

UNA NUEVA ODISEA ADAPTADA AL TEATRO: *EL VIAJERO PERDIDO*, DE TELÓN CORTO*

M^a ROSA AMAT SERRANO

rosaamatserrano@gmail.com

Universidad de Almería

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo analizar las peculiaridades de la adaptación teatral que la compañía Telón Corto, cuyo director es Carlos Castel, hizo en 2006 de *El viajero perdido*, de César Mallorquí (2005), novela de aventuras y de aprendizaje concebida como una reescritura de *La Odisea* de Homero. Se nos cuenta en ella la historia de Félix Valbuena, un adolescente enfrentado a su realidad que pretende saber qué deberá hacer en el futuro. Esto, unido a un enamoramiento a primera vista, motivará un viaje de Madrid a A Coruña en busca de su amada que le deparará una serie de aventuras que tienen como hipotexto *La Odisea* y que concluirán en una transformación de su persona. Tras una breve descripción del argumento de la novela (§ 1), se estudiará la relación de la novela con el modelo homérico (§ 2) para, finalmente, examinar las convergencias y divergencias que presenta la adaptación teatral respecto de la novela de Mallorquí y de *La Odisea*. Se trata de una reelaboración no solo de los textos, sino también de los medios, que corrobora la vigencia de los clásicos en la actualidad, así como la constante reescritura que se hace de ellos en los ámbitos novelesco y teatral.

Palabras clave

Odisea, Homero, César Mallorquí, Bildungsroman, teatro.

Abstract

This article analyses the peculiarities of the dramatization of *El viajero perdido* (The Lost Traveler), a novel written by César Mallorquí (2005) and performed in 2006 by the Spanish theatre company Telón Corto, directed by Carlos Castel. *El viajero perdido* is an adventure and coming-of-age novel that was conceived as a reinterpretation of *The Odyssey*, Homer's epic poem. It tells the story of Félix Valbuena, a teenager who struggles to face reality while discovering which path

Quedo muy agradecida tanto al escritor de la obra, César Mallorquí, como a la compañía Telón Corto y, en concreto, a su director Carlos Castel por su colaboración, sin la cual no habríamos podido llevar a cabo este análisis. Y, en especial, a Juan Luis López Cruces, Catedrático de Filología Griega, por su rigor, paciencia y apoyo durante todo el proceso.

to follow in the future. This, together with a love-at-first-sight experience, was the motivation behind his journey from Madrid to A Coruña to find his loved one. *The Odyssey* was the hypotext for the adventures that stemmed from the journey, thanks to which the protagonist takes steps towards a powerful personal transformation. After a brief description of the novel's plot (§ 1), the relationship between the novel and the Homeric model is analysed (§ 2). Finally, the article explores the convergence and divergence between the novel and its dramatization, and between the latter and *The Odyssey* (§ 3). This dramatization was not only a reinterpretation of the texts, but also of the means used to convey the message. Overall, this approach highlights the presence of classic works in the modern world.

Keywords

Odyssey, Homer, César Mallorquí, Bildungsroman, theater.

1. LA NOVELA: *EL VIAJERO PERDIDO*, DE CÉSAR MALLORQUÍ¹

*Tengo dieciocho años y, según todos los
indicios, no voy a llegar a cumplir los diecinueve.
No, no es que me vaya a morir; es que me van a*

¹ Sobre César Mallorquí (1953-), véanse las informaciones que el propio autor procura en Mallorquí (2005), en concreto la sección "Autobiografía no autorizada" y la entrevista de Oscar García Sanz; también Mallorquí 2014 y 2018, así como los cuadernos de bitácora *Scriptorium de Babel*, donde escribe relatos, y la *Fraternidad de Babel*, donde muestra una faceta más personal y anecdótica. Acumula casi una publicación por año desde que empezara a escribir en los 90. El fin que persigue con ellas es, según declara en la revista de literatura *Primeras Noticias*, divertir a sus destinatarios, por más que sus novelas también contengan elementos de denuncia social; algunas están situadas en periodos de la historia muy controvertidos, como la Segunda Guerra Mundial o la Guerra Civil española, y en ellas se tratan temas como el nazismo o el narcotráfico. Todo esto, lo consigue a través de un lenguaje cuidado a la vez que ingenioso que fomenta el humor y hace que el lector se implique en la obra. Mallorquí suele narrar en primera persona y enriquece sus trabajos a base de descripciones que dotan a las obras de un mayor realismo, gracias al cual el receptor se acerca e involucra en la lectura. Dentro de la obra de Mallorquí encontramos dos pilares fundamentales: el misterio y las aventuras. Estos se desarrollan en un mundo paralelo al nuestro, en el que se entremezclan elementos reales y verosímiles con otros ficticios que provienen o bien de la imaginación o bien de leyendas, algunas de ellas de la cultura celta, de la que el autor es admirador. Sus novelas le han hecho cosechar numerosos premios, entre los que destacan el Premio Gran Angular 2000 por *La catedral*, el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil 2013 por *La isla de Bowen* y el Premio Cervantes Chico 2015 por toda la obra del género denominado juvenil; además, ha recibido en repetidas ocasiones el Premio Edebé de Literatura Juvenil.

*matar. Pero permítame que exponga con algo más de detalle mi actual situación*².

Este comienzo *in medias res* nos presenta al protagonista de la novela retenido contra su voluntad y en una situación de peligro inminente que le hace recordar su vida. Del mismo modo que el Ulises homérico cuenta sus aventuras en la corte de los feacios, Félix Valbuena, el narrador omnisciente de la historia, cuenta al lector su vida hasta ese momento delicado. Es un joven de dieciocho años madrileño que se siente perdido y no sabe qué hacer con su futuro; decide entonces hacer la mili para aclarar sus ideas. Durante el último día de su estancia militar en A Coruña se cruza con una joven hermosa, Salomé, de la que se enamora perdidamente³. Tras el servicio militar, regresa a su casa en Madrid, pero el amor lo empuja a volver a Galicia para conocer a la mujer de sus sueños. En este viaje lo acompañarán su profesor de literatura del instituto, Homero Espasa, y un ladronzuelo que encuentran por el camino, Abilio Rodríguez. Juntos vivirán una serie de aventuras semejantes a las que Ulises cuenta en *La Odisea*, que ayudarán a Félix en su proceso de maduración. Por ello, mejor que encuadrar la novela dentro del género impreciso de la llamada literatura juvenil, preferimos considerarla una novela de aventuras y de formación de un joven (*Bildungsroman*)⁴. No en

² Mallorquí (2005: 7). El autor parece hacer un guiño a Gabriel García Márquez y al comienzo de *Crónica de una muerte anunciada*, con el coronel Aureliano Buendía ante el pelotón de ejecución a punto de morir.

³ El nombre, como otros en la obra, suelen estar escogidos *ex professo* por su poder de evocación: Salomé es la mujer por la un hombre puede perder la cabeza, como ocurrió a Juan el Bautista. Mallorquí, pues, enriquece el hipotexto homérico con tradiciones distintas de la clásica, lo cual es un indicador del nuevo papel de los autores de la Antigüedad desde que quedaron apartados del sistema educativo y todo lector es libre de construir su vivencia de la Literatura con los autores de su elección, antiguos y modernos; véase Bloom (2001: 25-51).

⁴ De hecho, ponemos en duda la existencia de la literatura juvenil como subgénero literario, puesto que, aunque tienen sus defensores, lo cierto es que ni hay las características que sirven para su definición no son exclusivas, ni todas las obras que se engloban bajo esta denominación son leídas únicamente por adolescentes; viceversa, los jóvenes no son los únicos lectores de este tipo de obras. Por todo esto, creemos más oportuno clasificar estas lecturas dentro de géneros ya consolidados como el de aventuras y la novela de aprendizaje o como el *Bildungsroman*, término (acuñado en 1803 en una conferencia en la Universidad de Estonia por Karl von Morgenstern) que designa aquellas novelas en las que hay una relectura de la realidad hecha por un adolescente y donde el proceso de formación que este experimenta tiene un fuerte

vano, el hipotexto de *La Odisea* de Homero permite una interpretación que trasciende el ámbito literario, por haber sido objeto desde la Antigüedad de una interpretación filosófica en términos de aprendizaje. Ya Heráclito afirma que Homero pretendía que su personaje sirviera como modelo a seguir para aquellos que leyeran la obra. De esta manera, Heráclito destaca la capacidad de Ulises para reflexionar y ser de los pocos hombres que alcanzan la sabiduría, la cual le sirve para llegar a su destino ileso: “Odiseo, asistido por semejante razonamiento, venció así los filtros de Circe”⁵. En este proceso de aprendizaje es crucial un viaje en el que, más allá de los espacios que se descubran y los elementos fantásticos que puedan aparecer, el protagonista hace un ejercicio de autoconocimiento y construcción de la propia identidad al enfrentarse a una realidad que no coincide, al menos en ciertos aspectos, con lo que él imaginaba. En definitiva, la novela de aprendizaje es una constante relectura de la realidad hecha por un personaje adolescente que necesita revelarse a sí mismo y resolver incertidumbres y dilemas, que lo llevarán a toparse con la verdad sobre cómo funciona la sociedad en la que habita.

2. EL HIPOTEXTO: *LA ODISEA*

Entre las metáforas de las que nos servimos para referirnos a la Tradición clásica que García Jurado⁶ ha individuado recientemente: la herencia o legado, la inmortalidad, la influencia o contagio y la que él denomina *metáfora democrática*, es esta última la que mejor se ajusta a nuestro cometido. Viene a corresponderse con los modernos estudios de recepción, que consideran que las obras antiguas no poseen un significado inmanente que haya que describir, sino que ese significado se compone de la suma de todas sus recepciones para adaptarlas a los diferentes contextos sociohistóricos de producción de los textos⁷. La reescritura del viaje de Ulises que ofrece Mallorquí en *El viajero per-*

peso en el relato. Véase, en general, López Gallego (2013) así como Vadillo Buenfil (2012) para la tradición de este género en la literatura española de posguerra y para la hispanoamericana contemporánea, así como Viu (2009), quien lleva a cabo una comparación entre los protagonistas masculinos y femeninos del *Bildungsroman*, donde también señala algunas de las estrategias útiles para la construcción de estos relatos.

⁵ Heráclito (1989: 144).

⁶ García Jurado (2016: 27-42).

⁷ El germen de este enfoque lo encontramos en la Hermenéutica de Hans-Georg Gadamer y en la labor de dos discípulos suyos: Hans Robert Jauss, con su estética de la recepción, y Wolfgang Iser. Véase Hardwick (2003: 6-8).

didó forma parte, pues, del significado de *La Odisea*.

El hipotexto homérico es patente desde el comienzo. Los nueve capítulos que integran la novela reciben el nombre de *rapsodias*, como los cantos homéricos, y comienzan, precisamente, con sendas citas de *La Odisea*⁸. Y otras anclas textuales aparecen ya en la rapsodia II, donde, tras presentarnos a su familia y su inseguridad, Félix nos habla de su profesor de literatura: Homero Espasa⁹, quien ha pedido una excedencia para escribir tras el éxito de su primera obra y lo acompañará en su viaje de aprendizaje. Fue él quien, un día en clase, propuso como ejercicio a sus alumnos escoger al personaje de la literatura universal con el que se sintieran más identificados. Félix escogió entonces a Argo, el perro de Ulises, sencillamente porque le caía bien y por ser el único que, cuando Ulises regresó a Ítaca, lo reconoció pese a su apariencia de anciano mendigo y se alegró de verlo¹⁰.

En su viaje de Madrid a A Coruña acompañado de Homero y —más adelante— Abilio, Félix revive el viaje fantástico que lleva a Ulises desde Troya a Esqueria, la tierra de los feacios, por más que los episodios del hipotexto han sido aquí seleccionados y reordenados. Una vez comienza el viaje, la primera parada será la Feria de Madame Circe, la hechicera de la que Ulises habla avanzado su relato (*Odisea X*). Es un lugar lleno de atracciones y personajes que remiten directamente a la mitología griega; allí encuentra el Laberinto del profesor Minos y a las “cuatro voluptuosas sirvientas” de la hechicera Circe: Cloto,

⁸ Los pasajes escogidos, coherentes con lo que ocurre en cada rapsodia, son *Od.* I 1-2 (I); I 32-34, con la queja de Zeus porque los mortales los culpan de sus males (II); X 135-138, donde se describe la llegada a Eea, la isla de Circe (III); IX 94-97, con los efectos del loto en los camaradas de Ulises (IV); X 563-565, cuando Ulises comunica a sus compañeros que deben bajar a los Infiernos para consultar a Tiresias sobre el modo de regresar (V); XII 41-44, con la advertencia de Circe sobre los perniciosos efectos del canto de las Sirenas (VI); IX 105-108, donde Ulises cuenta su llegada a la isla de los Cíclopes (VII); IX 537-538, cuando Polifemo arroja un enorme peñasco contra la nave de Ulises para hundirla (VIII), y XXIII 371-372, momento que preludia el enfrentamiento entre Ulises y los parientes de los masacrados pretendientes (IX). La traducción que reproduce Mallorquí es, con ligeras modificaciones, la de Lluís Segalà (1910).

⁹ Mallorquí (2005: 61).

¹⁰ Mallorquí (2005: 62). Argo espera pacientemente a Ulises durante los veinte años de ausencia tan solo para recibirlo y, acto seguido, morir dichoso; cf. *Od.* XVII 291-327. Más adelante veremos que otro perro llamado Argo juega un papel relevante para mantener a Félix con vida.

Láquesis, Átropos y Tique, cuyos nombres son los de las tres Moiras y el de la diosa de la Fortuna. En este episodio Abilio y Homero serán encantados por Circe para que se comporten como cerdos, pero sin sufrir la transformación física que padecieron los compañeros de Ulises. Quien salvará a los protagonistas será, al igual que ocurre en la obra de Homero, Hermes, que aquí es “el negro Hermes, que medía más de dos metros y parecía tener un doble juego de músculos repartido a lo largo y ancho de su desmesurada anatomía”¹¹ y que también le da la clave para derrotar a Circe, que en este caso consiste en hacerse con el Ojo de Cronos, la piedra que cuelga del cuello de la mujer¹².

En la siguiente rapsodia, la cuarta, los viajeros llegan hasta Campo de Fresas¹³, donde está radicada la empresa Loto Sociedad Anónima. Es la empresa de los *hippies* Rafael, Daniel y Gabriel, que se dedican al cultivo de metamarihuana¹⁴. Esta es la sustancia que utilizan para retener allí a los tres viajeros con el fin de que trabajen gratuitamente para ellos y así poder realizar las entregas del producto a sus destinatarios: los *formalhautianos*, unos extraterrestres con los que estos tres peculiares hombres habían firmado un pacto cuyo incumplimiento causaría catástrofes en la Tierra. El episodio, como ya avanza el nombre de la empresa, remite directamente al episodio de los lotófagos, a cuya tierra llegan Ulises y su tripulación de regreso de Troya (*Odisea IX*). La metamarihuana que los *hippies* administran a los viajeros, como el loto, anula la voluntad de quienes la toman y los retiene, sin que puedan reemprender su viaje. En Homero es la sabiduría de Ulises la que salva a sus compañeros; en Mallorca, Félix, gracias a la revelación que le hace Hermes a través de un sueño, consigue salvar a sus compañeros de viaje para poder salir de Campos de Fresas.

¹¹ Mallorca (2005: 102).

¹² Sobre este objeto mágico, ingeniosamente rentabilizado en la adaptación teatral de la novela, véase más abajo, § 2.1.

¹³ El nombre de la plantación evoca, inevitablemente, *Strawberry Fields Forever*, de The Beatles.

¹⁴ Mallorca (2005: 128). Llaman la atención los nombres de los tres *hippies*, Rafael, Gabriel y Daniel; aunque Mallorca parece evitar la asociación directa con los nombres del arcángel —podría haber elegido para la terna *Miguel* en vez de *Daniel*—, la función que cumplen es similar: hacer de intermediarios entre los extraterrestres y los humanos, al igual que el arcángel —llámese Rafael y Gabriel— y los profetas —como Daniel— lo son entre los humanos y los seres celestiales.

Es en la rapsodia V cuando Homero se percata de que están revisando las aventuras de Ulises en el poema homérico:

Por algún motivo, estamos reproduciendo los acontecimientos que narra *La Odisea*. No es exactamente de la misma manera, de acuerdo; hay detalles distintos, faltan cosas y también sobran, porque, por ejemplo, en *La Odisea* no aparecen extraterrestres; pero básicamente es lo mismo¹⁵.

A continuación habrá un encuentro con Tiresias, quien es presentado, al igual que en el mundo griego, como un anciano adivino y ciego. Recordemos el episodio homérico, referido en el canto XI de *La Odisea*: Ulises actúa conforme a las indicaciones que le ha dado Circe: cava una zanja y derrama en ella la sangre de víctimas sacrificiales para que acudan las almas de los muertos; Ulises, pues, no desciende al Hades para encontrar respuestas sobre su futuro, sino que los muertos ascienden en busca del alimento que les permite recuperar su memoria durante un breve espacio de tiempo; Tiresias, la única persona que tras morir conserva su espíritu, es el primero que se acerca al olor de la sangre. César Mallorquí utiliza la intervención del adivino para hacer una comparación muy ilustrativa entre una obra y otra presentación del Hades, el inframundo donde encuentran al anciano. Este, que es identificado por Homero, recita unos romances en los que compara de forma explícita los viajes de Ulises y Félix; además, les hace entrega de un ejemplar de *La Odisea*, lo que dará pie a que Homero explique la trama a sus compañeros de viaje¹⁶.

La profecía de Tiresias sigue su curso cuando, en la rapsodia VI, los protagonistas llegan hasta el prostíbulo de *Las Gatitas*, que se corresponden con las Sirenas del canto XII de *La Odisea*. Nuevamente es Homero quien las identifica, pero cuando esto ocurre ya es tarde para Félix, quien comienza a escucharlas y, al igual que le ocurre a Ulises, enloquece. Por fortuna, consigue escapar gracias a la ayuda de sus acompañantes Homero y Abilio, quienes lo sacan a la fuerza del tugurio; cuando recobra la consciencia, admite que el canto de esas mujeres es similar a una droga.

¹⁵ Mallorquí (2005: 165).

¹⁶ Mallorquí (2005: 163).

A continuación, Félix tiene un sueño premonitorio en el que entra en una cueva situada en la montaña de una isla. Es un nuevo elemento intertextual: en el canto IX de *La Odisea* Ulises llega a la isla de los cíclopes y entrará en la cueva de Polifemo; el caníbal que matará a algunos de los compañeros de Ulises, quien tendrá que cegarlos para escapar con vida de la cueva. Con todo, en la obra de Mallorquí el encuentro, que se relata acto seguido en la rapsodia VII, no se resuelve mediante la violencia física. Félix encuentra a Yago Magadán, el jefe tuerto de una banda mafiosa que, como sabrá más tarde, es el amante de Salomé. El autor nos da una primera pista del hipotexto de este episodio cuando da el nombre de una de las empresas del mafioso: Cyclo Promociones Empresariales (CYCLOPE), lo que invita a identificar el lugar donde habita el tuerto Magadán con la isla del cíclope Polifemo.

La rapsodia VII finaliza con la excursión de Félix a la lujosa urbanización donde vive Yago Magadán. Este ordena a sus esbirros que se deshagan del joven después de que Salomé no lo reconozca entonces. Por fortuna, más tarde acabará recordándolo, y en la rapsodia VIII, guiada por su perro Argo, llegará hasta el bosque donde Félix se ha visto obligado a cavar su propia tumba y salvará a este ante la estupefacción de los sicarios de Magadán. De modo que el perro Argo tiene en la trama de *El viajero perdido* un papel más relevante pero menos emotivo que en la obra de Homero, donde es el primer ser que reconoce a Ulises y, tras haberlo esperado durante veinte años, muere a sus pies contento.

La conciencia clara que Félix y sus amigos tienen de estar reviviendo *La Odisea* a su manera hace que el lector genere unas expectativas sobre el desenlace de la novela. Pero Mallorquí la ha construido, justamente, para frustrar esas expectativas, porque en la rapsodia IX, la última, los sucesos se apartan del final de *La Odisea*. Salomé y Félix se reencuentran, sí, e incluso se besan, pero el amor del joven no es correspondido en apariencia por Salomé, quien prefiere quedarse con Yago Magadán. El final de *El viajero perdido* es, pues, abierto: Félix no es correspondido por Salomé como Ulises sí lo fue por Penélope, pero, tras reflexionar sobre lo vivido durante el viaje, está convencido de que el destino los volverá a unir.

Los finales de las dos obras coinciden en que los personajes han cambiado a lo largo del viaje, ya no son las mismas personas que eran antes de vivir todas esas aventuras. En efecto, en las últimas páginas de

la novela encontramos una nota de Circe en la que dice: “Aun cuando creas haber llegado a casa, Félix, siempre serás un viajero perdido”. Félix es un nuevo Ulises, pero ya no tanto el de *La Odisea* como aquel otro del *Infierno* de *La Divina Comedia* (XXVI 95-142), del “Ulysses” de Alfred Tennyson y de *La Odisea* de Nikos Kazantzakis, que, hastiado de su vida tranquila en la reconquistada Ítaca, decide hacerse de nuevo a la mar, donde se siente verdaderamente libre. Lo importante es, en definitiva, el viaje, con el aprendizaje que comporta, y no tanto llegar al destino, porque entonces el aprendizaje termina¹⁷.

3. DE LA NOVELA AL TEATRO: LA ADAPTACIÓN DE TELÓN CORTO

La novela y el teatro son géneros conectados a lo largo de la historia pese a su diversidad: “el teatro —explica De la Riva Fort— tiende a apartarse más del original a nivel microtextual, por sus limitaciones de duración, pero se presta con la misma flexibilidad de la novela para desarrollos estéticos o ideológicos diversos”¹⁸. La mayoría de las grandes obras de otros géneros, sobre todo epopeyas y novelas, han sido adaptadas al teatro como forma de hacerlas llegar a un público más amplio de una manera directa y de generar interés sobre los temas que en ellas se abordan¹⁹.

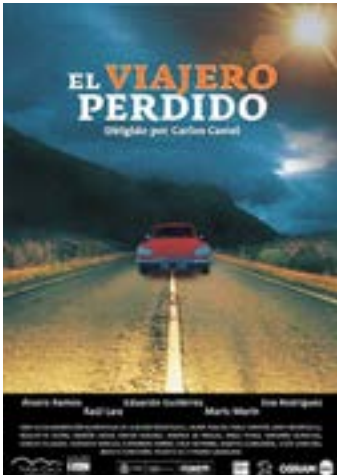


Ilustración 1. Cartel de la obra de teatro. Compañía Telón Corto. (Facebook)

¹⁷ Es una enseñanza que Constantino Cavafis plasmó en estos versos del poema “Ítaca” (1911): “Cuando emprendas tu viaje a Ítaca / pide que el camino sea largo, / lleno de aventuras, lleno de experiencias” (vv. 1-3).

¹⁸ Véase, en esta misma sede, Baldwin (2018).

¹⁹ De la Riva Fort (2016: 537).

En nuestro caso, dado que *El viajero perdido* va dirigida sobre todo a un público esencialmente joven, tiene mucho sentido este aprovechamiento teatral.

2.1. La adaptación. Aspectos materiales

La versión de la novela fue producida en 2006 —es decir, un año después de su publicación— por la compañía Telón Corto, dirigida por Carlos Castel y representada por un elenco de actores constituido por Álvaro Ramos y Raúl Lara en el papel de Félix, Pepe Navío y Eduardo Gutiérrez en el de Homero y, finalmente, Eva Rodríguez y Marta Marín en el de Abilia²⁰. Como puede verse, el personaje de Abilio de la novela ha sido sustituido por una mujer, Abilia, que mantiene las mismas formas y lenguaje que el personaje de Mallorquí; más adelante veremos la razón de este cambio, crucial en el desenlace de la adaptación.



Ilustración 2. Los tres actores: Álvaro Ramos, Eva Rodríguez y Pepe Navío. (YouTube)

Constatamos ya, pues, una diferencia en el volumen de los personajes: en la adaptación teatral no se menciona a la hermana de Félix ni a

²⁰ Telón Corto (s.f. 1). Sobre la duplicidad de los actores para cada papel principal, el primero es el titular, mientras que el segundo es el encargado de cubrir a aquel si ocurre un imprevisto. Con previsión, Carlos Castel decidió grabar toda la parte audiovisual para asegurar el contenido, aunque lo cierto es que los sustitutos nunca llegaron a utilizarse, de modo que los personajes han sido siempre representados por Álvaro Ramos, Pepe Navío y Eva Rodríguez.

las causantes de sus desventuras amorosas de la adolescencia; tampoco aparece el perro Argo, cuyo papel en la novela es determinante, además de constituir un claro elemento intertextual. Otros personajes —en concreto el sargento, Circe, Hermes, Rafael, Gabriel, Daniel, Yago, Salomé y los matones de Magadán— aparecen en la pantalla de vídeo que se ve tras los tres personajes principales, que son los únicos que se presentan en directo ante el auditorio²¹. La acción, pues, avanza con un movimiento alternante entre lo que ocurre en la escena y lo que presentan los vídeos que se proyectan en el trasfondo para dar al espectador informaciones complementarias; de ahí el concepto de teatro audiovisual con el que se describe la obra en el sitio web de la compañía.



Ilustración 3: Vídeos en la pantalla. Teatro audiovisual. (YouTube)



Ilustración 4: Vídeos en la pantalla. Hermes. (YouTube)

Por lo demás, la escenificación es humilde y sobria, según se declara en el guion. El atrezzo que se emplea en la escena es simple: solo hay un coche, un atril, un petate y una cartera llena de billetes.



Ilustración 5: Atrezzo: coche. (Youtube)



Ilustración 6: Atrezzo: petate. (Youtube)

²¹ No entramos en las razones de esta reducción del número de personajes. En general, las adaptaciones se pueden ver condicionadas por diversas causas: problemas de financiación (véase De la Riva Fort, 2016: 31-32), que podrían explicar la sustitución del BMW de la novela por el Ford Mondeo TDI de la representación; la limitación temporal de la representación dramática, que obliga a seleccionar episodios y a concentrar la acción (véase, de nuevo, De la Riva Fort, 2016: 40) o, simplemente, que el director así lo ha preferido.

Entre los recursos escenográficos, cabe destacar que los cambios de luz (que podemos ver en los vídeos del sitio web de la compañía²²) y la tenuidad de esta refuerzan la trama argumental, donde se mezclan elementos fantásticos con reales. Para pasar de una escena a otra es recurrente utilizar el fundido en negro.



Ilustración 7. Fundido. (YouTube)



Ilustración 8. Indicación de fundido. (Guion)

2.2 Innovaciones estructurales relevantes

La versión teatral respeta el orden de las aventuras e incluye todas: Félix va al ejército; pide ayuda a Homero; ambos conocen a Abilia; son retenidos por Circe y más tarde por los *hippies* que cultivan metamarihuana; incluso aparecen los extraterrestres, de modo que se introducen los elementos modernos de la obra de Mallorquí que rompen con el mundo clásico de Homero y hacen de esta adaptación un híbrido. Finalmente, llegan en un camión hasta A Coruña, donde encuentran a Salomé y a la banda del mafioso Yago Magadán, aunque en el guion no se identifica a este último con el Cíclope. La gran excepción a esta correspondencia entre novela y adaptación es el paso por el Hades: mientras que en la novela Tiresias aparece como profeta, en la adaptación

²² Telón Corto (s.f. 2).

solo se menciona el mundo de Hades, sin que en ningún momento los protagonistas lleguen a estar allí ni, por tanto, a ver al anciano adivino.

Más allá de estas adaptaciones de la novela de Mallorquí, Castel ha realizado su reinterpretación de *La Odisea* que supone divergencias de mayor calado entre la novela y la versión teatral. Ya en la primera escena se oye la voz en *off* del escritor, que se dirige directamente al auditorio y se presenta a sí mismo.



Ilustración 9. Voz en *off*. (Guion)

He aquí una primera divergencia respecto del texto original, porque en la novela el narrador era el propio protagonista, Félix. En la adaptación teatral de *El viajero perdido*, narrador y protagonista nos relatan lo ocurrido en primera persona. Es un cambio delicado, porque, como explica De la Riva Fort, la integración de una *voz en off* acarrea una ruptura de la ficción²³. Sin embargo, la aparente divergencia es, más bien, una innovación: el escritor es el Félix del presente, «la conciencia de Félix» según el guion, que reflexiona y refiere las peripecias de su yo del pasado. Así pues, tendríamos un escritor intradieгético —el Félix

²³ De la Riva Fort (2006: 309-310) señala lo problemático de las otras soluciones: omitir la voz narradora comporta problemas de integridad de la historia; hacer coincidir la voz narradora con un personaje genera un desequilibrio entre las intervenciones de los diferentes personajes; finalmente, si son estos quienes transmiten esa información narrativa, resulta difícil evitar forzar los diálogos artificiales.

adulto— que sustituye al Félix joven de la novela como narrador y que también lo reemplaza como escritor²⁴.

La segunda innovación, más relevante aún, es la rentabilización desde el comienzo de la obra teatral de un objeto que en la novela solo aparece en la rapsodia tercera: el Ojo de Cronos. Es un objeto al que ahora se le confiere el poder de parar el tiempo y dar paso a los vídeos explicativos, así como de ver el pasado cuantas veces se desee, pero no el futuro. Ya hemos adelantado que el vídeo es un elemento fundamental, puesto que permite completar la información que procuran las intervenciones de los personajes. Al parar la representación teatral, el Ojo de Cronos deja un espacio para que los personajes se dirijan directamente al público. Esta forma de hacer partícipe al espectador se repite durante toda la función en momentos en los que los personajes explican determinadas situaciones al auditorio, reflexionan o les dan poder de decisión sobre lo que ellos mismos deben hacer.

La tercera innovación es la sustitución del personaje de Abilio por una mujer, Abilia. La razón del cambio es la necesidad de la versión teatral de cerrar la historia frente a la novela, donde Félix-Ulises no conseguía el amor por el que había emprendido el viaje. En la obra teatral la ruptura con Homero es de otro tipo: Félix se da cuenta de que Salomé no es para él, mientras que Abilia, su compañera de viaje durante toda esta odisea, está enamorada de él y de que él corresponde a su amor. Si el final de la novela invitaba a pensar en el Ulises posthomérico, que reemprende su viaje y deja atrás a Penélope porque ha descubierto que la verdadera vida de experiencias está fuera de la pequeña y aburrida Ítaca, el desenlace de la adaptación teatral hace pensar, más bien, en el Ulises que escoge como esposa a Penélope cuando comprende que, entre todos los pretendientes de Helena, él no será el elegido²⁵; renuncia, pues, a la más hermosa para quedarse con una amante leal.

La última divergencia relevante atañe al final de la adaptación teatral. Asistimos allí a un diálogo entre el escritor, Félix y Homero donde el joven protagonista decide su futuro y con quién lo compartirá: quiere a Abilia y no a Salomé, y concluye que desea ser escritor. La

²⁴ El propio Mallorquí (2005: 238) había descrito en su novela el personaje del narrador del siguiente modo: “me imagino un tipo calvo, con barba de mesías, inclinado sobre el procesador de textos decidiendo cual va a ser nuestro destino”.

²⁵ Cf. Apolodoro, *Biblioteca* III 10, 9.

actuación finaliza con la intervención de Homero dirigiéndose al público y recitando una adaptación libre de la invocación a la Musa del comienzo de *La Odisea*: “Canta, oh, Musa, la historia de Ulises, el hombre de las mil mentiras, que tuvo que salvar innumerables aventuras hasta llegar a casa. De esto, oh, Musa, cuéntenos un poco...” Puesto que la invocación a la Musa era, justamente, la cita que abría la primera rapsodia de la novela, el lector de Mallorquí que asistiera a la representación de la adaptación teatral tendría la sensación de que la aventura de Félix-Ulises estaba por comenzar de nuevo, en una suerte de retorno cíclico que reforzaría, de forma indirecta, el final abierto de la novela²⁶.

4. CONCLUSIÓN

En definitiva, la adaptación teatral que realiza la compañía Telón Corto bajo la dirección de Carlos Castel no es una mera adaptación de *El viajero perdido*. Aunque mantiene el hipotexto de *La Odisea*, presenta novedades con respecto a la novela que permiten hablar de una reinterpretación: otorga nuevas peculiaridades a los personajes —la principal, el cambio de Abilio a Abilia—, además de añadir y eliminar elementos con el fin de hacer la historia más atractiva para su representación. Esta nueva odisea nos acerca al modelo clásico introduciendo técnicas modernas como los vídeos, lo cual demuestra

²⁶ Existen en el guion de la obra teatral otras modificaciones menores con respecto a la novela: (1) Félix se escapa a casa de un amigo y Homero está dictando por España conferencias tituladas “*La Odisea*, mito o realidad”, lo que justifica la escena en la que el protagonista tropieza con el cartel promocional; en la novela, Homero mostraba un poco de desidia ante su tarea como escritor, y Félix decidía ir a verlo porque lo creía la persona más indicada. Conforme a este cambio, el motivo del viaje a Galicia es ahora una conferencia de Homero, y no, como en la novela, buscar a Salomé. (2) También hay una alteración en el orden: el mensaje de Circe advirtiéndole que siempre será un “viajero perdido” aparece al final de la estancia en la Feria de Madame Circe y no al final, como en la novela. (3) Durante el tiempo que pasan en Campo de Fresas en la novela, no todos se afanan por igual, sino que Félix trabaja más que sus compañeros por ser más joven. (4) En la obra teatral la persona que les proporciona datos sobre Salomé es un zapatero, mientras que en la novela es el dueño de un almacén de comestibles. (5) El segundo encuentro con Salomé en Galicia se produce de forma distinta: en la novela primero van al hotel (Homero no tiene ninguna conferencia) y después, guiados por el Ojo de Cronos, van a la discoteca Breogán, donde se encuentran con Salomé; en cambio, en la adaptación teatral, Félix primero la ve en la discoteca y tras esto pregunta al zapatero dónde vive, sin pasar por el hotel.

la integración de lo nuevo y lo antiguo en la reescritura de los clásicos de la Literatura. Tras leer la novela y conocer la versión teatral, el espectador descubre que todo está en continuo cambio y contacto, pues las obras se nutren unas de otras en su adaptación a las necesidades de los receptores. De este modo, la literatura hace que el proceso de aprendizaje no se detenga, pues siempre es posible buscar una conexión que nos lleve a emprender un viaje distinto y, por consiguiente, a una nueva enseñanza.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALDWIN, O. (2018), “¿Qué hay de heroico en todo esto? La *Iliada* de la Joven Compañía”, *Tycho* 6, 7-20.

BLOOM, H. (2001), *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Traducción de D. Alou, Anagrama, Barcelona (ed. original, Harcourt Brace & Co., Nueva York, 1994).

DE LA RIVA FORT, J. A. (2016), *Género literario y reescrituras contemporáneas de la épica homérica*, Tesis Doctoral de la Universidad Autónoma de Madrid.

GARCÍA JURADO, F. (2016), *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*, UNAM, México.

HARDWICK, L. (2003), *Reception Studies*, CUP, Cambridge.

HERÁCLITO (1989), *Alegorías de Homero*, Gredos, Madrid.

LÓPEZ GALLEGO, M. (2013), “El *Bildungsroman*. Historias para crecer”, *Tejuelo* 18, 62-75. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4659311>.

MALLORQUÍ, CÉSAR (2002), “Monos entrometidos”, *Primeras noticias* 190, 9-10.

MALLORQUÍ, CÉSAR (2003), “Encuentro con César Mallorquí: «La existencia de la Literatura Juvenil como género»”, *Primeras Noticias* 199, 33-46.

MALLORQUÍ, CÉSAR (2005), *El viajero perdido*, 7.^a ed., SM, Madrid.

MALLORQUÍ, CÉSAR (2014), “José Carlos Mallorquí / Big Brother”. *La fraternidad de Babel* 01/08/2014 [última actualización]. <https://>

fraternidadbabel.blogspot.com/search?q=Jos%C3%A9+Carlos%2C+Mallorqu%C3%AD%2F+Big+Brother. Acceso: 15/11/2018.

MALLORQUÍ, CÉSAR (2018), “A José Mallorquí, mi padre, 40 años después”, *La fraternidad de Babel* 7/11/2012 [última actualización]. <https://fraternidadbabel.blogspot.com/2012/11/a-jose-mallorqui-mi-padre-40-anos.html>. Acceso: 15/11/2018.

SEGALÀ I ESTALELLA, L. (1910), Homero, *Odisea*, Montaner y Simón editores, Barcelona (existen numerosas reimpresiones).

TELÓN CORTO (s.f. 1). “*El viajero perdido*. Una creación multimedia inspirada en la novela de César Mallorquí”. Disponible en <http://www.teloncorto.com/el-viajero-perdido.html>.

TELÓN CORTO (s.f. 2). “Página de Facebook del grupo teatral Telón Corto”, *Facebook*. Disponible en: <https://www.facebook.com/TelonCorto/photos/>.

TELÓN CORTO (Telón Corto [creación y gestión cultural]) (2016, Febrero), Tráiler de *El viajero Perdido* [Archivo de vídeo]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=n1Eb7_UtH60.

VADILLO BUENFIL, C. J. (2012), *El Bildungsroman en las narradoras españolas de postguerra: 1940-1960*, Tesis Doctoral de la Universidad Autónoma de Madrid.

VIU, C. G. (2009), “El *Bildungsroman* y la novela de formación femenina hispano-americana contemporánea”, *Epos* 25, 107-117.

