



## HACIA UNA LECTURA PARÓDICA DEL MITO: CAÍDA Y DESCREIMIENTO DEL HÉROE EN *¿POR QUÉ CORRES, ULISES?* DE ANTONIO GALA

CARMEN MARÍA LÓPEZ LÓPEZ

UNIVERSIDAD DE MURCIA

### 1.-Fundamentos teóricos

El personaje de Odiseo<sup>1</sup> se ha convertido en una de esas figuras míticas que, a lo largo de la tradición literaria, se ha ido adaptando a las épocas y tendencias artísticas para renacer al calor de nuevas interpretaciones y perspectivas críticas<sup>2</sup>. Desde Homero, quien en palabras de Curtius (1995: 35) en *Literatura Europea y Edad Media Latina* se alza como “el héroe fundador (*heros ktistés*) de la literatura europea”, el rey de Ítaca se ha forjado como el arquetipo de *polytrópos* (el de los muchos trucos y ardidés), capaz de superar las más arduas pruebas gracias a su astucia. Ninguna novedad atesora acercarse a la figura de Odiseo o Ulises y, sin embargo, es precisamente esa condición de héroe canónico y atemporal la que le otorga una vigencia incuestionable y, por tanto, capaz de

<sup>1</sup> La bibliografía sobre el mito de Odiseo es muy extensa y, en concreto, puede indagarse en la configuración del héroe homérico en los estudios que siguen: Calvo Martínez, J. L. (1991): “La figura de Ulises en la literatura española”, ed. J. A. López Férez, *La épica griega y su influencia en la literatura española (Aspectos literarios, sociales y educativos)*, Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 33-385; Boitani, P. (1992): *L'ombra di Ulisse: figure di un mito*, Bolonia; Perpinyá, N. (2008): *Las criptas de la crítica. Veinte interpretaciones de la Odisea*, Madrid, Gredos; F. Brommer, F. (1983): *Odysseus. Die Taten und Leiden des Helden in antiker Kunst und Literatur*, Darmstadt.

<sup>2</sup> La idea sobre la que versa la obra de Stanford, *El tema de Ulises* (2013) se basa en esta visión de la figura de Odiseo, en virtud de su adaptabilidad como figura mítica a distintas épocas y géneros literarios. En concreto, el héroe itacense se ha erigido como protagonista de distintas obras de teatro a lo largo del tiempo, de lo que dan buena cuenta los estudios sobre la figura de Odiseo en el teatro español contemporáneo: Paulino Ayuso, J. (1994): “Ulises en el teatro español contemporáneo. Una visión panorámica”, *ALEC* 19, pp. 327-342; García Romero, F. “El mito de Ulises en el teatro español del siglo XX”, *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 9, pp. 281-303; García Romero, F. (1999): “Observaciones sobre el mito de Ulises en el teatro español contemporáneo”, *Analecta Malacitana XX.2*, pp. 513-526.

acogerse a nuevas calas hermenéuticas. Así pues, esta idea es la que sustenta el objetivo fundamental de este estudio: indagar en la figura de Odiseo a través de la parodia como cauce expresivo, entroncando con algunas formas paródicas de la Antigüedad Clásica para vislumbrar el sentido de la parodia en el siglo XX<sup>3</sup> y, en concreto, en la obra de teatro *¿Por qué corres, Ulises?* (1975) de Antonio Gala<sup>4</sup>.

Desde el punto de vista de la tradición literaria y la asimilación de los cauces expresivos, escribir significa reescribir, adaptar y acoger los modelos y tendencias anteriores a la luz de la contemporaneidad. De manera luminosa, T. S. Eliot (1986: 47-59) expresó esta idea en su ensayo “Tradition and Individual Talent”. Eliot concibe que la obra de ningún artista posee en sí misma una totalidad de significado, sino que más bien es en la relación con otros poetas y artistas donde la obra literaria adquiere su verdadero significado artístico, en un diálogo perpetuo con los autores muertos del que surge precisamente esa tensión entre la tradición y el talento individual.

El mito de Odiseo ha sido, quizá, uno de los ejes vertebradores de la cultura occidental y en razón de este condicionamiento, ha sido acogido en distintas épocas adecuándose a los posicionamientos sociales, culturales y literarios del autor. En esta línea hermenéutica, Hans Blumentberg señaló en *Trabajo sobre el mito* (2003) la doble condición icónica que se alberga en los mitos, en virtud de la cual pueden ser reescritos, adaptados o asimilados a otras tendencias, épocas o corrientes críticas. La obra objeto de análisis *¿Por qué corres Ulises?* se inscribe muy bien en esta caracterización del mito y su doble iconicidad. Este hecho permite estudiar la figura de Ulises y, por extensión, la historia homérica contada en *La Odisea*, a la luz de la parodia, entroncando con una tradición lúdica del hecho literario según criterios de renovación y adaptabilidad a las épocas literarias.

*¿Por qué corres, Ulises?* es una pieza teatral donde prevalece la caracterización de los personajes, de acuerdo con los criterios genéricos en los que se inscribe. En este punto, la *Odisea* de Homero se sitúa como obra fundamental para estudiar la

---

<sup>3</sup> En el artículo de Casado Vegas, A. (1994): “La parodia homérica en el teatro español del siglo XX”, *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada: Zaragoza, 18 al 21 de noviembre de 1992*, Vol. 2, pp. 73-80, se ofrece un panorama amplio sobre la parodia homérica en el teatro del siglo XX. De este modo, este estudio pretende ofrecer una visión más amplia del tema centrandolo su atención en la obra de Antonio Gala.

<sup>4</sup> Este artículo ahonda, por tanto, en cuestiones subrayadas ya en un artículo anterior donde procedo a comparar la perspectiva paródica en dos obras de la literatura española del siglo XX. Puede consultarse en López López, C. M. (2014): “Odiseo a través de la parodia: Desmitificación e ironía de una Ítaca nostálgica en *Prometeo* de Pérez de Ayala y *¿Por qué corres, Ulises?* de Gala”, *Panta Rei. Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia*, pp. 71-96.

reinterpretación del mito en el teatro del siglo XX. De este modo, es preciso recurrir al concepto de *hipertextualidad* (Genette, 1989: 14), por el que la obra de Antonio Gala se erige como texto B (*hipertexto*) que actualiza la epopeya homérica como texto base anterior A (*hipotexto*). Así pues, la justificación de este estudio se fundamenta a partir de una relación entre dos textos pertenecientes a cortes sincrónicos distintos (la Grecia de Homero y la España del siglo XX de Gala), que logran enlazarse mediante un ejercicio intertextual (Genette, 1989: 10). De esta manera, en *¿Por qué corres, Ulises?* el lector asiste casi a un “mosaico de citas” (Kristeva, 1997: 3), como si se tratara de una “cámara de ecos” (Barthes, 1997: 87) en la que el nuevo texto literario se concibe como caja de resonancia de discursos anteriores.

### **1.1.-¿Por qué corres, Ulises?: un Ulises de la postguerra española**

Para una comprensión más profunda del mito adaptado por Antonio Gala, es preciso contextualizar la obra y el marco en que se inscribe la escritura de la misma. Así se ofrecerán algunas claves interpretativas para su explicación desde los postulados de la parodia. En *¿Por qué corres, Ulises?*, Antonio Gala refleja al Ulises 75 o Ulises de la posguerra, con el objetivo de cuestionar los atributos del conservador puro (Gala, 1975: 6). Como bien ha advertido García Romero (1983: 289), Gala ofrece estas claves en las palabras prologales y el epílogo de su obra. De un modo más explícito, Gala se referirá al contexto de escritura que vertebra la configuración histórica, social y cultural de la obra, con un sentido de la universalización de la moral humana que culpabiliza a los héroes ante la estulticia de sus acciones y el cometimiento, por ello, de innúmeros errores:

Todos somos Ulises o Nausica o Penélope. Todos hemos sufrido las consecuencias de una lejana guerra, cuyas causas se nos han olvidado. Todos esperábamos llegar alguna vez donde nunca llegamos. Todos hemos perdido demasiado tiempo y culpado de nuestras tonterías al destino y los dioses (Gala, 1975: 97).

Tal como confiesa Antonio Gala, el Ulises 75 diseñado en su obra traiciona y en buena medida desvirtúa al Ulises clásico, sobre todo en lo referente a la configuración del personaje. Mientras que la tradición clásica adopta a Odiseo como paradigma de la fidelidad y personaje modélico en las virtudes del matrimonio, la visión que refleja la

obra de Antonio Gala se vincula con la perspectiva de la España de posguerra, en la que parece anticuado tildar de buen marido a un personaje que ha tardado veinte años en regresar a su patria (Gala, 1975).

Frente a la visión idealizada de la Nausica de Homero, para la Nausica 75 el Ulises de Gala es un burgués trasnochado que guarda fidelidad a una Penélope inexistente y a una patria que en realidad no lo espera. Es más: el personaje de Odiseo tiene que sufrir la humillación de Nausica, quien constantemente se burla de su idealismo y su concepto obsoleto del amor y de las relaciones humanas. En lo referente a la Penélope<sup>5</sup> de Gala, se alza como símbolo de una fidelidad puesta en entredicho, pues ella atesora los atributos de mujer inmóvil y fiel, como una “doñaconcha de derechas de toda la vida” (Gala, 1975: 8). Como bien estudió Martínez Moreno (1994: 384), Penélope se forja como personaje femenino en que el héroe itacense, tras perder sus virtudes heroicas, se afirma en la costumbre:

NAUSICA: No te pongas triste. Toma (Le ofrece algo de alcohol.) (ULISES acepta.) Y cuéntame tu vida, que me parece que es lo que más te descansa... (Disponiéndose a escuchar más por educación que por verdadero interés.) ¿Por qué dejaste Ítaca?

ULISES: (Cuando es escuchado le gusta hacerse el misterioso.) Por defender unos principios.

NAUSICA: ¿Cuáles?

ULISES: La santidad del matrimonio. La estabilidad de los hogares. La dignidad de los maridos.

NAUSICA: (De corazón.) ¡Qué antiguo, Ulises! (Viendo la reacción, vuelve a su tono superficial.) ¿Y qué hiciste para defender esos principios?

ULISES: La guerra de Troya (Gala, 1975: 76-77).

La relación entre el contexto de escritura de 1975 (la postguerra española) se vincula a la forma paródica en la medida en que los personajes adquieren una configuración muy distinta a la otorgada por Homero, alzándose casi en contrapunto. Asimismo, el núcleo argumental (crítica al conservadurismo de Ulises) y la falta de necesidad de

---

<sup>5</sup> Al igual que sucede con Odiseo, sobre el personaje de Penélope existe una vasta bibliografía donde se parte de la visión homérica para acercarse a otras épocas literarias y su reformulación como personaje mítico: Katz, M. A. (1991): *Penelope's renown. Meaning and indeterminacy in the Odyssey*, Princeton; Felson-Rubin, N. (1994): *Regarding Penelope. From character to poetics*, Princeton; Mactoux, M. M. (1975): *Pénélope, légende et mythe*, París; García Romero, F. (1997): “Sobre *Penélope* de Domingo Miras”, *Epos* 13, 1997, 55-75; López, A. (2000): “El arquetipo de Penélope en el teatro: Plauto, Buero Vallejo e Itziar Pascual”, en eds. Andresen, K. y J.V. Bañuls, F. de Martín, *La dualitat en el teatre*, Bari, pp. 207-225.

regresar a la patria —porque en Ítaca no hay nadie esperando a ese héroe caído— se erigen como motor de arranque del enfoque paródico.

Si en la epopeya homérica el héroe itacense muestra su descontento y quiere regresar a su añorada patria, mostrando su desaprobación ante la cólera de un Dios que determina el carácter forzoso de su viaje (Gómez Espelosín, 2000: 71), en *¿Por qué corres, Ulises?* de Gala el lector no conoce las motivaciones intrínsecas que conducen al personaje hasta Nausica. Nada se explicita del propósito de su viaje, lo que concuerda con la visión paródica de un actuar y errar sin porqué ni para qué. Todo ello esconde un halo trágico en la obra de Gala pues, a pesar de mover a risa, hace sucumbir al lector con el reflejo de una sociedad decadente y un mundo cuyos cimientos filosóficos, teológicos y culturales se han desmoronado. Esta concepción y visión itinerante del ser humano, anunciada ya por Nietzsche, subyace en la configuración del Ulises de Gala:

El hombre es una cuerda tendida entre el animal y el superhombre, una cuerda sobre un abismo. Un peligroso pasar al otro lado, un peligroso caminar, un peligroso mirar atrás, un peligroso estremecerse y pararse. La grandeza del hombre está en ser un puente y no una meta: lo que en el hombre se puede amar es que es un tránsito y no un ocaso. (Nietzsche, 1985: 36)

Como sostiene Rodríguez Adrados (1962: 143), una vez que se produce la caída del héroe y el orden social se ha roto, queda el consuelo metafísico al que se refería Nietzsche en *El Nacimiento de la tragedia*. En definitiva, el Ulises de Gala se asienta en la tierra de los Feacios sin un motivo en concreto, aparte del simple vagar sin una causa. Su conservadurismo y respeto a la moralidad del matrimonio le presentan ante Nausica como un hombre de ideas anticuadas. Sin embargo, la pátina paródica se acrecentará aún más cuando el personaje se dé cuenta de que, en realidad, no hay patria, ni Ítaca, ni Penélope para él. La caída final del héroe muestra una sociedad decadentista de la postguerra española que vive anclada en el pasado, y cuyos vicios son reflejados de un modo paradigmático en el teatro. Como escribió Rodríguez Adrados en *El héroe trágico y el héroe platónico*, frente a la acción heroica en la epopeya homérica, en la producción moderna encontramos a un “héroe pasivo y cobarde” (Rodríguez Adrados, 1962: 35):

ULISES: Pero si yo me olvido de mi hogar, de mi esposa y mi hijo, tiene que ser por un amor eterno.

NAUSICA: Eres un burgués cursi, Ulises. Tú fuiste a Troya, has estado acostándote con quien te lo ha pedido por esos mares de Dios y ahora quieres hacerme responsable de tu

hogar y tu hijo (Gala, 1975: 79).

## 2.-La parodia, ¿modalidad, cauce de expresión o perspectiva crítica? Estilizaciones del lenguaje en la obra de Gala

*A parody, a parody with a kind of miraculous gift  
to make it absurder than it was.*

BEN JONSON

Sea considerada modalidad, cauce de expresión o perspectiva crítica, la parodia se asienta dentro de las teorizaciones sobre la literatura en un espacio fronterizo, esquivo y, en gran medida, desprestigiado por la tradición. Su carácter subversivo, su transgresión de los cánones estéticos y su rango poco valorado por la élite cultural, la convierten en una *rara avis* dentro del panorama literario.

El lugar de la parodia<sup>6</sup> en la *Poética* de Aristóteles es, sin un ápice de duda, la historia de una ausencia. Recordemos que Aristóteles fundamenta su teoría literaria a partir del criterio de dignidad social y moral de cada uno de los géneros, otorgándole una prioridad moral y estética a la tragedia, relatora de grandes hechos y hazañas. Por esta razón, la parodia quedaría situada en el mismo rango de la comedia<sup>7</sup>, como un género menor ajeno a la cultura elitista y, por ende, desprestigiado por su susceptibilidad de hacer reír al público<sup>8</sup>. Recordemos que, por infortunio, se perdieron los pasajes de la *Poética* aristotélica donde el Estagirita se refería a la comedia y a la parodia, por lo que en una primera aproximación al concepto desde la tradición clásica, no podemos sino concebirlas como modos de enunciación de menor rango social, en comparación con la tragedia como centro del sistema genérico propuesto por Aristóteles.

Continuando con la aproximación de Genette<sup>9</sup> (1989) a la configuración de los

<sup>6</sup> La etimología del término parodia refleja, *per se*, el carácter de voz en contrapunto y deformación de la melodía, de lo que se deduce su carácter subversivo como una impostación de la voz en falsete: *ôda* es canto y *para*, al lado de, por lo que *parodêin* sugiere el acto de cantar de lado o en falsete, con otra voz mediante la cual se llega a deformar la melodía (Genette, 1989).

<sup>7</sup> Según la definición de Aristóteles en el Capítulo V de la *Poética*, “la comedia es, como hemos dicho, mimesis de hombres inferiores, pero no en todo el vicio, sino lo risible, que es parte de lo feo; pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño, así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y retorcido sin dolor”.

<sup>8</sup> Asimismo, se puede apreciar cómo la risa ha sido desprestigiada a lo largo de la historia, quizá en virtud de los efectos que provoca en el sujeto (Véase, en este punto, *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad* de Henri Bergson, Buenos Aires, Ediciones Godot, Argentina, 2011).

<sup>9</sup> Si bien Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989, Madrid, Taurus) no se dedica de manera concreta al estudio de la parodia, muestra una perspectiva aristotélica a la hora de diseñar las relaciones de *architextualidad*, *hipertextualidad*, *intertextualidad*, *metatextualidad*, *paratextualidad*, en relación con las distintas caracterizaciones de los géneros.



géneros y al lugar de la parodia en la literatura, sostiene en su lectura aristotélica que la parodia, en efecto, incluye efectos irrisorios con relación a los géneros serios y canónicos de la tradición (la tragedia fundamentalmente). Es más: la parodia se concibe como una burla respecto de la epopeya clásica, invalidando ese cariz de heroicidad y reduciendo el espectro temático del mito a cuestiones como la desmitificación y la ironía que, en definitiva, configuran hechos vulgares con respecto a la nobleza albergada en los géneros trágicos.

Si desde las primeras teorizaciones con Aristóteles, los géneros de la risa se relegaron a un espacio denostado y de baja estofa en la literatura, se seguirá considerando la comedia como imitación de lo bajo frente a la tragedia como imitación de lo elevado (contraposición *low culture* frente a *high culture*). Bastaría para ejemplificar este hecho con algunos de los términos que Aristóteles incluye en la definición canónica de comedia referida en su *Poética*. Así pues, se refiere a la *mimesis* de hombre inferiores que incurren en vicios, hecho que provoca lo risible y del que se desprende el carácter feo y defectuoso de los géneros relacionados con la comicidad.

Los Santos Padres<sup>10</sup> eliminaron la risa, en una jerarquización que llegó a los comentaristas del Evangelio y a los humanistas del Renacimiento. En buena medida, en las letras españolas habrá que esperar al *Lazarillo de Tormes* y al *Quijote* para crear héroes con amplitud modélica de no ser exactamente un héroe, sino más bien un antihéroe, produciéndose en cierta medida una reconciliación con la cultura de lo bajo o lo anti-heroico.

En las palabras prologales de Gala al inicio de *¿Por qué corres, Ulises?* se categoriza genéricamente su pieza teatral en términos de comedia, tanto en cuenta la susceptibilidad de lo risible que en ella se alberga. Este hecho entroncaría con la problemática que introduce Linda Hutcheon en *Theory of Parody* (1985) donde se problematiza sobre la identificación muchas veces espontánea entre parodia y comedia. Este hecho se produce fundamentalmente por la existencia innegable de un tipo de parodia con intenciones cómicas.

Muy significativas resultan, a este respecto, las palabras que Nausica dirige a Odiseo en la obra de Gala: “NAUSICIA. — [...] Tú eres un mito, Ulises. No estás hecho para que te pregunten cada día qué quieres de segundo plato. Has nacido para águila y aquí te

---

<sup>10</sup> A este respecto, las palabras del personaje ciego y profético de Jorge en *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, se muestran reveladoras según la puntualización de que la risa deforma los rasgos de la cara y convierte a los hombres en monos.

hubieran rebajado a gallina clueca” (Gala, 1975: 85). Se aprecia en esta cita la contraposición entre el texto homérico y la reescritura de Gala, como rebajamiento del héroe que provoca la hilaridad del lector o espectador. En la cultura occidental, la risa se ha considerado siempre un elemento de desprestigio, vinculado a la cultura de masas y nunca asimilado a obras de tenor mayor o una ingente gravedad temática.

Tiene gran interés a este respecto, el ensayo de Bajtin sobre la cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, donde analiza la figura de Rabelais en el contexto literario de la fiesta y el carnaval, ocasiones propicias para el despliegue de la risa. En efecto, Rabelais pretende desplegar una historia de la risa a partir de la influencia que Rabelais ejerció sobre sus contemporáneos, hasta que llega a citar a Cervantes:

Este proceso alcanza su culminación en el siglo XVII, aunque ya había comenzado a desarrollarse a fines del siglo XVI. Es precisamente en esta época cuando se comienza a considerar a Rabelais como un simple *escritor gracioso*; un escritor extravagante. Es sabido que esa misma suerte sufrió también el *Don Quijote*, catalogado por mucho tiempo entre las lecturas fáciles y divertidas. Lo mismo ocurrió con Rabelais quien, a partir del siglo XVI, comenzó a perder cada vez más su reputación hasta quedar finalmente excluido de los límites de la gran literatura (Bajtin, 1990: 56).

Una vez vislumbrado que lo cómico apenas ocupa un lugar en la creación literaria de las obras canónicas, podemos sostener que lo cómico, desde el punto de vista ortodoxo, adviene como resultado de una caída, deudora a su vez de la degradación física y moral del *ethos* del héroe. Esta caída o descreimiento con respecto a lo canónicamente establecido es la idea que articula el estudio de Bergson *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*.

Como bien analizó Beltrán Almería en su *Anatomía de la risa* (2011) el fenómeno de la risa incluye elementos comunes a la sátira, la parodia y la ironía. Si bien la sátira se reserva al retrato de los vicios individuales que puedan resultar irrisorios o burlescos para la colectividad, a medida que fundamentamos la parodia como perspectiva crítica o cauce de expresión, se puede pensar en la ironía (Ballart, 1994) como fenómeno colindante con el que la parodia comparte ciertos rasgos de adecuación al género. Es por ello pertinente incidir en la diferenciación entre ambas: mientras que en la parodia aflora una dualidad textual —los textos A y B explicitan—, en la ironía el *hipotexto* o texto base no está explícito, lo que supone una mayor capacidad interpretativa del lector. Por ello, para Pozuelo Yvancos la ironía es una figura intelectual en el sentido más



estricto y etimológico (*intus legere* o leer por dentro): “La ironía es el lujo de la hermenéutica y su lugar de despliegue, ya que solo vive en el espacio recepcional del intérprete capaz de percibir dos textos donde aparentemente solo hay uno” (Pozuelo Yvancos, 2007: 260).

Pero la parodia es algo más que una subversión temática o una transgresión de los aspectos canónicos del mito originario. Parodiar implica también adecuarse a un estilo, elegir una forma y ensancharla hasta su máxima potencia. Así pues, a la hora de configurar la parodia como cauce expresivo, uno de los fenómenos mejor acogidos por la crítica es el concepto de *estilización* o *estilema* propuesto por Bajtin (1986: 270) con el fin de singularizar el entramado lingüístico de la parodia:

En la parodia la situación es distinta. Igual que en la estilización el autor habla mediante la palabra ajena, pero a diferencia de la estilización introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena. La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y la obliga a servir a propósitos totalmente opuestos. La palabra llega a ser arena de lucha entre dos voces... en la parodia las voces no sólo aparecen aisladas, divididas por la distancia, sino que también se contraponen con hostilidad. Por eso la palpabilidad deliberada de la palabra ajena en la parodia debe ser sobre todo ostensible y marcada.

Estas ideas no solo subyacen sino que se explicitan en la obra de Gala *¿Por qué corres, Ulises?*, en la que el mito se forja a partir de un sólido núcleo narrativo y, a su vez, se presta a la variación y a la mezcla de estilos. Además, el rebajamiento del estatus de los personajes vincula de manera evidente la obra de Antonio Gala con la modalidad paródica, en contraposición con el rango elitista de los héroes originarios del relato homérico. Así pues, la palpabilidad y ostensibilidad a la que se refiere Bajtin se manifiestan en *¿Por qué corres, Ulises?* en un rebajamiento de la fisonomía del carácter de los personajes. En esta línea, Bajtin (1989: 126) cuando fijaba la noción de *plurilingüismo* para referirse a la diversidad plural de voces que pueden aflorar en el discurso, estaba cifrando —aunque quizá no de manera explícita— los derroteros de la enunciación paródica, según un horizonte ideológico subversivo capaz de erigirse como categoría crítica que, en el discurso paródico aflora como remedo estilístico de un discurso anterior (en este caso, la enunciación homérica de la *Odisea*).

En este sentido, el Ulises de Gala reproduce el estilo de Calipso, aquella ninfa de crespos cabellos a la que cantó el poeta Homero. El ejemplo más palmario en la obra de

Gala a propósito de esta evocación y remedo de estilos lingüísticos se fija en la evocación del “Canto V” de la *Odisea*, cuando en Ogigia se evoca el episodio de la envidia de los dioses ante el amor entre Orión y la Aurora o entre Jasón y Deméter:

Así cuando tomó a Orión<sup>11</sup> la Aurora de dedos de rosa  
le tuvisteis envidia los dioses de vida apacible,  
hasta que Artemis casta, del áureo sitial, le dio muerte  
en Ortigia, asaetándolo con sus dulcísimas flechas.  
También cuando Deméter de crespos cabellos, cediendo  
a un impulso, entregóse a Jasón<sup>12</sup> en amor y en el lecho,  
en su campo tres veces labrado, tardó Zeus bien poco  
en saberlo, y la muerte le dio con su rayo encendido.  
(Homero, 1973: 591).

Ulises 75 de Gala parece conocer muy bien el discurso de la epopeya homérica, pues en un entrañable y simbólico pasaje de la pieza teatral evoca el tópico central: la envidia de los dioses ante el amor de los hombres.

ULISES: (*Sin escucharla.*) Un estremecimiento sacudió a Calypso y respondió: «Los dioses sois celosos. Nos negáis a las diosas el derecho a compartir la almohada con el mortal que nuestro corazón elige por esposo. Qué cólera sentís cuando amamos las diosas. ¿Es que en la vida vuestra puede haber algo más que alegría? Raptó la Aurora a Orión, y Artemisa, envidiosa y casta, lo alcanzó con sus flechas. Se enamoró Deméter de Jasón, entregándose a él sobre los surcos tres veces removidos y Zeus le acribilló con su rayo de Oro. A mí me traen a Ulises el viento y el oleaje. Lo recibo, lo abrazo, le prometo la juventud eterna... y el Olimpo, feroz, me lo arrebató» (Gala, 1975: 79)

De este modo, los episodios homéricos invertidos (del héroe que no tiene valorar para luchar o que ni siquiera es capaz de regresar a la patria) se evocan en la obra de Gala desde una perspectiva paródica y lúdica, como crítica a los condicionamientos sociales del hombre de la postguerra española. Esta falta de valentía del moderno Odiseo abre una línea de fuerza hacia la des-heroización del personaje, con el fenómeno que Bajtín (1989: 424) vinculaba a las parodias antiguas, en las que después de ensalzar las escenas guerreras de Troya, se parodiaba la heroización épica:

<sup>11</sup> Cazador gigante, hijo de Poseidón, raptado por Eós a Delos y muerto por las flechas de Artemis al intentar violar a la hiperbórea Opis.

<sup>12</sup> Hijo de Zeus y Electra, descendiente del gigante Atlas.

NAUSICA: Es que lo quiero aún. Es un pesado, pero lo quiero, Me ha contado ya tres veces la Iliada, cada vez de una forma diferente: lo que no cambia es que él se pone siempre de protagonista... pero lo quiero... La Odisea me la sé de memoria: si él se equivoca, y le sucede con frecuencia, lo corrijo... Pero lo quiero. Ningún hombre, hasta ahora, me inspiró lo que Ulises: ternura... No hay nadie que suscite más ternura que un héroe cansado (Gala, 1975: 80).

Así por ejemplo, el personaje de Nausica no solamente es parodia de sí misma, sino también de todos los personajes relacionados con la guerra de Troya. Este fenómeno de des-heroización de Helena, Áyax, Agamenón o Clitemnestra, apunta hacia una suerte de parodia en segundo grado, pues el personaje parodiado es, a su vez, parodiador de hazañas a las que les otorga demasiado descrédito. La joven Nausica aparece tildada con los atributos de libidinoso, desmitificada y falta de vergüenza, lo que la sitúa a una distancia abismal de la joven de niveos brazos que retratará Homero en su obra. El parlamento que refiere la Nausica de Gala resulta ilustrativo para dar cuenta de este fenómeno de doble parodia o parodia de segundo grado en *¿Por qué corres, Ulises?:*

NAUSICA: Helena fue una puta pasada de moda. Menelao, un cornudo consentido. Clitemnestra una perra salida, a la que su marido no dejaba contenta. Agamenón, un impotente que se distraía jugando a los soldados...

ULISES: (Sin agraviarse.) Deja en paz a los muertos.

NAUSICA: ¿Dejaron ellos en paz a los vivos? Áyax, un esquizofrénico consumido de envidia. París, un barbilindo parpadeando, especializado en concursos de belleza... Y tu héroe Aquiles, el de los pies ligeros...

ULISES. (Como a una niña.) Calla, Nausica...

NAUSICA: (Imparable.) Aquiles, una loca a la que le importaban más que los que mulos de Patroclo... Y tu Olimpo ¿me oyes bien? todo tu Olimpo, un patio de vecinos atestado de zorras y maricas.

ULISES: (Sin inmutarse.) No blasfemes. ¡Te has vuelto loca! Los dioses...

NAUSICA: Pero el peor de todos, tú: explotador de viejas solitarias, consolador de solteronas, mentiroso, bujarrón de puertos, bravo de pacotilla, adorador de dioses inventados... (Gala, 1975: 84).

El *ethos* de la Nausica de Gala se refleja con una suerte de descrédito hacia el propio personaje. De hecho, es frecuente encontrar en la obra de Gala situaciones procaces con un lenguaje soez, hecho que prueba nuevamente los fenómenos de estilización literaria. La representación de las figuras en la obra de Gala es, por tanto, ajena a la configuración cortés y valerosa del universo homérico. Como ha podido apreciarse, la

enunciación discursiva configura, en sí misma, un microcosmos lingüístico donde prevalecen *estilemas* o *estilizaciones* en cuanto anclaje del texto con su interpretación paródica.

### **3.-La reescritura del mito: de la parodia clásica a la contemporánea. Reminiscencias de episodios homéricos**

Con el fin de fundamental con mayor acierto la perspectiva crítica en la que se inserta el estudio de la obra de Gala, habría que puntualizar que la parodia —en cuanto cauce expresivo o perspectiva interpretativa— no es procedimiento novedoso ni ha surgido en el seno de la postmodernidad<sup>13</sup>. Al contrario, y tal como se ha señalado al inicio de este estudio, desde los orígenes en la tradición griega la parodia se singulariza como contrapunto de los géneros nobles. De hecho, en la literatura antigua tardía era común que se parodiaran las obras de autores como Aulo Gelio, Plutarco, Ateneo o Macrobio, modificando su estilo elevado por una caracterización expresiva que movía a risa al vulgo. El drama satírico no se mantuvo ajeno a esta condición paródica de la literatura en sus orígenes. En concreto, tras abordar en la trilogía clásica temas mitológicos nobles y elevados, se procedía a la realización de un cuarto drama desde una perspectiva paródica. Uno de los grandes tragediógrafos griegos, Esquilo, en *El coleccionista de huesos* recreó de un modo paródico a los héroes que tomaron parte en la guerra de Troya.

Tras estas breves notas sobre el tratamiento de la parodia en la Antigüedad, se ha demostrado que era frecuente encontrar visiones paródicas de los personajes homéricos. Así pues, casi desde los inicios de la literatura, el Ulises de tono trágico y elevado de Homero<sup>14</sup> se convirtió en un Ulises cómico que gozó de gran popularidad y acogida entre el público (Bajtín, 1989: 422-424). Como bien apuntó Pozuelo Yvancos (2007: 264) en su estudio sobre la parodia, ya en el siglo XVI Scalígero explicó el origen del

<sup>13</sup> Las más lúcidas aproximaciones a la parodia desde el horizonte de la postmodernidad son las realizadas por Linda Hutcheon, quien considera la parodia contemporánea como centro de nuestro tiempo: “La política de la parodia postmoderna”, *Criterios*, La Habana, edición especial de homenaje a Bajtín, 1993, pp. 187-203; *A Theory of Parody. The Teachings of Twenty-Century Art Forms*, 1985, Nueva York, Methuen.

<sup>14</sup> Resulta muy significativo a este respecto que incluso a Homero se le atribuyeran obras de baja estofa o condición social y moral, como *El combate de los ratones y las ranas* o el poema cómico sobre Margites el Tonto (Bajtín, 1989: 424).

texto paródico en relación con la rapsodia propia del texto épico:

Cuando los rapsodas interrumpían sus recitales, se presentaban cómicos, que, para alegrar los ánimos, invertían todo lo que acaban de escuchar. A estos les llamaron parodistas, porque al lado del tema serio propuesto, introducían subrepticamente otros temas ridículos. La parodia es, por tanto, una rapsodia invertida, que por medio de modificaciones verbales conduce el espíritu hacia los objetos cómicos.

Interpretando la obra de Antonio Gala desde los postulados de la parodia como cauce expresivo, habría que referirse a los *Relatos verídicos* de Luciano de Samósata, quien ya realizó una versión paródica y desmitificada del viaje de Odiseo (Lens Tuero y Campos Daroca, 2000). Así pues, existen similitudes entre el tratamiento de la figura del héroe en ambas obras, tildado con los atributos de blasfemo, charlatán y poco valeroso. La figura modélica del Ulises de la Odisea deja paso a un héroe caído<sup>15</sup> cuya semilla ya germinaba desde antiguo en la obra de Samósata (1996: 13-14):

Su guía y maestro de semejante charlatanería es el Ulises de Homero que disertó ante la corte de Alcínoo acerca de vientos en esclavitud y de hombres de un solo ojo, caníbales y salvajes; y además de animales de múltiples cabezas y las transformaciones de sus compañeros a causa de los elixires: con múltiples relatos de este género dejó maravilladas a gentes tan simples como los feacios.

El viaje de Ulises presentado en *¿Por qué corres, Ulises?* en gran medida se inscribe en esta línea interpretativa del viaje como desmitificación y descreimiento (García Gual, 1997). Como puede apreciarse, estas consideraciones sobre la pérdida de los ideales heroicos se albergaban ya en el relato de Luciano.

Entonces, si la parodia ha existido desde la noche de los tiempos, ¿cuál es la novedad que introduce Antonio Gala en su obra? Como ya se ha apuntado, la obra de Gala rememora el «Canto VI» de la Odisea como episodio marco de la pieza teatral. Sin embargo, ello no invalida la posibilidad de que se incluyan reminiscencias o evocaciones levísimas de otros episodios de la materia homérica: La guerra de Troya y el rapto de Helena, la ninfa Calipso y la Isla de Ogigia, la maga Circe en la Isla de Eea, la «Nekuia» o descenso al Hades o el regreso a Ítaca junto a una Penélope inexistente. Este hecho le otorga un carácter novedoso a la obra con respecto a formulaciones

---

<sup>15</sup> “El trasfondo metafísico de la tragedia griega ha desaparecido irremediamente. Pero en la otra mitad la audacia, el valor y, también, el error y la limitación del hombre continúan vivos como fuente de poesía y verdad” (Rodríguez Adrados, 1962: 35).

anteriores del mito. Antonio Gala decide focalizar la reinterpretación mítica en el episodio de Nausica y la tierra de los Feacios como cronotopo fundamental de una historia teñida de descreimiento e ironía. De este modo, a través de *analepsis* o regresiones, los personajes se retrotraerán a episodios homéricos mencionados que forman parte del imaginario colectivo de la cultura occidental<sup>16</sup>.

El tratamiento de cada uno de estos episodios adquiere un cariz paródico. En la evocación del rapto de Helena, la Nausica 75 de Gala menciona cómo la esposa de Menelao de Esparta ocasionó una guerra: “Solo por una rubia se hace una guerra” (Gala, 1975: 77)<sup>17</sup>. Los personajes de Helena y Nausica 75 se elevan como símbolos del riesgo, la pasión y el albedrío, frente al tradicionalismo encarnado en Penélope. La visión de Circe que ofrece Nausica 75 otorga, sin ambages, un sesgo paródico a la trama. Mientras que ella descrea de los poderes de tal hechicera y de que tanto ella como Calipso pudieran albergar amor al héroe, Ulises 75 es mantiene firme a esta idea:

ULISES: Sí, Circe, sin ir más lejos. La bellísima hechicera que convierte los hombres en cerdos. Se enamoró de mí... ¿Qué te parece?

NAUSICIA: Que se enamorara de ti, normal: a cada cerdo le llega su san Martín. Pero que convirtiera a los hombres en cerdos me parece un trabajo innecesario. Siempre acaban por convertirse en cerdos ellos solos: basta dejarles tiempo.

ULISES. (*Deseando apuntarse un tanto.*) ¿Y Calypso, la Ninfa? También se enamoró de mí. De su isla vengo precisamente ahora...

NAUSICIA: ¿Esa qué hacía? ¿En qué convertía a los hombres

ULISES: En amantes.

NAUSICIA: Mucho más inteligente... Lo que me temo, pícaro, es que tú estés harto de ser famoso sólo por tu elocuencia. (*Esto ha halagado a ULISES; lo que viene no.*) A tu edad, es lógico que prefieras pasar a la Historia como un gran seductor. Ser lo que nunca se ha sido es una tentación... (Gala, 1975: 78).

Continuando con la caracterización descreída que Gala otorga a Nausica 75, este personaje manifiesta su descrédito ante la idea de que Penélope albergue aún la

<sup>16</sup> Resulta significativo que el único episodio que no se retrata de un modo paródico sea el de los Lotófagos («Canto VI» de la Odisea). Esta ausencia de subversión en la configuración argumental y temática del episodio pudiera deberse al marco en que se inscribe: Ulises y Nausica están conversando y la de níveos brazos le pide que relate qué sucedió cuando él y sus compañeros fueron hasta el País del Loto. La significatividad del episodio en el corpus integrado de los demás cantos evocados puede suponer una pausa para que los personajes tomen aliento y, de nuevo, se aproximen a la deformación grotesca y paródica en el tratamiento de los personajes y el hilo argumental de la epopeya homérica.

<sup>17</sup> Esta frase podría evocar aquella pronunciada por Tersites en *Troilo y Crésida* de Shakespeare: «Y todo esto por una puta y un cornudo».



esperanza en el retorno de Ulises. De hecho, aflora la idea de que el gobierno de Ítaca ya no le corresponde al Ulises decrepito y de sueños malogrados, sino al joven Telémaco (García Romero, 1999: 513). De este modo, la obra de Gala modifica los principales núcleos temáticos de la epopeya homérica, hacia una visión hermenéutica en la que Penélope espera nada más que a un héroe que soñó, no a la figura de carne y hueso des-heroizada que vive con Nausica. Pero tampoco Penélope se perfila a imagen y semejanza de los sueños de Ulises: el personaje de Gala forja en su imaginación una mujer de costumbres tradicionalistas que, por infortunio para Ulises, resulta inexistente. A diferencia de los personajes de Circe y Calipso que ya desde la epopeya homérica simbolizan la afectividad no doméstica y la pasión libidinosa de los escauceos amorosos, Penélope se alza como contrafaz de esta visión de la mujer y del amor: la esposa de Ulises personifica la pasión hogareña y la afectividad, no sujeta a los cambios de la fortuna (Stanford, 2013: 292). Pero como se ha apuntado ya, Ulises rememora la imagen de una Penélope soñada, incapaz de corporeizarse más allá de una evocación de la pérdida como motor de atracción de aquello que ya no nos pertenece:

ULISES. —Lo que una vez fue nuestro y perdimos nos atrae siempre; pero solo porque lo perdimos. Si lo volvemos a gozar, vuelve a cansarnos... cómo gana una mujer mientras se la sueña. Ay, Penélope, vete, quiero soñar contigo... Circe y Calypso no se aparearon del pedestal: siempre fueron soñadas (Gala, 1975: 84).

Si en las reflexiones de Gala que actúan como prólogo denomina *comedia* a su obra, ya en el epílogo la categorizará en términos trágicos, por lo que se aprecia este sentido paródico que aflora cuando la tragedia ha devenido costumbre:

¿"Por qué corres, Ulises"? es una tragedia tan frecuente que ha dejado de serlo y se ha vuelto costumbre [...] No requiere un desarrollo ni un final sangrientos: las heridas más hondas son las que menos sangran. Verificar que todo hombre es, en definitiva, un pobre hombre y que toda mujer, sea como sea, no es más que una mujer, puede dar risa. Quizá el mejor espectador sea aquel que, mientras se sonríe, acierte a comprenderlo (Gala, 1975: 98).

De este modo, el efecto de la desmitificación y pérdida heroicidad se consigue en la medida en que la tragedia, en virtud de la fuerza de la costumbre, ha perdido su vigencia, convirtiéndose entonces en un mero devenir de situación más o menos

cómicas que mueven a risa.

A partir de la lectura de *¿Por qué corres, Ulises?* como desmitificación e ironía, es posible interpretar la obra en términos netamente lúdicos, como juego inocente que mueve a risa. Sin embargo, este nivel de lectura resulta insuficiente y sesgado si queremos penetrar en un sentido más profundo, así como alcanzar una visión de conjunto sobre la perspectiva que Antonio Gala ofrece del mito de Odiseo en su obra. Por esta razón, creemos que la lectura paródica y risible de *¿Por qué corres, Ulises?* esconde un poder subversivo y de rebelión contra las normas establecidas y la autoridad moral. Ante la caída que provoca la risa como estatuto epistemológico, Antonio Gala está presentando al lector una amarga crítica social, irónica y descreída de la sociedad de su tiempo. De este modo, el texto paródico adquiere un sentido anti-alazónico<sup>18</sup>, pues el lector ha de tomar una distancia ideológica en una cuerda en tensión entre lo lúdico y lo subversivo, entre la risa y el llanto, entre la verdad y la apariencia. Esta cuerda en tensión se vincula con los dos textos que pugnan por encontrarse distanciados en el discurso de la obra de Gala, es decir, entre el texto A o *hipotexto* (la *Odisea*) y el texto B o *hipertexto* (*¿Por qué corres, Ulises?*).

#### **4-. Conclusiones: El porqué de la parodia en la obra de Gala**

Tras haber realizado un acercamiento a la figura de Odiseo y lo temas odiseicos desde una perspectiva paródica, corolario indispensable es sostener que, en el teatro del siglo XX, la figura del peregrino errante simbolizada en Odiseo se ha integrado como parte de nuestra cultura literaria. En el caso concreto de la obra de Gala, la asimilación y adaptación del mito integra en el *ethos* del personaje los elementos de des-heroización, pérdida de la gallarda valentía y de los muchos ardidés que otrora se le atribuyeron.

De entre la bibliografía crítica consultada, es de común acuerdo concluir que la figura de Ulises en la obra de Gala se presenta como “falso héroe que nunca fue a la guerra o cuyo regreso carece de sentido” (Vilches de Frutos, 2005: 18). En el horizonte de la modernidad, Ulises se ha propuesto como ejemplo de nostalgia e ironía. Si en su configuración clásica aflora como viajero que desafía a los peligros del mundo y que, en

---

<sup>18</sup> El vocablo *alazoneia* ha gozado de gran fortuna a lo largo de la tradición, desde su sentido bíblico y pasando por la Antigüedad: en *Moralia* de Plutarco, la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles o la *Ciropedia* de Jenofonte. Este vocablo hace alusión a la verborrea del fanfarrón que cree atesorar más cualidades de las que en realidad posee. En esta línea interpretativa, la ironía y la parodia pueden considerarse procedimientos anti-alazónicos para avivar el juicio crítico del lector.

virtud de su astucia y la ayuda de los dioses, logra retornar a su patria, en la visión desesperanzada de Gala el héroe ha caído y, en su derrota, los demás personajes le preguntan haciendo honor al título de la obra: *¿Por qué corres, Ulises?* En efecto, no hay motivo para correr, pues no hay patria alguna adonde ir. No se trata tan solo de que el héroe haya perdido la fe en sí mismo. Es más bien que el lector ha perdido la fe en el universo circundante a Odiseo, figura a la que no le atribuye ya ningún mérito inherente a su cartografía clásica.

Frente al símbolo clásico de la espera, en la reinterpretación de Gala Ulises se convierte en epítome de la desesperanza, teñido de manera irremisible de una fina ironía y comicidad (Ochoa Santos, 2003: 28-28), si bien detrás de la risa se esconde la verdad más profunda: el llanto no explícito y la necesidad de expresar de una manera lúdica las verdades más profundas y más dolorosas de la España de la posguerra (convencionalismo sociales, la falsía del matrimonio o la desesperanza irrigada en los hombres).

A los distintos acercamientos críticos que se han realizado a la obra de Gala, habría que sumar el proceso de des-heroización del personaje. De este modo, se ha ahondado en las implicaciones que entraña revisitar la figura de Odiseo desde el descreimiento y la falta de fe y asideros teológicos. En el imaginario cultural de *¿Por qué corres, Ulises?* predomina una reformulación del mito clásico a partir de la procacidad del lenguaje, como mecanismo que desvirtúa los atributos heroicos del personaje.

En cuanto a la parodia como perspectiva de estudio aplicada, habría que incidir en su idoneidad para desentrañar los horizontes críticos del teatro de Antonio Gala. *¿Por qué corres, Ulises?* ha sido susceptible de análisis a partir de los procedimientos irónicos y paródicos, que afloran como técnicas subversivas del arte literario en que impera la bivocalidad o lucha entre dos voces. En palabras de Pozuelo Yvancos (2007: 253), “la parodia es algo más que una figura literaria del discurso y algo más que un género de la burla”. Es también una manera de acercarse al mito desde la contemporaneidad, integrando elementos como la desmitificación, lo subversivo y el descreimiento. En las palabras de Antonio Gala en el «Epílogo» a *¿Por qué corres Ulises?*, se sintetiza esta idea del héroe caído y la eternidad de su espera: “Cualquier odisea es el relato de un retorno —a la larga es igual retornar vencedor o vencido— y de una desanimada espera” (Gala, 1975: 97).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES (2010): *Poética*, Madrid, Alianza.
- AUERBACH, Erich (1983): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BAJTIN, Mijail (1986): *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BAJTIN, Mijail (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BAJTIN, Mijail (1990): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza.
- BALLART, Pere (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona, Quadernus Crema.
- BARTHES, Roland (1997): *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2.ª ed., Caracas, Monte Ávila Editores.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2011): *Anatomía de la risa*, México, Ediciones sin Nombre, Universidad de Sonora.
- BLUMENBERG, Hans (2003): *Trabajo sobre el mito*. Barcelona, Paidós. [Traducción española de Pedro Madrigal].
- BOITANI, Piero (1992): *L'ombra di Ulisse: figure di un mito*, Bolonia.
- BROMMER, F. (1983): *Odyseus. Die Taten und Leiden des Helden in antiker Kunst und Literatur*, Darmstadt.
- CALVINO, Italo (1993): *¿Por qué leer los clásicos?* Barcelona, Círculo de Lectores.
- CALVO MARTÍNEZ, José Luis (1991): "La figura de Ulises en la literatura española", ed. J. A. López Férez, *La épica griega y su influencia en la literatura española. (Aspectos literarios, sociales y educativos)*, Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 33-358.
- CASADO VEGAS, Alicia (1994): "La parodia homérica en el teatro español del siglo XX", *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada: Zaragoza, 18 al 21 de noviembre de 1992*, Vol. 2, pp. 73-80.
- CURTIUS, Ernst Robert (1995): *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- ELIOT, Thomas Sterne (1986): "Tradition and individual talent", ed. Bruce Richmond, *The sacred wood: essays on poetry and criticism*, London, Methuen), pp. 47-59.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1997): *La mitología: Interpretaciones del pensamiento mítico*,

## Cuadernos de Aleph, 2015

- 3.<sup>a</sup> ed. Madrid, Ed. Montesinos.
- ECO, Umberto (2009). *El nombre de la rosa*, 2<sup>a</sup> ed. Barcelona, Debolsillo.
- GALA, Antonio (1975): *¿Por qué corres, Ulises?* Madrid, Colección Teatral de Autores Españoles.
- GARCÍA ROMERO, Fernando (1991): “El mito de Ulises en el teatro español del siglo XX”, *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Griegos e Indoeuropeos)* 9, pp. 281-303.
- GARCÍA ROMERO, Fernando (1999): “Observaciones sobre el tratamiento del mito de Ulises en el teatro español contemporáneo”, *Analecta Malacitana* XX.2, pp. 513-526.
- GENETTE, Gerard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- GÓMEZ ESPELOSÍN, Francisco Javier (2000): *El descubrimiento del mundo. Geografía y viajeros en la Antigua Grecia*. Madrid, Akal.
- GUILLÉN, Claudio (2005). *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona: Tusquets.
- HOMERO (1973): *Odisea*, 2<sup>a</sup> ed., Barcelona, Planeta.
- HUTCHEON, Linda (1985): *A Theory of Parody. The teachings of Twenty-Century Art Forms*, Nueva York, Methuen.
- HUTCHEON, Linda (1993): “La política de la parodia postmoderna”, *Criterios*, La Habana, edición especial de homenaje a Bajtín, pp. 187-203.
- KRISTEVA, Julia (1997): “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, *Intertextualité*, La Habana, UNEAC, Casa de las Américas, pp. 111-132.
- LENS TUERO, Jesús Y Javier Campos DAROCA (2000): *Utopías del mundo antiguo, Antología de textos*, Madrid: Alianza.
- LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio (2009): “Presencia de la *Odisea* en *¿Por qué corres, Ulises?* de Antonio Gala”, *Fortunatae*, 20, pp. 49-70.
- LÓPEZ LÓPEZ, Carmen María (2014): “Odiseo a través de la parodia: Desmitificación e ironía de una Ítaca nostálgica en *Prometeo* de Pérez de Ayala y *¿Por qué corres, Ulises?* de Gala”, *Panta Rei. Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia*, pp. 71-96.
- MARTÍNEZ MORENO, Isabel (1994): *Antonio Gala: El Paraíso perdido*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- NIETZSCHE, Friederich (1985): *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza.

- OCHOA SANTOS, Miguel Gabriel (2003): *Mito, filosofía y literatura en la modernidad*, Universidad Autónoma de Zacatecas, Colección Polifonía 2.
- PAULINO AYUSO, José (1994): “Ulises en el teatro español contemporáneo. Una revisión panorámica”, *ALEC* 19, pp. 327-342.
- PERPINYÁ, Núria (2008): *Las criptas de la crítica. Veinte interpretaciones de la Odisea*, Madrid, Gredos.
- POZUELO YVANCOS, José María (2007): *Desafíos de la teoría: literatura y géneros*. Mérida, El otro, el mismo.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1992): *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el teatro español actual*. Madrid, Asociación de Autores de Teatro.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1962): *El héroe trágico y el héroe platónico*. Madrid, Taurus.
- SAMÓSATA, Luciano (1996): *Relatos verídicos*, Madrid, Gredos.
- STANFORD, William Bedell (2013): *El tema de Ulises*. Madrid, Clásicos Dykinson.
- VILCHES DE FRUTOS, M<sup>a</sup> Francisca (2005): *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*, Amsterdam-Nueva York, Rodopi.