica  
Facultad de Letras  
Universidad de Murcia  
Campus de la Merced  
30001-Murcia (España)  
[amorales@um.es](mailto:amorales@um.es)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3480-3568>

Recibido: 03.05.2021 | Aceptado: 15.11.2021

Cómo citar: Morales Ortiz, Alicia, "Las metamorfosis del héroe en *Odiseo, vuelve a casa* de Iákovos Kambanelis", *MINERVA. Revista de Filología Clásica* 34 (2021) 167-185.

DOI: <https://doi.org/10.24197/mrfc.34.2021.167-185>

**Resumen:** En la pieza teatral *Odiseo, vuelve a casa*, compuesta en su primera versión en 1952 y estrenada por primera vez en 1966, el dramaturgo griego Iákovos Kambanelis ofrece una relectura en clave paródica y satírica de la *Odisea*. En este trabajo se analizan algunas de las claves de esta relectura, atendiendo a los elementos que el autor toma de Homero, especialmente en la caracterización del héroe y en el uso del motivo homérico de la metamorfosis y la anagnórisis. Asimismo se sitúa la obra en el contexto de la recepción desmitificadora y antiheroica de Homero propia del siglo XX.

**Palabras clave:** Kambanelis; Homero; *Odisea*; Recepción clásica; Teatro griego moderno.

**Abstract:** In the play *Ulysses, Come Home*, whose first version dates from 1952 and whose first performance dates from 1966, the Greek playwright Iakovos Kambanellis offers a parodic and satirical re-reading of the *Odyssey*. This paper analyses some of the key elements of this re-reading, focusing on the topics that the author takes from Homer, especially in the characterization of the hero and in the use of the Homeric motif of metamorphosis and anagnorisis. The play is also placed in the context of the demythologisation and anti-heroic reception of Homer in the 20<sup>th</sup> century.

**Keywords:** Kambanellis; Homer; *Odyssey*; Classical Reception; Modern Greek Theatre.

**Sumario:** 1. INTRODUCCIÓN. KAMBANELIS Y EL TEMA ODISEICO | 2. *ODISEO, VUELVE A CASA*. ESCRITURA Y REPRESENTACIÓN | 3. ODISEO Y LA HIPERTROFIA DEL MITO | 4. LAS METAMORFOSIS DE ODISEO | 5. LOS COMPAÑEROS Y SU CONVERSIÓN EN BESTIAS | 6. EL ESTADO COMO GARANTE DEL MITO | 7. CONCLUSIÓN. LA ÍTACA PERDIDA | BIBLIOGRAFÍA

**Summary:** 1. INTRODUCTION. KAMBANELIS AND THE ODYSSEUS MYTH | 2. *ULYSSES, COME HOME*. WRITING AND PERFORMANCE | 3. ODYSSEUS AND MYTH HYPERTROPHY | 4. ODYSSEUS' METAMORPHOSES | 5. THE COMPANIONS AND THEIR CONVERSION INTO BEASTS | 6. THE STATE AS A GUARANTEE OF THE MYTH | 7. CONCLUSION. LOST ITHACA | BIBLIOGRAPHY

## 1. INTRODUCCIÓN. KAMBANELIS Y EL TEMA ODISEICO

En el marco de la recepción de la *Odisea* en la literatura contemporánea, el objetivo de este trabajo es analizar la relectura del mito que ofrece el gran dramaturgo griego Iákovos Kambanelis en su obra de juventud *Οδυσσεά, γύρισε σπίτι* (*Odiseo, vuelve a casa*)<sup>1</sup>. En esta pieza el autor retoma el motivo del *nóstos* a través del espejo deformante del esperpento y el absurdo para ofrecer una versión subversiva, antiheroica y cómica del mito y de su protagonista. La obra, popular y muy representada en Grecia, es sin embargo menos conocida fuera de ella y resulta prácticamente ignorada en la abundante bibliografía internacional aparecida en las últimas décadas sobre la recepción de la *Odisea*, a pesar de que, a mi juicio, constituye un ilustrativo ejemplo del proceso de desmitificación al que ha sido sometido el héroe antiguo a lo largo de un siglo XX profundamente marcado por las dos Guerras Mundiales.

La figura de Odiseo atrajo y ocupó a Kambanelis a lo largo de toda su vida: con él inició su andadura teatral en 1952 con la obra que analizamos y a él volverá en una de sus últimas piezas, *Τελευταία Πράξη* (*Último acto*), de 1997. Además, rasgos del héroe pueden encontrarse en diversos personajes de otras obras de tema no mitológico<sup>2</sup>. Tanto en *Odiseo, vuelve a casa* como en *Último acto* Kambanelis se centra en el mitema del viaje y del *nóstos* a Ítaca del héroe, quizá, como sugiere Puchner, en paralelo a su propio viaje vital desde Mauthausen y a su regreso a Grecia tras su cautiverio en el campo de concentración<sup>3</sup>. En términos generales, en ambas obras, a pesar de sus diferencias y del tiempo transcurrido entre ellas, Kambanelis indaga en

<sup>1</sup> Kambanelis nació en Naxos en 1921 y vivió en Atenas donde murió en 2011. Considerado el “padre” del teatro griego moderno, desplegó una intensa actividad también en la radio y el cine, donde fue guionista de alguno de los grandes del cine griego, como Kakoyannis o Kúnduros. Su extensa obra teatral está editada en ocho volúmenes en la editorial *Kerdos* (Atenas 1978-2010). Para un acercamiento general a su obra, cf. PEFANIS (2000) y PUCHNER (2010). Sobre el teatro en la Grecia de la posguerra, cf. MAVROMOUSTAKOS (2005). En la página oficial sobre el autor (<http://www.Kambanelis.gr/>) se puede encontrar también abundante información sobre su vida y obra, bibliografía y otros materiales.

<sup>2</sup> PEFANIS (2000) 83. No son *Odiseo, vuelve a casa* y *Último acto* las únicas obras en las que Kambanelis utiliza explícitamente temas de la literatura o el mito griego antiguo. También lo hace en *Ο Μπαμπάς ο πόλεμος*, en la trilogía *Ο Δείπνος*, basada en la *Orestiada*, en la comedia *Ο Κανείς και οι Κύκλωπες* y en la obra de madurez *Μια κωμωδία*. En general, sobre el uso del mito antiguo en su obra, cf. PEFANIS (2000) 81-118 y JASAPI (1997) 696-712.

<sup>3</sup> PUCHNER (2004) 61. Kambanelis fue detenido en Innsbruck en 1943 y enviado a Mauthausen, donde permanecerá hasta agosto de 1945, tras la liberación del campo. Sobre su experiencia concentracionaria escribió una crónica novelada, *Mauthausen* (1965). Sobre ella también compuso los poemas que musicó Theodorakis en la famosa *Balada de Mauthausen*.

el papel que el mito juega en la configuración –y manipulación– del imaginario colectivo, así como en el conflicto, que el dramaturgo presenta en clave paródica, derivado del encuentro entre el mito y la realidad, una problemática que Puchner ha considerado eminentemente pirandelliana<sup>4</sup>.

Kambanelis explota magistralmente las posibilidades teatrales que ofrece el personaje de Odiseo y su mito, y conjuga en ello toda la rica tradición previa, no solo la antigua, sino también la moderna. Al respecto, si, como suele afirmarse, la contemporaneidad es eminentemente odiseica en su retorno al mito antiguo, ello es así especialmente para el caso heleno, donde casi se podría decir que el héroe homérico se convierte en una suerte de mito fundacional de la Grecia moderna de la mano de Kavafis, Seferis, Kazantzakis y tantos otros autores. Odiseo, arquetipo del hombre contemporáneo, da ocasión para la reflexión sobre la condición humana, sobre el absurdo de la guerra, sobre el viaje como peregrinaje vital, sobre la nostalgia de la patria..., pero de forma específica se convierte también en trasunto de la propia Grecia en su agitado viaje a través del convulso siglo XX. Y de este modo es vehículo para meditar acerca de la identidad nacional griega en el contexto del mundo moderno y de la compleja y problemática relación con el prestigio de la Grecia antigua, así como para la reflexión concreta sobre la situación política en Grecia<sup>5</sup>.

Si bien esta temática está particularmente presente en la poesía, también la dramaturgia neohelénica ha utilizado con frecuencia temas y motivos del ciclo troyano, y especialmente de la *Odisea*, sobre todo a partir del teatro de posguerra, cuando el mito antiguo vuelve con fuerza a Grecia<sup>6</sup>. En cuanto al uso absurdo y cómico del mito en *Odiseo, vuelve a casa* y a su empleo para la crítica política, Kambanelis mismo lo sitúa en la tradición griega del Karagiosis, y creemos que hunde también sus raíces en la propia comedia antigua y en el drama satírico<sup>7</sup>. El teatro neogriego, que desde el siglo XIX ofrece ejemplos de comedias de tema mítico<sup>8</sup>, reescribirá la historia odiseica en clave paródica tras la Segunda Guerra Mundial, y en este retorno la obra *Odiseo, vuelve a casa* de Kambanelis es un hito fundamental que ejercerá gran influencia en los autores posteriores. No es necesario insistir en que desde Aristófanes la sátira y la parodia son un potentísimo instrumento de crítica social y política y, en el caso de Kambanelis, le ofrecían la posibilidad de ejercerla esquivando problemas con la censura existente en Grecia en los difíciles años posteriores a la

<sup>4</sup> PUCHNER (2004), 69. Sobre ambas obras véase BENATSI (2006), PETRAKOU (2006), KOTSIS (2006) y TENORIO (2012).

<sup>5</sup> En general sobre Homero y el tema odiseico en la literatura griega moderna, cf. MITSAKIS (1976), NIKOLAREZIS (1983), RICKS (1989), OMATOS (1993), CASTILLO DIDIER (2006-2007), RICKS (2007), PONTANI (2015).

<sup>6</sup> Cf. PEFANIS (2010) y el completo repertorio de JASAPI (1997), en especial, para el uso del ciclo troyano y el tema odiseico, sus conclusiones en 905-912.

<sup>7</sup> Sobre la relación del ‘absurdo’ de su teatro con el teatro del Karagiosis, véase el texto de Kambanelis citado en la nota 18. Sobre elementos aristofánicos y lucianescos en el teatro de Kambanelis, cf. PEFANIS (2000) 95-110.

<sup>8</sup> Cf. PUCHNER (2015), PETRAKOU (2016).

Guerra Civil. En cualquier caso, la dimensión política de la obra no pasó desapercibida cuando fue estrenada<sup>9</sup>.

Es bien sabido, por lo demás, que el siglo XX se caracteriza en su recepción de la historia de Odiseo por explorar la faceta antiheroica de un personaje que, precisamente por ser *πολύτροπος*, ambiguo y humano -a veces, demasiado humano- resulta especialmente versátil y “adaptable”, según la conocida expresión empleada por Stanford<sup>10</sup>, y, por tanto, es idóneo para cuestionar los códigos tradicionales y vehicular contenidos propios del mundo moderno con todas sus contradicciones. En este sentido, el *Odiseo* de Kambanelis es plenamente contemporáneo en la senda de Giraudoux o Giono, por citar sólo alguno de los antecedentes con los que su obra presenta especiales concomitancias, y no puede entenderse sin el influjo de Kafka, Ionesco, Brecht o Pirandello, entre otros.

## 2. ODISEO, VUELVE A CASA. ESCRITURA Y REPRESENTACIÓN.

*Οδυσσέα, γύρισε σπίτι* se encuentra entre las primeras obras teatrales que compuso Kambanelis tras su regreso a Grecia y su decisión de dedicarse al mundo del teatro; en su forma definitiva es fruto de un largo proceso creativo que abarcó más de diez años. Nace de un primer intento de escritura teatral de título *Απολεσθείσα Ιθάκη*<sup>11</sup> y, si bien su primera versión puede fijarse en torno al año 1952, la obra fue objeto de varias reescrituras hasta 1966 en que fue llevada a los escenarios por primera vez de la mano de Károlos Koun en su *Θέατρο Τέχνης*<sup>12</sup>. El *Odiseo*, pues, tardará años en ser representado, algo que Kambanelis atribuye al carácter diferente y extraño de su primer teatro, que encuentra dificultades para ser entendido en el panorama teatral de la Grecia de la época<sup>13</sup>.

De todo ello habla en la interesante entrevista “*Η πνευματική μου καταγωγή είναι το στρατόπεδο*” (“Mi procedencia espiritual es el campo de concentración”) publicada en la revista *Διαβάζω*<sup>14</sup>. Recuerda en ella sus primeros años como autor

<sup>9</sup> PETRAKOU (2016) 381.

<sup>10</sup> STANFORD (2013).

<sup>11</sup> Así lo recuerda el dramaturgo en *Τελικά αναγκάστηκα να γράφω*, texto incluido en la recopilación de artículos, conferencias y entrevistas del dramaturgo en KAMBANELIS (1990) 33. En esta primera época Kambanelis trabajó en varias obras que envió para su representación al Teatro Nacional, pero fueron rechazadas. Sobre estos primeros años y su relación con el Teatro Nacional, cf. MUNDRAKI (2006).

<sup>12</sup> Koun (1908-1987) es un personaje fundamental en el teatro de la Grecia moderna. Fundó su compañía en el año 1942 y gracias a ella se comenzaron a ver en la escena griega algunos de los autores más importantes del teatro de la primera mitad del siglo XX, como Tennessee Williams, Lorca, Arthur Miller, Bertold Brecht, O’Neill, Becket etc. También fue revolucionaria su forma de llevar a la escena el teatro griego antiguo, y facilitó que los jóvenes autores griegos de la nueva generación del teatro de posguerra, entre ellos Kambanelis, pudieran representar. Sobre él, cf. KREMIDÁ (2010).

<sup>13</sup> Después de esta primera representación, la obra volvió a ser llevada a escena en 1980, tras la caída de la Junta Militar y el fin de la Dictadura, esta vez en el Teatro Nacional. Para las representaciones posteriores, JASAPI (1997) 701.

<sup>14</sup> KAMBANELIS (1978).

teatral y su “giro” (στροφή, dice literalmente) del teatro “no realista” y eminentemente πολιτικό (al que pertenecería su *Odiseo*) a un teatro “realista” (ρεαλιστικά έργα). Según confiesa Kambanelis fue el riesgo de no poder representar sus obras lo que le hizo tomar la decisión de escribir teatro realista, siguiendo la línea de la escuela americana que estaba entonces en boga en la escena internacional<sup>15</sup>. Estas dificultades para estrenar se debían, en su opinión, a que Grecia no estaba todavía preparada para un tipo de teatro como el que representa su *Odiseo*, que pone en relación con otras obras de su primera etapa como *Papa, la guerra* y *Cuento sin nombre* o *La colonia de castigo*, una dramatización del relato de Kafka que se representará en 1970.

Lo cierto es que con este nuevo teatro realista Kambanelis conocerá el éxito rápidamente. En efecto, en 1956 su obra *El séptimo día de la creación* será estrenada en el Teatro Nacional y en 1957 Károlos Koun llevará al escenario del Teatro del Arte *El patio de los milagros*, pieza que supuso el reconocimiento definitivo de Kambanelis como autor teatral y el comienzo de su fructífera colaboración con Koun.

La obra que nos ocupa es considerada por la crítica parte de la denominada “Trilogía de la guerra” junto con las mencionadas *Papa, la guerra* y *Cuento sin nombre*. Al igual que ocurrió con el *Odiseo*, también las otras dos piezas de la trilogía tuvieron un complicado encaje en el panorama teatral del momento. *Papá, la guerra* fue compuesta en 1952 pero será objeto de diversas revisiones y reescrituras hasta el año 1980 en que fue representada por primera vez. Por su parte, *Cuento sin nombre*, versión de la obra de Penélope Delta, se estrenó en 1959, pero tuvo escaso éxito y se mantuvo poco tiempo en cartel. Las tres obras son definidas por Kambanelis, como ya se ha dicho, como teatro no realista y político y, efectivamente, las tres tienen en común ser sátiras alegóricas con un trasfondo de mordaz crítica política<sup>16</sup>.

### 3. ODISEO Y LA HIPERTROFIA DEL MITO

*Odiseo, vuelve a casa* es una pieza extensa en dos actos y cinco escenas y su acción se sitúa en una época indefinida unos años después de la “Segunda Guerra de Troya”

<sup>15</sup> “Viendo que corría el peligro de no representar nunca porque había escrito ya tres o cuatro obras y no se habían estrenado, decidí escribir teatro realista. Por otra parte era la época de la escuela americana (Arthur Miller, Tennessee Williams etc.), un teatro que admiraba especialmente. Así que di un giro y escribí esta serie de obras realistas, las cuales fueron tan demandadas que casi no daba abasto a terminirlas, literalmente. *El séptimo día de la creación*, por ejemplo, nada más acabarla se sometió a juicio del Teatro Nacional y se representó de inmediato, inaugurando además su Segundo Escenario. Lo mismo ocurrió con las demás, independientemente de que las críticas fueran buenas o malas, mientras que el teatro que había escrito antes de estas obras sólo llegó a representarse en 1966. En aquel momento sí podía ser aceptado *Odiseo*, el cual generó admiración, claro, pero ¡era la obra más antigua!” KAMBANELIS (1978) 25. Todas las traducciones de los textos de Kambanelis que se presentan en este trabajo son propias realizadas directamente del griego moderno.

<sup>16</sup> Sobre la trilogía cf. MAMALI (2004).

en una isla que más adelante será identificada como la isla de Circe. Ofrezco a continuación un breve resumen de su argumento.

La obra se inicia con el desembarco en la isla de Odiseo y sus compañeros; éstos, hartos ya de vagar por el mar y ansiando la vuelta a Ítaca, traman una revuelta contra su jefe. Pero Odiseo, que en realidad no quiere el regreso, ordena en secreto a Lisandro —el único de los compañeros que le sigue siendo fiel— quemar las naves para impedirlo. En la isla, donde el héroe de Troya es famoso y su mito ha devenido lucrativa atracción turística, Odiseo se encuentra primero con su examante Nefeli y luego con Evandro y Clío, representantes del gobierno local. Todos sufren una enorme decepción al encontrarse con un Odiseo anciano y decrepito, muy diferente al protagonista del mito. Para salvaguardarlo, Evandro y Clío deciden sustituir en público y ante Circe al Odiseo real por Elpénor, el compañero joven y guapo, aunque bobo, que encaja mejor con la imagen del héroe troyano. Será este falso y apuesto Odiseo/Elpénor el que concitará el enamoramiento de la reina Circe y el que se presentará entre pompas y honores ante el pueblo.

Ante este robo de identidad Odiseo se revela y decide —ahora sí— regresar a Ítaca para contar la verdad y explicar en su patria que la guerra de Troya y él mismo son un fraude (en la primera parte de la obra Odiseo se ha ido revelando como un héroe impostor e incluso se descubre que no fue él el inventor del caballo de Troya, sino que plagió la idea a un pobre soldado de a pie llamado Nicias). Pero ni el gobierno de la isla de Circe ni el de la propia Ítaca van a consentir que el mito sea puesto en cuestión; ello haría peligrar la adocenada y conveniente adoración que el pueblo siente hacia él y pondría en riesgo los beneficios económicos que aportan el turismo y la actividad desarrollada en torno al héroe homérico. Finalmente, Evandro, con ayuda de un diplomático venido de Ítaca, logrará impedir la salida de Odiseo y el héroe será capturado antes de que pueda regresar y metamorfoseado en estatua en la grotesca imagen de la alegoría final.

En la obra hay multitud de personajes, algo característico del teatro de Kambanelis. Además de los homéricos Odiseo, Circe, Telémaco, Penélope y Elpénor, hay que sumar a los restantes siete compañeros, a Nefeli, a Evandro y su ayudante Clío, a Nicias, y a un sirviente, un diplomático, dos muchachas y dos reporteros. Entre ellos, algunos parecen remitir claramente a figuras tomadas de la tradición antigua, como ha señalado Pefanis<sup>17</sup>: por ejemplo, el compañero Polícrates (tirano de Samos y probable trasunto del Euríloco de Homero), Clío, musa de la historia y símbolo de la poesía épica, o Nicias (que quizá remite al general ateniense que llevó al fracaso la expedición contra Sicilia en la Guerra del Peloponeso).

El papel de Telémaco y Penélope en la obra es secundario, son casi personajes mudos que contemplan la acción sin intervenir, a diferencia de lo que ocurrirá posteriormente en *Último Acto*. Especial interés y protagonismo tienen Nefeli, en representación de las amantes de Odiseo en su largo camino del *nostos*, el soldado Nicias,

<sup>17</sup> PEFANIS (2000) 86.

víctima de Odiseo y verdadero inventor del caballo de Troya, Lisandro, el compañero fiel e ingenuo, el cínico gobernante Evandro o el propio Elpénor, que actuará como sustituto del héroe.

Según declaraciones del propio Kambanelis, *Odiseo* es la obra con la que siempre se sintió más identificado, pese a no haber tenido entre el público la gran aceptación de otras, y afirma que durante toda su vida continuó “hablándole profundamente”. Califica la pieza como una “comedia amarga”, un género con el que se siente especialmente representado, y a Odiseo como un personaje “trágico y autosatírico” (ένα τραγικό αυτοσαρκαζόμενο πρόσωπο) que no ha dejado de ocuparle<sup>18</sup>.

En la nota que escribió para el estreno de 1966 el dramaturgo subraya el elemento absurdo que contiene la obra, que nace de las situaciones en que se ven envueltos los personajes y está emparentado con la tradición del Karagiosis, como ya se ha mencionado. Kambanelis explica también en este texto que la obra ha de entenderse en el marco de su desinterés por el teatro psicológico centrado en complejas evoluciones de personajes particulares. Afirma que el suyo es un teatro de tema y espacio público, de personajes colectivos que tienen un destino común; un teatro estilizado y abstracto<sup>19</sup>.

En este mismo texto alude a su préstamo de la “inagotable” fuente del mito antiguo:

Por si acaso debo aclarar que no tomé prestado al héroe número uno de la guerra de Troya para denigrar a nuestros héroes y antepasados. En absoluto. Necesitaba una figura caracterizada por la acción, que fuera un *demonio* capaz de todo. A ello se limita toda la relación entre el Odiseo clásico y su homónimo en mi obra. He tomado prestado algo más de los antiguos, la llegada y la aventura en la isla de Circe. Creo sin embargo que también este préstamo está usado de tal modo que el mito antiguo se olvida en su manipulación y surge algo distinto de aquella inagotable vieja fuente<sup>20</sup>.

A continuación, sobre el sentido de la obra, explica:

<sup>18</sup> Lo señala en la entrevista de 1976 *Επειδή θέλω, όχι επειδή μπορώ*, recogida en KAMBANELIS (1990) 55-60.

<sup>19</sup> “La obra que van a ver ha sido escrita muchas veces. Lo fue por primera vez en torno al año 1952, es decir, antes de escribir ‘teatro realista’. Entonces había escrito o medio escrito obras que gustaron a mis amigos, pero que encontraron extrañas. Tenían algo vanguardista y absurdo. Sin embargo, el elemento del absurdo no estaba en el ‘discurso’ sino en las situaciones. Y era un absurdo bastante griego que recordaba al Karagiosis. Sabía entonces, como se ahora, qué me atraía en aquel tipo de teatro. Nunca he tenido la inclinación a escribir obras que empezaran y terminaran con historias y casos particulares, dramas que se desarrollan a media voz entre sutiles y complejas transformaciones psicológicas. Me va más la obra en el espacio público, con tema público, con personajes diferentes pero con un destino común a todos ellos que podría ser, más o menos, también el destino del espectador. Esta preferencia mía, junto con mi incapacidad hasta entonces para lograr que alguien se llame ‘Stelios’ o ‘Babis’ o ‘Kotsos’ y sea un personaje de entidad teatral, me llevaban a un teatro estilizado en el que mediante la abstracción conseguía libertades. No obstante, esta tendencia mía al espacio público y al tema público la trasladé en lo posible a mis obras realistas”, KAMBANELIS (2003) 207.

<sup>20</sup> KAMBANELIS (2003) 207-208.

¿Qué quiero decir con esta obra? Seguro que se han encontrado con personas que una vez hace tiempo se pusieron en camino a su ‘Troya’ llenos de hermosos sueños e ideales. Allí tuvieron éxito, vencieron, alcanzaron la gloria. El éxito es una victoria en la vida, pero con frecuencia requiere una narrativa que transforma a estos triunfadores en comerciantes de su propia gloria. Sin embargo, el comercio necesita publicidad, pues el héroe ya profesional (todo famoso profesional, no tiene importancia en qué especialidad) tiene que mantener y engrandecer su mito por todos los medios. Así, él mismo ayuda a construir una situación falsa y llega el momento en que esta situación se ha adulterado e hinchado tanto que su propio creador le resulta poca cosa e inapropiado. El mito se ha hipertrofiado hasta tal punto que su semilla ha desaparecido. Y ocurre entonces que la propia situación que hemos creado no nos necesita porque no estamos ya en posición de serle útil. En este momento crítico puede suceder cualquier cosa, los hermosos y viejos sueños e ideales despiertan, pero ya no son jóvenes. Tienen la edad del ‘comerciante’. Además, lo más probable es que sea tarde para todo. Ni siquiera ‘Ítaca’ sigue esperando a que tengamos ganas de regresar. Es normal que también ella se adapte a nuestras acciones y al espíritu de los tiempos. Por tanto, no es improbable que aquellos sueños e ideales envejecidos entre pecados perjudiquen, si sucede que volvemos a Ítaca, su turismo y su balanza de pagos. Los tiempos cambian<sup>21</sup>.

#### 4. LAS METAMORFOSIS DE ODISEO

Kambanelis sitúa la acción en la isla de Circe y parte de Homero, según él mismo reconoce, para poner en escena las aventuras ocurridas allí, que son las relatadas en el canto X de la *Odisea*: la llegada a la isla, la conversión de los compañeros en cerdos, el amor entre Odiseo y Circe, el protagonismo de Elpénor y su muerte y, finalmente, la nueva partida hacia Ítaca con las instrucciones de Circe para un efectivo regreso (la consulta de augurios a Tiresias en el Hades, que será narrada en el canto siguiente). *Mutatis mutandis*, todos estos motivos están presentes también en *Odiseo, vuelve a casa*.

El dramaturgo presenta a Odiseo al comienzo de la obra como un “héroe profesional”, el “héroe número uno” de la guerra de Troya. Como en Homero, es hábil y sagaz, si bien en el dramaturgo neogriego el personaje presenta claros tintes negativos de un σοφιστής como en otros hitos de la tradición poshomérica antigua. Según la descripción de los compañeros, se caracteriza por su discurso persuasivo, es λαλίστατος<sup>22</sup>, no para de hablar<sup>23</sup> y pasa noche y día pensando<sup>24</sup>. Juran, cuando pretenden sublevarse contra él, que no se doblegarán a la charlatanería y zalamerías que despliega cuando pretende conseguir algo<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> KAMBANELIS (2003) 208.

<sup>22</sup> KAMBANELIS (2003) 231.

<sup>23</sup> KAMBANELIS (2003) 214.

<sup>24</sup> KAMBANELIS (2003) 215.

<sup>25</sup> KAMBANELIS (2003) 219.

En un proceso de desmitificación del héroe, Odiseo se va desvelando a lo largo de la obra como un antihéroe que lleva años alimentando su leyenda y viviendo de ella. Como buen *πολύτροπος* no ha dudado en mentir por mantener su imagen, convertido, en palabras de Kambanelis en el prólogo a la obra, en un “comerciante” de su propia gloria. Así, según se va descubriendo, en realidad no quiere regresar a Ítaca, ha sido infiel repetidas veces a Penélope<sup>26</sup>, robó la idea del caballo de Troya a Nicias, un simple y apocado soldado<sup>27</sup> y engañó al Cíclope, que no era más que un honesto hombre de negocios<sup>28</sup>.

Más allá de esta caracterización del héroe protagonista, Kambanelis hace uso de un motivo homérico esencial en la historia de Odiseo: el de la metamorfosis y su subsiguiente *anagnórisis* en esas escenas de reconocimiento que, como es sabido, constituyen verdaderas escenas típicas de la epopeya, sirven para la construcción de la identidad del héroe y son parte fundamental de la narrativa del *nóstos* en la *Odissea*<sup>29</sup>. También en el dramaturgo neogriego las sucesivas metamorfosis del héroe se convierten en el recurso que impulsa la acción y da origen a los enredos y a las situaciones amargamente absurdas en las que el protagonista se ve envuelto.

En Homero, el héroe llega a Ítaca disfrazado y anónimo, por intermediación de la diosa Atenea ha sido metamorfoseado en un viejo mendigo y sólo a través de un proceso gradual de diversas *anagnórisis* será desvelada su verdadera personalidad y podrá el héroe recuperar su identidad como rey de Ítaca, hijo de Laertes, padre de Telémaco y esposo de Penélope.

En Kambanelis, Odiseo llega a la isla de Circe igualmente de incógnito, transformado en un anciano andrajoso y diabético. No obstante, y a diferencia de Homero, ésta no es una metamorfosis divina y pasajera; se trata ahora del Odiseo auténtico, el que lleva vagando por los mares veinte años desde que se fue a la Guerra, un Odiseo que, sin embargo, no cumple ya las expectativas que su mito despierta. Kambanelis plantea de este modo un divorcio entre el Odiseo *real* y el Odiseo *mítico* que es el núcleo central sobre el que pivota la trama de la obra. Pero si en Homero el proceso de reconocimiento culmina con éxito y Odiseo recupera su lugar en su *oikos* y en Ítaca, en el caso de Kambanelis estamos ante una *anagnórisis* fracasada que no servirá para devolver al héroe su identidad: no volverá a Ítaca para ser de nuevo rey, esposo y padre.

Del mismo modo que en Homero el reconocimiento del héroe se realiza en varias fases (Telémaco, Euriclea, Eumeo, Penélope y Laertes), en la relectura moderna esta no-*anagnórisis* tiene lugar en tres momentos. En primer lugar en el encuentro con su ex amante Nefeli, que confiesa no haber sido capaz de reconocer a su antiguo amante porque, como dice el protagonista, “hemos cambiado mucho”<sup>30</sup>. En segundo

<sup>26</sup> KAMBANELIS (2003) 224.

<sup>27</sup> KAMBANELIS (2003) 264-265.

<sup>28</sup> KAMBANELIS (2003) 274.

<sup>29</sup> Cf. GAINSFORD (2003), MURNAGHAN (2011).

<sup>30</sup> KAMBANELIS (2003) 225.

lugar, ante Evandro y Clío, quienes, tras confirmar que se encuentran ante el Odiseo *real* al ver el lunar que tiene bajo el ombligo<sup>31</sup>, se niegan a reconocer en ese anciano al Odiseo *mítico* (a diferencia del Odiseo homérico, cuya cicatriz permitirá el reconocimiento de la nodriza cuando está lavando los pies al mendigo). En tercer lugar, tampoco la reina Circe reconocerá como objeto de su amor al anciano héroe, que será despachado como un loco esquizofrénico y megalomaniaco<sup>32</sup>.

El encuentro entre Odiseo y los gobernantes de la isla de Kambanelis puede ser visto a mi juicio como contrapartida paródica a la aparición pública del héroe ante la asamblea de los Feacios al comienzo del canto VIII de la *Odisea*. Como se recordará, en esta escena Atenea interviene de nuevo para garantizar que Odiseo se presente ante el pueblo que lo contempla con el requerido aspecto impresionante y heroico: la diosa lo hace aparecer a la vista “más alto y robusto” (μακρότερον καὶ πάσσονα... ιδέσθαι) con el objetivo de que fuese estimado e infundiese a todos respeto y temor (φίλος πάντεσσι γένοιτο / δεινός τ’ αἰδοῖός τε)<sup>33</sup>.

Sin embargo, en el mundo de Kambanelis no hay dioses que acudan a embellecer la apariencia del héroe y la decepción de Evandro y Clío da pie a una grotesca escena de gran comicidad:

Odiseo: Si fuese diferente no sería yo

Evandro: De acuerdo, pero aquí hablamos de la esencia... Hablamos de qué quiere el público. Debía usted ser más alto, ¿no es así señorita Clío?

Clío: ¡por lo menos treinta o cuarenta centímetros!

Evandro: Con mejor presencia, más fuerte...

Clío: ... y más joven...

Evandro: ... bastante más joven...

Clío: ... entre quince y veinte años. Y con facciones más varoniles, a un tiempo más hermosas y amenazadoras, eso que llamamos encanto masculino.

Evandro: La señorita Clío habla como especialista en este momento. Tiene una gran formación y experiencia en estas cuestiones<sup>34</sup>.

Evandro y Clío solucionarán la situación por el expediente de sustituir a Odiseo por Elpénor, cuya apariencia física cuadra mejor con el “horizonte de expectativas” del pueblo. Se produce así una segunda metamorfosis de Odiseo con la que Kambanelis presenta una cómica vuelta de tuerca con respecto al modelo homérico. En la epopeya antigua Elpénor es un joven compañero de Odiseo (νεώτατος), no muy valiente (ἄλκιμος) ni demasiado listo. Sale del anonimato del grupo de compañeros para protagonizar una muerte ridícula en el palacio de Circe, tal y como se narra en el Canto X, 552-560: estando borracho cae desde un tejado y se parte el cuello. Es un

<sup>31</sup> KAMBANELIS (2003) 236.

<sup>32</sup> KAMBANELIS (2003) 256.

<sup>33</sup> *Od.* VIII 20 ss. La intervención de Atenea para embellecer y mejorar el aspecto del héroe tiene lugar también tras el baño en el encuentro con Nausicaa (VI 230) y con Penélope (XXIII 157).

<sup>34</sup> KAMBANELIS (2003) 239.

desgraciado (δύστηνος) cuya alma se aparece en primer lugar a Odiseo en la *nekyia* para pedir que le entierren, pues ha quedado άταφος (XI 51-80). En su conversación con el héroe en el inframundo este mísero remero reivindica una sepultura con κλέος a la manera heroica, en una escena por la que el personaje ha sido considerado uno de los primeros héroes cómicos de la literatura<sup>35</sup>.

Kambanelis también describe a Elpénor en la presentación de los personajes al comienzo de la obra como νεώτερος σε ηλικία, ψηλός, αθλητικός, με ωραίο κεφάλι, αλλά διανοητικά είναι θλιβερά καθυστερημένος (“más joven, alto, de complexión robusta y hermosa cabeza, pero intelectualmente muy retrasado”). Aprovecha la comicidad del personaje que encontramos *in nuce* en Homero para representar a un Elpénor mudo y bobo, cuyo único y ridículo afán es coleccionar latas de conservas. Sin embargo, es joven y guapo y será él y no el verdadero Odiseo el objeto de las demandas amorosas de la reina Circe y quien desfilará como héroe ante el pueblo con ella del brazo en medio de gran pompa y boato, mientras un coro de muchachas recita los primeros versos de la *Odisea*, en una hilarante escena retransmitida por la radio.

Así pues, en el divorcio entre mito y realidad, del mismo modo que Odiseo robó a Nicias la idea del caballo de Troya, ahora es Elpénor quien roba la identidad de Odiseo. De ello se lamenta este héroe tragicómico que es el Odiseo de Kambanelis:

¿Dónde está mi identidad? ¡Me han robado mi identidad! [...] ¿Así que ya no soy Odiseo? Y entonces ¿quién soy?, os lo ruego ¿puedo saber quién soy?<sup>36</sup>

La hipertrofia del mito requiere estos “robos” de identidades, una vez que su “creador” deja de ser de utilidad, tal y como explicaba el autor en su nota introductoria a la obra. Los hombres cambian, envejecen, traicionan los ideales que les guiaron, o se arrepienten de haberlo hecho, pero el mito ha de mantenerse vivo e inmutable, con su carácter fascinante y su capacidad de atracción.

Obviamente la elección de Elpénor como sustituto de Odiseo remite a toda una serie de referencias en la tradición, que ha recibido a este personaje como personificación del antihéroe. En su utilización satírica y grotesca el paralelo más claro lo encontramos en *Elpénor* de Giraudoux (1919), que en el último texto de la serie, *Nuevas muertes de Elpénor*, presenta a Elpénor como el impostor que se hace pasar por Odiseo en la llegada a la isla de Esqueria y cuenta su historia —la de un anónimo remero de la guerra— a los feacios. Como bien indicó Savidis, Elpénor es un “μεταπολεμικός μύθος” por excelencia, muy adecuado a los tiempos no heroicos de la modernidad y de la Europa de las grandes guerras<sup>37</sup>, y ciertamente este personaje secundario adquiere un inusitado protagonismo en la literatura del siglo XX, también

<sup>35</sup> LOPEZ EIRE (1998).

<sup>36</sup> KAMBANELIS (2003) 257.

<sup>37</sup> SAVIDIS (1990). Véase también, VAGHENÁS (1998).

en la poesía neohelénica<sup>38</sup>. Así, en el productivo juego intertextual que arranca de Homero, el modelo de Kambanelis es este Elpénoir contemporáneo.

La tercera metamorfosis de Odiseo tiene lugar cuando el héroe desvela ante el pueblo su identidad *real*, es decir, cuando se arrepiente, confiesa sus “pecados” y engaños y decide despojarse de la máscara de héroe. Se convierte en verdaderamente humano, según advierte con admiración el camarero<sup>39</sup>. Liberado del peso del mito y acaso por primera vez con un comportamiento verdaderamente heroico, Odiseo se siente más él que nunca<sup>40</sup>: ahora sí quiere volver a Ítaca, una Ítaca que para él simboliza la inocencia y pureza que la Guerra destruyó en las almas de sus combatientes. Quiere regresar para no engañarla más, para contarle la verdad sobre qué significa Troya:

Cuando nos hicimos al mar, nos volvimos para contemplar la tierra que dejábamos. Era tan hermosa así, bañada por el sol, que caímos postrados de rodillas. ¿Os acordáis? Y entonces alguien dijo: ‘Ítaca no se preocupa por Troya, sino por nosotros. Vamos a Troya por Ítaca. Lucharemos en Troya, pero será por Ítaca. Nuestra vida, nuestro pensamiento, nuestro aliento, todo será por Ítaca. Por Ítaca que representa lo más sagrado y puro. Ítaca que nos hace marchar para ser mejores’. ¿Os acordáis? ¿Cómo vamos a regresar con este desastre? Nos hemos convertido en ladrones, mentirosos, impostores. Vendimos el alma al diablo... Engañamos a todos los países y a todos los hombres. ¿Vamos a engañar también a Ítaca? Ítaca esperaba a un Odiseo verdadero y yo lo he malgastado al marcharme... o era más grande que el resto. ¡Me pedirán que testimonie todas mis hazañas y yo tendré que mentir! Este es el motivo, el único motivo por el que desde hace años he vagado cargando nuevas mentiras sobre mi espalda, porque no quería engañar a Ítaca y no tenía el valor de decir la verdad. Pero ahora puedo, encontré el valor. Y volveré, no por supuesto mejor, pero al menos no como un farsante, no para engañarla. Por fin tiene que saber qué era la Troya a donde nos envió. ¡A una Ítaca que no conoce qué sucedió allí, la aguardan miles de nuevas Troyas!<sup>41</sup>.

Paradójicamente, este nuevo Odiseo arrepentido y humano, desencadena una “epidemia de franqueza”<sup>42</sup> y arrepentimiento en todo el pueblo, que glorifica al nuevo héroe/antihéroe como una suerte de santo predicador del arrepentimiento, lo cual pone en peligro la confianza del pueblo en las políticas del gobierno y arriesga su triunfo en las elecciones. Así lo explica un indignado Evandro en su discurso ante el Parlamento en la escena cuarta del segundo acto:

Y lo peor: ¿quién hubiera esperado nunca que nuestro pueblo, que lo deseaba de dos metros cuarenta de alto, guapo como una estrella de Hollywood, fuerte como mística

<sup>38</sup> MORALES ORTIZ (2013).

<sup>39</sup> KAMBANELIS (2003) 274: “En fin, que a este hombre lo habíamos malentendido. ¡No es un héroe ni un gigante, es tan humano!”.

<sup>40</sup> KAMBANELIS (2003) 280.

<sup>41</sup> KAMBANELIS (2003) 287-288.

<sup>42</sup> KAMBANELIS (2003) 277: ειλκρινίτιδα.

América, quién esperaría, queridos colegas, que nada más aparecer este carcamal convertido en un *San Odiseo el arrepentido*, —quién esperaría repito— que lo glorificaría como profeta de un nuevo tiempo? ¡Naturalmente todo esto demuestra que el pueblo está sediento de santos! Pero ¿qué culpa tenemos nosotros los políticos? Es lo único que no hemos prometido nunca ni en los discursos electorales ni en los programas de gobierno. ¡Santos no hemos prometido nunca! Así que la responsabilidad de esta absurda demanda es únicamente del pueblo [...], el peligro que amenaza al país es más destructor que una guerra civil. En una guerra civil el pueblo se divide en dos, de modo que encontramos el modo de que uno de los bandos se ponga de nuestro lado. ¡Hoy el pueblo entero, queridos colegas, unido como una masa amorfa, está contra nosotros!<sup>43</sup>.

Como se ha dicho, la “epidemia” será controlada y Evandro y el gobierno, con la colaboración del diplomático de Ítaca, acabarán con el peligro de que Odiseo regrese a casa y cuente la verdad. Se produce así la cuarta y definitiva metamorfosis de Odiseo en estatua: el mito triunfa sobre la realidad, se impone su versión de la historia y el Odiseo *real* acaba fagocitado por el Odiseo *mítico*.

## 5. LOS COMPAÑEROS Y SU CONVERSIÓN EN BESTIAS

Los compañeros son, como se sabe, un personaje colectivo esencial en la narración odiseica. En el poema homérico con su falta de heroísmo que pone en peligro el *nos-tos* son en cierto modo el contrapunto que evidencia la *areté* de Odiseo. Ya en el proemio del poema se anticipa su destino: ellos serán privados del νόστιμον ἦμαρ y no regresarán a Ítaca en castigo por su ἀτασθαλία<sup>44</sup>.

En Homero estos ἑταῖροι se caracterizan por ser νῆπιοι, y los σύντροφοι de Kambanelis siguen en sus líneas básicas el relato tradicional. Según descripción de Odiseo y Lisandro son θηρία (“fieras”), ἀγριοι e ηλίθιοι (“salvajes” y “estúpidos”). En Homero son un conjunto anónimo del que apenas se mencionan unos nombres: Perimedes, Polites, Euríloco y el aludido Elpénor. En Kambanelis todos portan nombre: Lisandro, Polícrates, Pirro, Aristo, Filáreto, Agatías, Clito y Elpénor. De todos ellos, el único que se mantendrá fiel a Odiseo es Lisandro.

Los compañeros de Kambanelis ya no creen en el mito de Odiseo como “héroe número uno de la segunda guerra de Troya”<sup>45</sup>. Intentan una y otra vez sublevarse para regresar a casa, pero con sus argucias el protagonista siempre se sale con la suya. Están cansados y hambrientos y, tras haber envejecido en el mar, tienen un único deseo: volver a Ítaca con sus familias. Ante las exigencias del mito, sus demandas son humildes, poco heroicas y bien humanas, como eran las de los ἑταῖροι homéricos cuando discuten con Odiseo sobre la pretensión del héroe de no arribar a la isla del

<sup>43</sup> KAMBANELIS (2003) 270-271.

<sup>44</sup> Sobre su caracterización, cf. DE MIGUEL JOVER (2006).

<sup>45</sup> KAMBANELIS (2003) 216: “Lisandro: [Odiseo] es el héroe número uno de la segunda guerra de Troya, reconocido en todo el mundo. Pirro: esto es para consumo externo, no para nuestro estrecho círculo familiar”.

sol por mandato de Tiresias en el Canto XII (279-285). De igual manera, frente a la fortaleza del Odiseo *mítico*, en Kambanelis representan la debilidad y el hartazgo del *nóstos*: añoran a sus familias, sus fuerzas no resisten y les apremia el γάστηρ.

El dramaturgo los trata con cierta simpatía: simbolizan a los de abajo, son la carne de cañón de todas las guerras y tienen los pies de barro, en una interpretación frecuente en las relecturas desmitificadoras y antibélicas de la recepción moderna de la *Odisea*<sup>46</sup>. Sin embargo, pese a que Odiseo se ha convertido para ellos en un tirano, no pueden regresar sin él. Sus destinos están inevitablemente unidos por el mito. Ese es su drama y la gran paradoja, como dice el propio héroe:

Que se marchen solos. No se marchan, no regresan sin mí. Porque les aguarda una pregunta implacable: ¿Dónde habéis dejado a Odiseo? ¿Cómo habéis regresado sin Odiseo? Este es el drama, el suyo y el nuestro<sup>47</sup>.

Además, han entendido ya que Odiseo y el resto de los caudillos de Troya llevan mucho tiempo engañándolos, que la guerra fue un fraude en el que primaron los intereses económicos de los altos mandos. Clarificador es el diálogo entre el ingenuo Lisandro y el resto de compañeros, devenidos en su opinión unos “canallas anarquistas” que “arrojan barro a la cara de los héroes” y ponen en cuestión “la gloriosa historia”:

Clito: Siéntate entonces y te lo contamos todo. Pero siéntate, no te me canses que eres también herido de guerra.

Lisandro: Sí, herido. Pero no me he vuelto un canalla anarquista como vosotros. No me he puesto a borrar la historia gloriosa con un trapo y a arrojar barro a la cara de los héroes.

Clito: Claro, tú tienes una historia gloriosa, mientras que nosotros... ¿Tomaste parte en la gran retirada de Agamenón, no?

Lisandro: Sí, allí luché y allí me hirieron.

Pirro: Con razón, ya que perteneces al sector económico y la retirada fue un truco de la bolsa para que cayeran las acciones de la Compañía Aquea de Plomo.

Lisandro: ¡Calumnia!

Agatías: ¡Vaya con el idiota!

Aristo: ¡Vaya con el chupaculos!

Pirro: ¡Viejo! ¡Te has hecho viejo, pero no te enteras!

Lisandro: ¡Debería daros vergüenza! Tened al menos un poco de respeto a mis heridas, tengo tres de lado a lado.

Filáreto: (*enfadado*) ¡Pues yo tengo cinco!

Lisandro: Entonces ¿estuve seis meses en el hospital y me dieron la cruz del mérito militar todo para que bajaran las acciones y las compraran los generales...?

<sup>46</sup> En el caso griego, por ejemplo en *Argonautas* de Seferis o en *No héroes* de Ritsos, cf. MORALES ORTIZ (2013).

<sup>47</sup> KAMBANELIS (2003) 228.

Pirro: ¿Las compraron o no?

Lisandro: ¡Como os oiga Odiseo le da un síncope!<sup>48</sup>

Como en Homero, también en la comedia de Kambanelis los σύντροφοι sufren una metamorfosis en la isla de Circe. A excepción de Lisandro, el resto es comprado por el gobierno y acaba colaborando con él en la traición a Odiseo: ahora llevan frac y cartera, fuman puros y tienen dinero<sup>49</sup>. Así lo relata Evandro a Odiseo: “Sus compañeros, después de comer y beber como bestias, se están repartiendo en este momento las monedas de la traición”<sup>50</sup>.

Parece evidente que el dramaturgo griego aprovecha la interpretación alegórica y moralizante del episodio que arranca de la Antigüedad y según la cual los compañeros convertidos en cerdos en la *Odisea* representan la irracionalidad, la animalidad y la corrupción por el placer. En *Odiseo, vuelve a casa* los compañeros son sobornados por prebendas y dinero y su metamorfosis en “bestias” simboliza la corrupción moral al servicio del poder.

## 6. EL ESTADO COMO GARANTE DEL MITO

Otro de los rasgos habituales en la recepción contemporánea del mito antiguo es la desaparición de los dioses que en Homero intervienen en los asuntos humanos y determinan la actuación y destino de los hombres. En Kambanelis esta tramoya divina ha sido también eliminada y sustituida, a mi parecer, por el Estado, representado en los personajes de Evandro y Clío, que son los garantes de que el mito sobreviva sin ser puesto en cuestión. No en vano Kambanelis elige para el personaje el nombre de Clío, musa de la historia y guardiana de la ἐνδοξη ιστορία o “historia gloriosa” mencionada por Lisandro, que no es sino la versión moderna y satírica del κλέος homérico.

El primer discurso de Evandro en el parlamento, que ocupa la totalidad de la segunda escena del primer acto, exhibe, con el trazo grueso de la caricatura, los mecanismos del poder para mantener adocenado y satisfecho al pueblo. Evandro, doctor en filosofía, se presenta como un cínico dirigente con más de treinta años de experiencia en política que accedió al gobierno en un momento de crisis, pues el pueblo había dejado de creer en el Estado. Según recuerda en su discurso, sabe perfectamente que el pueblo es εἰδωλολάτρης y que mediante los ídolos, que son el hachís de los pueblos (χασίσι των λαών), acepta sin quejarse cualquier poder<sup>51</sup>:

Y entonces, estimados colegas, tuve la inspiración decisiva de sacar provecho de Odiseo. Era algo más que un ídolo. Era una historia llena de elementos utilizables: aventuras, amor, cariño a la patria. No era de aquí, pero internacionalmente se le consideraba un

<sup>48</sup> KAMBANELIS (2003) 216-217.

<sup>49</sup> KAMBANELIS (2003) 277 y 288.

<sup>50</sup> KAMBANELIS (2003) 259.

<sup>51</sup> KAMBANELIS (2003) 242.

patriota irresistible. Era una personalidad universal. Utilicé todos los medios de la propaganda pública y logré que el pueblo lo hiciese suyo y lo adorase. Conseguí que cada ciudadano creyese que él mismo era un Odiseo en el fondo, y que contemplase nuestro país como su idolatrada Ítaca<sup>52</sup>.

Del mismo modo que en Homero el poder divino es inmenso y contra él nada pueden los hombres, también el Estado es omnipotente en la alegoría de Kambanelis. Como Atenea embellece al héroe antes de sus apariciones públicas, Evandro lo “metamorfosea” en el bello Elpénor. Como la hechicera Circe transforma a los compañeros en cerdos, Evandro los convierte en altos funcionarios a su servicio. Finalmente, igual que Atenea ayuda al héroe a vencer a los pretendientes y a recuperar su identidad como rey de Ítaca, Evandro, en una suerte de *deus ex machina* final, metamorfoseará a Odiseo en estatua para que la leyenda sobreviva. En Kambanelis, pues, el Estado adopta el papel de los dioses para garantizar el mantenimiento del *statu quo* y el mito se convierte en el “opio de los pueblos”.

## 7. CONCLUSIÓN. LA ÍTACA PERDIDA

Kambanelis reescribe su *Odisea* partiendo de las aventuras del héroe y sus compañeros en la isla de Circe y explota con enorme acierto las potencialidades teatrales y cómicas que los temas tomados de Homero le proporcionan, como hemos tenido ocasión de ver en su caracterización de los personajes o en su recurso a los motivos homéricos de la metamorfosis y la anagnórisis. Bebe, efectivamente, de la “fuente homérica”, pero no solo: en su *Odiseo, vuelve a casa* se pone en marcha un rico juego intertextual entre la tradición antigua y la recepción desmitificadora y antiheroica que el siglo XX hace del mito.

Bajo la forma de la parodia y la sátira, presenta ante su audiencia temas muy serios: el divorcio entre mito y realidad, el acomodaticio abandono de los ideales o la impostura del hombre convertido en comerciante de su propio éxito. También el fraude de la guerra, el mito como instrumento del poder para la propaganda y la manipulación o la necesidad acrítica del pueblo de creer en héroes. Y ello desde la dimensión política, social y colectiva característica del teatro de Kambanelis: su Odiseo aglutina en sí la condición cómica y trágica de las sociedades humanas y su destino es el destino de todos los espectadores.

Ahora bien, esta lectura universal no oculta la crítica concreta a la situación política y social de la Grecia de su tiempo, que no pasó desapercibida y ha sido puesta de manifiesto por los estudiosos. Así, por ejemplo, en la pueril Circe de Kambanelis se ha visto una referencia a la reina Federica, en Evandro al político y filósofo Kanellópulos y en el propio Odiseo, quizá, un trasunto de Nikos Beloyannis, el líder

<sup>52</sup> KAMBANELIS (2003) 243.

comunista ejecutado en 1952. Igualmente, la isla de Circe se ha relacionado con la isla de Makrónisos, convertida en campo de “reeducación” en la que fueron confinados miles de presos tras la Guerra Civil. Y finalmente, la Ítaca de Kambanelis puede identificarse con la Grecia de los años de la Guerra Fría tras la Segunda Guerra Mundial, un momento en que el país, empobrecido y devastado, inició de la mano de los gobiernos conservadores y en el marco del Plan Marshall americano un proceso de reconstrucción, modernización y “turistificación” que incluyó depuraciones políticas y en el que no faltó el uso (y el abuso) del prestigio de la Grecia antigua<sup>53</sup>.

Kambanelis, en definitiva, retoma el símbolo helénico por excelencia, Odiseo y su Ítaca —la Ítaca de Homero pero también la de Kavafis—, y ofrece su propia y crítica respuesta a la pregunta que el gran poeta alejandrino legó a la posteridad: ¿qué significan las Ítacas?. Como en la tradición dantesca, su Odiseo no regresará a casa, pero en su relectura, en una radical y tragicómica innovación, es la propia Ítaca quien impide el *nóstos*, pues ya tiene el mito (la estatua) y no necesita más al anciano héroe. Hasta el punto de que, irónicamente, la isla ha desaparecido del mapa con el que Odiseo pretende trazar su ruta de vuelta a la patria<sup>54</sup>. En un mundo en que los héroes tienen los pies de barro, también Ítaca ha perdido la inocencia y se ha adaptado a los “nuevos tiempos”. Así lo confirma el diplomático en su intervención final antes de la metamorfosis del héroe en estatua:

Ítaca era realmente inocente y pura cuando la dejó. Pero igual que Odiseo ha hecho su trabajo durante todos estos años, también ella hizo el suyo. Gracias a su legendario hijo ha generado tal dinamismo comercial y turístico que desde hace años su presupuesto presenta un balance equilibrado. Esta estabilidad económica no se sacrifica. Es preferible neutralizar con un pequeño gasto de los fondos reservados de un Ministerio a un Odiseo que pretende desvelar sus trapos sucios a costa de nuestra economía nacional. Además toda esta historia es absurda. Antes se negaba a regresar a una Ítaca próspera y desarrollada que existía y ahora se empeña en volver a una Ítaca inmaculada, pura e inexistente. Finalmente el único favor que puedo hacerle es aceptar que es un loco desgraciado<sup>55</sup>.

Ya se ha indicado que el dramaturgo no dejó de meditar sobre el destino de Odiseo y casi medio siglo después escribirá una nueva obra, *Último Acto*, con la que pretendió, según afirma, completar el *nóstos* que el personaje no tuvo en *Odiseo, vuelve a casa*<sup>56</sup>. En esta ocasión el héroe sí regresará a Ítaca, pero no le gustará lo que encuentra allí. En la senda de Tennyson, de *Segunda Odisea* de Kavafis<sup>57</sup> o de Kazantzakis, Odiseo volverá a partir abandonando una vez más su patria, a Penélope y a Telémaco. Y lo hace convertido en actor con la compañía teatral que está representando su

<sup>53</sup> MAMALI (2004) 124-127.

<sup>54</sup> KAMBANELIS (2003) 283-284.

<sup>55</sup> KAMBANELIS (2003) 293-294.

<sup>56</sup> KAMBANELIS (1998) 167.

<sup>57</sup> Sobre esta versión cavafiana de la *Odisea*, distinta a la que el poeta alejandrino presenta en *Ítaca*, cf. MORALES ORTIZ (2007-2008).

historia en la isla. Con ello ofrece Kambanelis su última respuesta: acaso solo en la literatura y el teatro puede sobrevivir el mito.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BENATSIS, Apóstolos (2006), “Ο μύθος του Οδυσσέα στο έργο του Καμπανέλλη”, en *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Patras, Peri Technon, 135-147.
- CASTILLO DIDIER, Miguel (2006-2007), *La Odisea en la Odisea. Estudios y ensayos sobre la Odisea de Kazantzakis*, Chile, Centro de Estudios Griegos, Bizantinos y Neohelénicos.
- DE MIGUEL JOVER, José Luis (2006), “Odiseo y los compañeros: La caracterización de los personajes secundarios en la Odisea”, en E. CALDERÓN, M. VALVERDE y A. MORALES (eds.), *Koinòs Lógos. Homenaje al profesor José García López*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 619-631. Disponible en: <https://publicaciones.um.es/publicaciones/public/obras/ficha.seam?numero=981&edicion=1> (última consulta 09.12.2021).
- GAINSFORD, Peter (2003), “Formal Analysis of Recognition Scenes in the *Odyssey*”, *The Journal of Hellenic Studies* 123, 41-59.
- JASAPI, Evsebia (1997), *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα*, T. D., Tesalónica.
- KAMBANELIS, Iákovos (1978), “Η πνευματική μου καταγωγή είναι το στρατόπεδο”, *Διαβάζω* 12, 22-34.
- KAMBANELIS, Iákovos (1990), *Από σκηνής και από πλατείας*, Atenas, Kastaniotis.
- KAMBANELIS, Iákovos (1998), “Τελευταία πράξη”, *Θέατρο*, τόμος Ζ', Atenas, Kedros, 165-241.
- KAMBANELIS, Iákovos (2003), “Οδυσσέα, γύρισε σπίτι”, *Θέατρο*, τόμος Β', Atenas, Kedros, 205-350.
- KOTSIS, Zanis (2006), “Κείμενα και δια-κείμενα στη δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Η περίπτωση των έργων *Οδυσσέα, γύρισε σπίτι*”, en *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Patras, Peri Technon, 335-343.
- KREMIDÁ, Margarita (2010) (ed.), *Καρόλος Κουν*, Atenas, Morfotikó Idrima Ethnikís Trápezas.
- LÓPEZ EIRE, Antonio (1998), “La *Odisea* y la historia de Elpénor”, en C. CODONER (ed.), *Stephanion. Homenaje a M. C. Giner*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 113-119.
- MAMALI, Olga (2004), *Im Lande Kambanelis Die erste Schaffensperiode von Iakobos Kambanelis 1952-1959 Die Trilogie des Hofes und die Trilogie des Krieges*, Dissertation, Nürberg. Disponible en: <https://opus4.kobv.de/opus4-fau/frontdoor/index/index/docId/68> (última consulta 09.12.2021).
- MAVROMOUSTAKOS, Platon (2005), *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Atenas, Kastaniotis.
- MITSAKIS, Kariofilis (1976), *Ο Όμηρος στη νέα ελληνική λογοτεχνία*, Atenas, Ellinikí Pedía.
- MORALES ORTIZ, Alicia (2007-2008), “Más allá de Ítaca: la Segunda Odisea de Cavafis”, *Estudios Romanícos* 16-17, 747-763. Disponible en: <https://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/95211> (última consulta 09.12.2021).
- MORALES ORTIZ, Alicia (2013), “Tras las huellas de Elpénor”, en Fernando GARCÍA ROMERO *et alii* (eds.), *Τη γλώσσα μου έδωσαν ελληνική. Homenaje a la profesora Penélope Stavrianopoulou*, Berlín, Logos Verlag, 393-415.
- MUNDRAKI, Irini (2006), “Ο Ιάκωβος Καμβανέλλης στο Εθνικό Θέατρο”, en *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Patras, Peri Technon, 148-173.
- MURNAGHAN, Sheila (2011), *Disguise and Recognition in the Odyssey*, Lanham, Lexington Books.
- NIKOLAREÍZIS, Dimitrios (1983), “Η παρουσία του Όμηρου στη νέα ελληνική ποιήση”, *Δοκίμια Κριτικής*, Atenas, 209-236.
- OMATOS, Olga (1993), “El héroe Odiseo en la poesía neohelénica”, *Veleia* 10, 237-245. Disponible en: <https://addi.ehu.es/handle/10810/17539> (última consulta 09.12.2021).
- PEFANIS, Giorgos (2000), *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, Atenas, Kedros.
- PEFANIS, Giorgos (2010), “Sur la présence du mythe Grec Ancien dans la dramaturgie grecque moderne”, *Revue des Etudes Neo-Helleniques* 6, 121-133.

- PETRAKOU, Kiriakí (2006), “Ο μύθος, η ιστορία και η ανατροπή σε δύο πρώιμα έργα του Καμβανέλλη, *Οδυσσέα, γύρισε σπίτι και Ο μπαμπάς ο πόλεμος*”, en *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Patras, Peri Technon, 225-243.
- PETRAKOU, Kiriakí (2016), “Odysseus satirical: the merry dealing of the Homeric Myth in Modern Greek Theater”, en A. EFSTATHIOU e I. KARAMONOU (eds.), *Homeric Receptions Across Generic and Cultural Contexts*, Berlín, De Gruyter, 379-392.
- PONTANI, Filippomaria (2015), “Φυσιολογίες του Οδυσσέα στη Νεοελληνική Λογοτεχνία”, *Neograeca Bucurestiensia*, vol. III, Bucarest, 159-172. Disponible en: <https://www.eens.org/wordpress/wp-content/uploads/2016/10/Neograeca-Bucurestiensia.pdf> (última consulta 09.12.2021).
- PUCHNER, Walter (2004), “Η Οδύσσεια του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Σκόρπιες σημειώσεις για ένα ταξίδι επιστροφής από το *Οδύσσεια γύρισε σπίτι* (1955) στην *Τελευταία Πράξη* (1997)”, *Νέα Εστία* 1763, 60-80. En <http://www.ekebi.gr/magazines/ShowImage.asp?file=183543&code=3800> (última consulta 09.12.2021).
- PUCHNER, Walter (2010), *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ι. Καμπανέλλη*, Atenas, Papazisis.
- PUCHNER, Walter (2015), “Παρωδίες της ελληνικής μυθολογίας στη νεοελληνική δραματουργία”, en K. ΚΥΡΙΑΚΟΣ (ed.), *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του*, Patras, Universidad de Patras, 209-218.
- RICKS, David (1989), *The Shade of Homer. A study in Modern Greek Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press.
- RICKS, David (2007), “Homer in the Greek Civil War (1946-1949)”, en B. GRAZIOSI y E. GREENWOOD (eds.), *Homer in the Twentieth Century*, Oxford, Oxford University Press, 231-244.
- SAVIDIS, Giorgos Panu (1990), *Μεταμορφώσεις του Ελπίνορα*, Atenas, Nefeli.
- STANDFORD, William B. (2013), *El tema de Ulises*, traducción castellana, Madrid, Dykinson.
- TENORIO, Gilda (2012), “Grecia: Odisseo e lo specchio del teatro. La piccola ‘odissea’ di Iàkovos Kambanelis: *Odisseo, torna a casa* (1952) e *L’ultimo Atto* (1997)”, *Dionysus ex machina* 3, 161-191. Disponible en: <https://dionysusexmachina.it/dionysus2018/?p=3110> (última consulta 09.12.2021).
- VAGHENÁS, Nasos (1998), “Elpenore: L’ Anti-Ulisse nella letteratura moderna”, en P. BOITANI y R. AMBROSINI (eds.), *Ulisse: Archeologia dell’uomo moderno*, Roma, Bulzoni Editore, 243-255.