

Penélope (y Ulises) en la dramaturgia femenina contemporánea (Mar Mañas Martínez)

Resumen

El presente trabajo analiza la imagen de los personajes de Penélope y, de modo secundario, Ulises, en la dramaturgia femenina española contemporánea, desde el último cuarto del siglo XX. Analizamos cuatro obras: *Ulises no vuelve*, de Carmen Resino (1973-1981), *Las voces de Penélope*, de Itziar Pascual (1996), *Polifonía*, de Diana de Paco Serrano (2001), y *Soy Ulises, estoy llegando*, de Ainhoa Amestoy (2007).

Introducción

La temática mítica proveniente de *La Odisea* ha sido recreada en numerosas ocasiones en el teatro español contemporáneo desde los años de la inmediata postguerra. Como expone Floeck:

En la segunda mitad del siglo XX los mitos masculinos tradicionales parecen haber perdido importancia frente a los mitos femeninos. Esta tendencia puede observarse también en la plasmación del mito de Ulises y Penélope en el teatro español del siglo pasado. [...] Frente a la desmitificación de Ulises, podemos observar en el personaje de Penélope una recodificación del modelo tradicional de la mujer que conduce a la reafirmación tanto del poder exterior como de la fuerza interior de la heroína femenina (2005: 53).

Esta tendencia se cumple en el tratamiento del tema de Ulises y Penélope en la dramaturgia española ya desde una de sus primeras muestras: *La tejedora de sueños*, de Antonio Buero Vallejo (1949-1952). Sin embargo, tenemos que esperar hasta el último cuarto de siglo para que las dramaturgas empiecen a recrear la mítica odiseica.

Me ceñiré a cuatro obras, que son:

—*Ulises no vuelve*, de Carmen Resino (1973-1981)

—*Las voces de Penélope*, de Itziar Pascual (1996)

—*Polifonía*, de Diana de Paco Serrano (2001)

—*Soy Ulises, estoy llegando*, de Ainhoa Amestoy (2007)

Encontramos unas diferencias formales entre la primera de ellas y las tres siguientes porque generacionalmente sus autoras pertenecen a grupos distintos. Mientras que la primera obra se organiza en una estructura dividida en dos actos, divididos a su vez en dos cuadros cada uno, todas las demás se organizan en estructuras mucho más fragmentarias constituidas exclusivamente por escenas, lo que es común al teatro escrito a partir de los años 90.

José C. Paulino, establece los siguientes grupos o tratamientos que recibe el tema de Ulises y Penélope desde la postguerra en el teatro español.

—Grupo 1. Las que presentan al individuo frente a su mito.

—Grupo 2. Las que presentan a la mujer frente al vencedor (por la fuerza).

—Grupo 3. Las que presentan el modelo odiseico como paradigma para la interpretación de la realidad social o de la condición existencial humana.

—Grupo 4. Las que presentan el esquema del modelo odiseico para tratar de unas patologías. (Paulino 1994: 333-334).

Las cuatro obras tratadas pertenecerían al primero de los grupos expuestos: “Son aquellas que presenta(n) al individuo frente a su mito contraponiendo los aspectos públicos oficiales construidos por la tradición literaria del personaje a la realidad inmediata, privada del sujeto en su particularidad histórica” (*ibid.*). De todos modos, también podemos encontrar rasgos de los otros grupos, porque en todas ellas aparece la mujer frente al vencedor, aunque veremos que este tratamiento se solucionará de modo distinto según la obra. También podemos considerar que en buena parte del teatro contemporáneo, se potencia la astucia de Ulises y su capacidad para la mentira, por lo que el personaje puede rayar en la patología, y esto se ve de modo acentuado con un tratamiento totalmente serio en la obra de Carmen Resino, en la que la mentira convierte en cómplice a Penélope y de modo indirecto a toda su familia, o de modo humorístico en la de Ainhoa Amestoy en la que Ulises se convierte en un irresistible y mentiroso seductor.

1. *Ulises no vuelve, o los mitos no huyen su destino*

Carmen Resino, dramaturga nacida en 1941, escribió esta obra en una primera versión en 1973 y con ella quedó finalista del premio Lope de Vega en 1974. Sin embargo la obra que conocemos actualmente corresponde a una segunda versión revisada entre 1980 y 1981, publicada en 1983 y estrenada en el festival de teatro de Toledo por el grupo Tarantos en 1984. Para este trabajo uso la edición de Virtudes Serrano; citaré la obra como *Ulises no vuelve*, 2001.

La obra de Carmen Resino resurge, tras un periodo de inactividad, a partir de los años 80 coincidiendo con un florecimiento de la dramaturgia femenina, ya que hasta entonces prácticamente solo había brillado la obra de Ana Diosdado. En 1986 es nombrada presidenta de la Asociación de Dramaturgas.

Por la época de creación de la obra original, podríamos ponerla en relación con *¿Por qué corres, Ulises?* de Antonio Gala, que es del año 75. Del mismo modo que Gala extrapola unos valores burgueses caducos, propios de un tiempos que está acabando en su *Ulises*¹, a mí me llama la atención el que en la obra de Carmen Resino Ulises se comporta como un personaje también propio de unos tiempos que estaban acabando, pues parece un “topo” huido de la guerra civil.

Ulises es un desertor de la guerra, que vive en el piso superior de su casa, escondido. Su padre, que aparece como “El abuelo”, es ferozmente intransigente, y no aparece como el viejo e indefenso Laertes, que no puede hacer nada para ayudar a Penélope a librarse de sus pretendientes. Espera su vuelta y le tiene preparadas una bala por si ha sido un traidor y una corona de laurel por si ha sido un héroe. Solo Penélope sabe la verdad porque es la que le mantiene y pasa las noches con él. Todos los habitantes de la casa viven como sacerdotes del culto odiseico del héroe ausente, y viven a la sombra una existencia tan mermada e incompleta como sus nombres que están apocopados pues se llaman, Pen y Tel. Hay una auténtica necesidad en ambos de vivir por ellos mismos, de desarrollar su auténtica historia al margen de su papel de “hijo de” y “esposa de”, pero todo esto será frustrado por un guiño final

¹ Pueden verse al respecto las palabras preliminares del autor en la edición de Antonio Gala (1977), *Las cítaras colgadas de los árboles* y *¿Por qué corres, Ulises?*, Enrique Llovet (pról.), Madrid, Espasa-Calpe: 124-125.

del destino porque cuando finalmente Ulises sale de su escondite, aparece en el periódico que el gobierno le ha declarado la guerra a Troya con lo que su gesto es inútil ya que tendrá que volver a la guerra. Y como le dice a su padre:

ULISES.— (*Riendo amargamente*) ¡Tiene gracia!... ¡Salir justamente ahora! Ahora (*Breve pausa para sí*). Por mucho que queramos torcerlo, el destino nos espera en cada vuelta (*Ulises no vuelve*, 2001: 70).

Lo que demuestra que su padre estaba equivocado cuando poco antes le había dicho a Penélope: “Cuando el destino parece enfilarse en una dirección, acorralarnos en un sentido...se hace ¡zas!, se le asesta un golpe de muerte y el destino queda torcido en nuestras manos” (*ibid.*: 65).

Esta actitud corresponde a las palabras de la autora, en su nota preliminar:

En torno a Ulises, como ocurre con casi todos los mitos clásicos, se ha escrito mucho: la posibilidad y el destino del héroe parecen necesitarlo para su evidente realización universal. Por mi parte, no he podido sustraerme a ello: ahondar en estos posibles, darles la vuelta, ocasionar el giro de noventa grados de un comportamiento previamente conocido, una tentación insostenible e insoslayable: porque jugar con el mito no es en definitiva otra cosa que manejar las posibilidades vitales de cada hombre, ya que aquel permanece en cada uno de nosotros.

Ulises no vuelve no ahonda en el tema clásico, sino que lo toma como motivo de abstracción, en torno a una situación posible a partir de la figura de Ulises. Este nuevo tratamiento nada tiene que ver con el clásico, y sin embargo, acaba por ser el mismo. El equívoco temporal al que está sometido, lo condiciona más a su esencia al proporcionarle el valor de todo mito: el tiempo, ya que somos nosotros los auténticos artífices de toda perennidad. Pero el Ulises clásico va en busca de su destino, un destino ya encauzado para su consecución, este Ulises más cercano y palpable intentará rebelarse, sustraerse a él, torcerlo, según sus palabras, para finalmente, acabar mordiendo la cola de su propia tragedia, y no obstante, recoger el guante de su propio reto (*ibid.*: 33).

Telémaco, que parece ajustarse a la imagen vehemente e impetuosa que tienen los pretendientes de él en *La Odisea*, se rebela. Aunque su rebelión es lógica, es fácil ver en él un germen de ese tirano que es su padre en su modo de tratar a los más débiles, su madre, el ama y el abuelo:

TEL.— (con agresividad) ¡No intentes comerme el coco! Puedo marcharme, quiero marcharme y me marcharé! (*Breve pausa*) ¡Estoy harto de historias familiares! Desde que cumplí los quince, deseo marcharme, vivir mi vida, sin estar a la sombra de unos padres perfectos... ¡Estoy hasta los huevos de familias irrepetibles y magníficas! Quiero vivir como los de mi generación, con mis propios problemas y sin injerencias de los demás!... ¡No ser únicamente el hijo de Ulises, sino Tel, yo mismo...;

quiero encontrarme mi propia experiencia, y luchar, y equivocarme y joderme si es preciso! (*ibid.*: 61).

Resulta muy interesante que la autora relativice la importancia de este parlamento cuando escribe: “El llamémosle discurso de TEL se interrumpe cuando llaman a la puerta” (*ibid.*:61).

Un discurso similar de hartura, rebeldía y sublevación podemos encontrar en PEN, pero Carmen Resino va un paso más allá, porque si la Penélope convencional espera pacientemente, y en diversas recreaciones, como veremos en algunas de las estudiadas, se cansa de esperar, ésta de lo que se cansa es de fingir, porque Ulises la convierte en cómplice de su mentira. Es la Penélope que se siente la más sucia de todas, porque su papel ha sido cambiado en contra de sus principios. Cuando Ulises le reprocha que Tel no tiene principios, y que tendría que habérselos inculcado, responde:

PEN.— ¿Yo? ¡Bastante hago con reajustar los míos! ¿Cómo puedo inculcarle semejante cosa cuando me reprocho continuamente lo que estoy haciendo? ¿Qué puedo decirle yo cuando cada noche deshago contigo todos los que a mí me dieron? (*Pausa. Está casi a punto de llorar. Rehaciéndose*) Me sacas de quicio. Ulises, con esa forma tuya de ver la vida: mucho exigir a los demás y nada a ti (*ibid.*: 54).

Cuando Pen insta a Ulises a salir de su escondite, y éste le dice que su padre es capaz de matarla a ella también por haberse prestado a ello, ella le responde:

PEN.— Quizás lo merezca, que debería haberte denunciado. (*Pausa*) ¡Estoy harta de fingir, de decir cosas que no siento, de hacer la comedia día a día...! Estoy harta, sí, de estar en esta horrible casa con goteras y podredumbres, de alentar tu absurdo culto y de sentirme injustamente culpable!... ¡Mañana volverás, Ulises, y responderás a todas las preguntas, sean de quien sean y como sean. Y si alguna te coge en falso, lo aguantas como un hombre! Es mi última palabra.

ULISES.— (*Con resignación*) Entonces así sea.

PEN.— Exacto: nunca mejor dicho (*ibid.*: 54).

La acción se desarrolla en un tiempo actual al que se escribe la obra, lo sabemos porque hay un tocadiscos en escena, aunque hay una sensación de intemporalidad y decrepitud (*Interior de una casa por la que han pasado el tiempo y las necesidades; ibid.*:37). El tocadiscos, el único artefacto que remite al tiempo contemporáneo, es vendido por Tel para sacar dinero y escapar de casa. Pen piensa en vender la casa por la que ha recibido varias ofertas, instada por el sentido práctico del ama, que aparece en clara oposición al

abuelo, pues le recomienda que elija entre los pretendientes y que no espere, lo mismo que hace Tel.

No hay más huellas del telar y del tejido que el uno de los pretendientes sea el dueño de una mercería. Aparece un pretendiente llamado Quilón, que volvió herido y cojo de la guerra de Troya, pero con ello está aceptando su destino con gusto pues muchos quedaron muertos allí, y esta herida nos recuerda de nuevo la cobardía de Ulises que permanece escondido en su casa.

2. Las voces de Penélope y Polifonía

2.1. Feminismo y sororidad

Todas las obras comentadas se centran en el motivo de la vuelta de Ulises y la espera de Penélope. Este motivo aparece enunciado ya explícitamente desde el título de dos de ellas: *Ulises no vuelve* y *Soy Ulises, estoy llegando*. Sin embargo cuando nos enfrentamos a las obras de Itziar Pascual y Diana de Paco, inmediatamente nos llama la atención la identidad entre sus títulos: “polifonía” y “voces”. Ambas obras tratan de dar voz a las mujeres a las que la “historia oficial”, en este caso “el mito”, ha privado de voz.

La obra de Itziar Pascual, es la que ha generado más bibliografía de todas las estudiadas por su carácter feminista (González Delgado, 2005 II, Harris, 2003 y Brizuela y Brignone, sin fecha). En ella hay discursos feministas explícitos. En *Las voces de Penélope* y en *Polifonía* encontramos la idea feminista de la “sororidad” o “hermandad entre mujeres”, al igualar los caracteres de Penélope, “La mujer que espera” y “La amiga de Penélope” en la primera, y los de Penélope, Clitemnestra, Fedra y Medea en la segunda. Incluso Penélope y Clitemnestra son llamadas hermanas, a pesar de que son primas.

Es curioso, porque Alicia Redondo Goicoechea, reivindica la “polifonía” al hablar del feminismo; “polifonía” entendida en el sentido bajtiniano que admite que en el texto (especialmente narrativo) hay una interacción de distintas voces, puntos de vista y registros lingüísticos:

Debo empezar aclarando que el concepto de feminismo que utilizo tiene un sentido polifónico, a la manera bajtiniana, con objeto de poder

abrirlo en múltiples direcciones: hacia la inmensa pluralidad de los textos literarios escritos por mujeres, hacia la variada teoría literaria feminista, hacia los diferentes tipos de feminismo teórico, y también hacia las otras diferencias sociales, marginadoras, además del sexo-género, como son las de las clases sociales, razas, lenguas, culturas, y religiones.

En realidad propugno una epistemología polifónica que desde el pensar-sentir de cada yo trate de integrar alguno de los múltiples y plurales tús y enraizarse en ellos; un punto de vista con vocación plural y amorosa (2001: 19).

Las protagonistas de estas obras, son mujeres que se ven obligadas a ponerse continuamente unas en lugar de las otras. La figura de Penélope aparece ligada al telar y a su labor de tejer y destejer. El campo semántico del tejido es muy recurrente a la hora de establecer metáforas desde el “feminismo de la diferencia”, aquél que lucha por la igualdad social de los sexos pero reconociendo y enorgulleciéndose de los valores propios de la mujer. Como he mostrado en otro lugar, Carmen Martín Gaité era una experta en este aspecto². No es de extrañar por ello, que las autoras se sientan tan atraídas por la labor de Penélope.

Pero hablando de polifonía y textos, no deberíamos olvidar tampoco la etimología que une a “texto” y “tejido”. “Texto” viene de “textus”, participio del verbo “texo” (“tejer”), de modo que “texto” originariamente significa “tejido”. Del mismo modo, hay que tener en cuenta dos acepciones de la palabras “trama” según el DRAE: “conjunto de hilos que, cruzados y enlazados con los de la urdimbre, forman una tela”, y “disposición interna, contextura, ligazón entre las partes de un asunto u otra cosa, y en especial el enredo de una obra dramática o novelesca”. Por lo tanto, es como si en el núcleo mismo del “tejido” estuviera la clave del acto comunicativo o textual.

Según Alicia Redondo Goicoechea, de nuevo:

La mujer escritora suele preferir una estructura que le permita mayor libertad, “que no sea lineal sino repetitiva, acumulativa, cíclica disyuntiva, lo que remitiría a la fragmentación de sus vidas”. *Una forma que no esté férreamente definida, sino que va haciéndose a la vez que se va produciendo el acto comunicativo, de forma que tenga cabida en ella lo fragmentario, lo inconcluso, la improvisación y el mundo inconsciente, lo cual evidencia una clara preferencia por lo parcial frente a la totalidad; lo que, en parte, también ha hecho suya la escritura de la postmodernidad:*

² Véase “Mis ataduras con Carmen Martín Gaité: una mirada personal a sus libros de ensayo”, en Alicia Redondo Goicoechea (coord.), *Carmen Martín Gaité*, Madrid: Ediciones del Orto, 2004: 33-52.

una estructura unida al proceso discursivo, que le permita enlazar las partes a la manera de un relato sarta, que ha metaforizado como rosario o collar de perlas, y también como espiral, sin seguir una sola línea narrativa, sino varias, con una gran libertad temporal y espacial y con finales abiertos (2001: 27).

La cursiva es mía para señalar dos ideas:

—La forma se va creando a la vez que se va produciendo el acto comunicativo. Es decir el proceso solo tiene sentido en cuanto está en movimiento. Al igual que la tela de Penélope, el acto comunicativo sólo tiene sentido mientras se está realizando, por lo que no puede ser nunca algo perfecto, en el sentido de totalmente acabado.

—La estructura fragmentaria propia de la escritura femenina también se puede aplicar para el postmodernismo.

Con todo lo hasta aquí expuesto, no es de extrañar que las autoras se sientan tan atraídas por la figura y la labor de Penélope.

Dice Umberto Eco en su obra *Apostillas al “Nombre de la rosa”*, novela biblia de la literatura postmoderna:

La respuesta postmoderna a lo moderno consiste en reconocer que puesto que el pasado no puede destruirse —su destrucción conduce al silencio—, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad³ (1984: 28-29).

Las voces de Penélope, Polifonía y Soy Ulises, estoy llegando, participan de estas características. Las tres revisitan el pasado y las tres necesitan una complicidad por parte del lector, que sea capaz de reconocer los textos recreados.

2.2. Las voces de Penélope

Estrenada como primera “performance” en la Sala de Columnas del Círculo de Bellas Artes en 1996, ganó el Accésit al premio Marqués de Bradomín en 1997. De hecho Itziar Pascual, nacida en 1967, podría considerarse perteneciente a la “Generación Bradomín”⁴ y fue publicada por

³ Eco, Umberto *Apostillas al nombre de la Rosa*, citado a través de <http://librosgratisweb.com/pdf/eco-umberto/apostillas-a-el-nombre-de-la-rosa.pdf>

⁴ El premio Teatral Marqués de Bradomín fue instaurado en 1985 por el Instituto de la Juventud para premiar a autores menores de 30 años. Desapareció en el año 1994 (como se puede ver en el artículo firmado precisamente por Itziar Pascual

esa colección que edita esos premios teatrales en 1998⁵. Yo la citaré por la edición incluida en *Ni Ariadnas ni Penélopes*, de Carmen Estévez. Actualmente hay dos ediciones de la obra en la red⁶.

La obra de Itz'iar Pascual es la que presenta el tono más feministamente reivindicativo de todas las estudiadas, de hecho Itz'iar Pascual es miembro de la Asociación de Mujeres de las Artes Escénicas de Madrid, Marías Guerreras (AMAEM), una asociación que concibe el teatro como “una forma de pensar el lugar de lo femenino”.

En *Las voces de Penélope* se produce una mezcla entre el tiempo mítico y el actual, un tiempo urbano y contemporáneo en el que se usan teléfonos móviles y tarjetas de crédito y que sin embargo presenta problemas de comunicación. Según el concepto postmoderno revisita el mito mezclándolo con cultura popular y mediática.

La cultura popular se aprecia en la música latina que acompaña las escenas del presente. Son canciones del llamado “feeling cubano” (“Cómo fue” o “Encantada de la vida”, de Benny Moré); boleros (“Somos novios”, de Armando Manzanero); clásicos (“Mambo con puente”, de Tito Puente), incluso, según avanza la tensión, se nos advierte que una de las canciones es “una desgarrada ranchera contemporánea, por ejemplo “Mala Bestia” de Miguel Comamala”, y aparece finalmente “La truhana” de la Lupe. A partir de ahí, cuando hay una cierta toma de conciencia de los personajes, y una reflexión, la música ya desaparece, o aparece el pop alternativo español más culto y de

<http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1994/06/27/cultura/721276.html>) y se reanudó al año siguiente. De hecho la generación teatral que empieza a publicar en torno a estas fechas es conocida entre otros nombres como “La Generación Bradomín” porque se aglutina en torno a este premio y al Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (1984-1993), situado en la antigua Sala Olimpia y dirigido por Guillermo Heras.

⁵ Antonio López Morcillo (*El carnicero*), Eva Hibernia (*El arponero herido por el tiempo*) e Itz'iar Pascual (*Las voces de Penélope*), premios Marqués de Bradomín, INJUVE, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Madrid, 1998.

⁶ Hay una edición del texto en el portal Parnaseo de la Universidad de Valencia dentro de la revista *Stychomithya* en su sección “Monografías de autores contemporáneos. Anexos Stychomithya”. La dirección completa es:

http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/obras/text_castepenelope.pdf

Además hay un dossier muy completo sobre la obra que incluye estudios y artículos, a los que se aluden en la bibliografía: <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/obras/penelope.html>.

Hay otra edición en el portal www.cervantesvirtual.com, pero esta edición es un documento modificado que no permite su impresión. La dirección completa es:

<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12819418626703728987435/004740.pdf?incr=1>

culto, más reflexivo de “Esclarecidos” con “No hay nada como tú”.

La actualidad es donde encontramos a dos mujeres también abandonadas: “La mujer que espera” y “La amiga de Penélope”. Esta abstracción, en la que los personajes no tienen nombre (no sabemos si “La mujer que espera” se llama Penélope también o es por derivación), es algo muy común en las obras teatrales escritas a partir de los 90, como señala Virtudes Serrano. En estos dramaturg@s hay un compromiso en clave realista o simbólico; habla de que en “los espacios” hay “una carencia de todo signo identificador concreto”, y que

Dicha carencia la padecen también sus habitantes que están sólo superficialmente marcados con los signos genéricos: Hombre/Mujer; El/Ella; Uno/Una, o incluso Uno/Dos /Tres; en algunas propuestas interesan las relaciones domésticas (Marido/Mujer Padre/Hijo) o la oposición por edad (Joven/Anciano) e incluso por alguna característica física (Alto/Bajo) (2004: 22).

Podemos decir que los/as autores/as de los 90 retoman las vanguardias de fines de los sesenta y de los setenta y algo de ese vanguardismo abstracto podíamos reconocer en la estilización de la obra analizada de Carmen Resino.

Las voces de Penélope está constituida por 19 escenas numeradas y con título y dos finales, que podríamos considerar una obra partida en dos: “Mucho tiempo después” (1) y “Muchos años después”: Mi verdadera historia (2). En la primera interviene “La mujer que espera” y en la segunda “la Penélope mítica”.

Aparecen en la obra tres mujeres abandonadas por los hombres, pues “La amiga de Penélope” al principio se dedica a hacer de consejera con su amiga, “La mujer que espera”, hasta que se encuentra a su novio que estaba supuestamente enfermo con una rubia siliconada en un bar. Este personaje, aparentemente más frívolo, va conociendo un proceso de concienciación, que le lleva a responder cuando “La mujer que espera” le dice: “Parece que el hombre es tu enemigo”:

LA AMIGA DE PENELOPE: No (*sonriendo*). Mi peor enemigo es la falta de conciencia (*Las voces de Penélope*, 2002: 324).

Al final asistimos al paralelismo, en el que la Penélope mítica y “La mujer que espera” han aprendido a esperarse a sí mismas.

En la escena 19, llamada “Lejos”, “La mujer que espera”, pasa a ser “La mujer que esperó”:

LA MUJER QUE ESPERÓ: Todo era suyo y para mal. Hay que joderse: conquistar el mundo para despreciarlo. Entonces me vi encerrada y pequeña en la foto de su mesilla. Mucho tiempo atrás, me había enamorado de él. No de sus ojos, ni de la piel que le brillaba, ni de aquellas piernas de atleta con las que podía volar. No. Me había enamorado de su luz. De ese brillo generoso que lo tocaba todo. El mundo era un lugar para respirarlo con plenitud. Yo aterrorizada por no ser, o por ser tan poco, creí que él era la totalidad. (*Pausa; se quita las gafas muy despacio y las guarda*)

[...]

Podía haberle hablado. Explicarle “Ya no soy la ingenuidad que puebla tu mesilla”. (*Pausa*) Preferí dejarle ir. Entre quejas (*ibid.*: 328-329).

Es muy sintomático el que se quite las gafas de sol porque ya no hay deslumbramiento posible en esa figura masculina.

En la última escena llamada “Mucho tiempo después... Mi verdadera historia (2)”, asistimos al descubrimiento de la Penélope mítica:

PENÉLOPE: A veces me pregunto qué le hizo volver. No lo hizo por mí, la vejez me ha hecho intuir que fue un acto de demostración. Había salido triunfante de las batallas, nadie podía con su tenacidad. Un guerrero sin oda, no es nadie.

Sentí un cierto malestar al reencontrarlo. Me había hecho conmigo misma en un lugar en el que no tenía que dar explicaciones, en el que podía ver crecer a Telémaco. Un lugar en el que me sentía bien siendo cómo era.

(*Coloca el retrato sobre la silla de enea*). La espera me hizo más fuerte, más segura y descreída. Llegaban rumores constantes de regresos o de tragedias. Y un día aprendí a esperar. A esperarme a mí misma. Y a proteger un poco ese lado del corazón que se hace arena o fuente, dependiendo de la luz que lo ilumina.

Aprendí a mirar a mi sombra paseando por la orilla con una tristeza que construye futuro. Esa tristeza dio paso a la serenidad. Y la serenidad a la calma. Y la calma a la inquietud de ser yo, no la espera de otro.

Me esperé a mí misma. Ésta es mi verdadera historia.

(PENÉLOPE invita a entrar en la escena a LA AMIGA DE PENÉLOPE. Esta sonríe y enciende lentamente un cigarrillo (*ibid.*: 332).

Y este es el final de la obra, en el que se fusionan todas las Penélopes en una, la mítica y “La mujer que esperó” pues ya no esperarán por nadie más que por sí mismas.

Hay un contraste entre el tono coloquial presente en “La amiga de Penélope” y el tono culto que intenta reproducir el mito clásico en Penélope y “La mujer que espera”. Se manifiesta un interesante contraste en este diálogo en el que una mantiene un registro de teatro poético vanguardista lorquiano, o albertiano (nos recuerda a obras como *El hombre deshabitado*, definida como “Auto Sacramental sin Sacramento”) y la otra se mantiene en lo más prosaico y

práctico, donde se hace presente el tema del tejido. Es la escena 4, llamada “Consejos Doy”:

LA MUJER QUE ESPERA: La mujer que espera lleva tallado en el pecho un almendro en flor.

LA AMIGA DE PENÉLOPE: Un cursillo de macramé y se te quita la tontería.

LA MUJER QUE ESPERA: La mujer que espera lava sus sabanas con cal y ceniza.

LA AMIGA DE PENÉLOPE: Iniciación al punto de cruz, que relaja mucho.

LA MUJER QUE ESPERA: La mujer que espera sabe a deshielo en eclipse de luna.

LA AMIGA DE PENÉLOPE: En esta revista lo explican todo. Y con el primer fascículo gratis un telar y dos ovillos.

LA MUJER QUE ESPERA: La mujer que espera aprende tersura de los cerezos.

LA AMIGA DE PENÉLOPE: Un licorcito, mejor dos, entonan el cuerpo.

LA MUJER QUE ESPERA: La mujer que espera se abraza a los mástiles de los días célebres.

LA AMIGA DE PENÉLOPE: Te he traído un chocolate buenísimo y sin almendras.

LA MUJER QUE ESPERA: La mujer que espera sorbe la tristeza en taza de desayuno.

LA AMIGA DE PENÉLOPE: Una conversación telefónica, y ¡hala! A pasar la tarde.

LA MUJER QUE ESPERA: La mujer que espera recorre los charcos de la templanza.

LA AMIGA DE PENÉLOPE: La mujer que espera, desespera.

LA MUJER QUE ESPERA: Un poco.

LA AMIGA DE PENÉLOPE: ¿Y el macramé? ¿Y el punto de cruz? ¿Y la revista? ¿Y los licores? ¿Y el chocolate? ¿Y el teléfono? ¿Y la frivolidad?

LA MUJER QUE ESPERA: ¿Frivolidad?

LA AMIGA DE PENÉLOPE: FRI-VO-LI-DAD.

LA MUJER QUE ESPERA: ¿Tú crees? No sé.

LA AMIGA DE PENÉLOPE: Sí, mujer.

LA MUJER QUE ESPERA: Bueno (*ibid.*: 305-306).

Escena en la que se atreve además con esa figura de pensamiento tan utilizada en el barroco de la “diseminación y recolección”⁷, enumerando de modo disperso a lo largo del discurso y recogiendo finalmente toda la enumeración anterior.

Según las palabras de Itz'ar Pascual:

⁷ Véase por ejemplo el famoso soneto gongorino “Mientras por competir con tu cabello”.

Las Voces de Penélope nació de ese lugar, literario vivencial; allí donde lo público se cuestiona y lo oficial se escamotea. ¿Debemos creer en Homero? ¿Penélope sólo pudo ser, vivir, existir, en función de Ulises y Telémaco? ¿Esperó fielmente en el palacio de Itaca? ¿Que significa esperar? ¿Qué significa acoger al que regresa? ¿Se vuelve igual? ¿Tiene algún sentido esperar hoy? ¿Qué hacemos en el tiempo de espera, si esperamos?⁸.

Hay en estas declaraciones muchas cosas que ya hemos traído a colación en este trabajo: las esferas pública, privada y oficial, el papel dependiente o no dependiente de Penélope. Y la autora dice también:

Antes de escribir *Las voces de Penélope*, yo leí todas las Penélopes españolas de este siglo: *La Tejedora de sueños* de Buero Vallejo, por ejemplo. Admiro profundamente a Buero... pero el punto de vista que da es el de Ulises y el de Homero, por mucho que la Penélope que él perfila sea de enorme interés. Yo no me encuentro con esa Penélope, que lo que hace es estar al servicio de la histórica imagen de fidelidad, que Ulises necesita (cit. Harris, 2003: 4).

Itziar Pascual demuestra en su obra que las Penélopes son capaces de existir sin los Ulises, porque, como bien señala Carolyn J. Harris,

The presentation of the stories of three Penelopes en Pascual's work, leads spectators to recognize that waiting on another is not a natural part of female identity but a role that women have assumed (*ibid.*: 6)⁹.

Y ya que hablamos de roles y de papeles, pasemos a la obra en la que los personajes tienen más conciencia de "su papel".

2.3. Polifonía

Diana de Paco Serrano (1973), aparte de dramaturga es Doctora en Filología Clásica y profesora de griego en la Universidad de Alicante, con lo que tiene muy en cuenta los modelos clásicos.

Polifonía quedó finalista del premio Calderón de la Barca en 2000, convocado por el Ministerio de Cultura a través del INAEM para jóvenes autores dramáticos. La obra no se ha representado. Fue publicada en *Primer Acto*, 291, en diciembre de 2001, con un estudio introductorio de Domingo

⁸ Texto escrito para la puesta en escena de la obra con objeto de recibir la ayuda a la producción de la CAM. Reproducido a través de <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/obras/itziar.pdf>

⁹ "La presentación de las historias de las tres Penélopes en la obra de Pascual, lleva al espectador a reconocer que esperar a otro no es una parte natural de la identidad femenina, sino un rol que la mujer ha asumido."

Miras titulado “La tela de Penélope” y una entrevista realizada a la autora por José Henríquez titulada “Diana de Paco y las heroínas de *Polifonía*”. En esta entrevista Diana de Paco manifiesta su admiración por dos autores que han tratado el tema de Penélope, aunque no los mencione por eso: Buero y el mencionado Domingo Miras, que a su vez dedicó su *Penélope* (1971) “al autor de *La tejedora de sueños*”. Como hemos visto, Miras realiza el estudio introductorio de *Polifonía*, y es muy interesante ver que, en cierto modo, esto convierte a la autora que nos ocupa en heredera de un legado del pasado, como se ve muy claramente en su obra.

Declara Diana de Paco en la mencionada entrevista a José Henríquez:

Admiro la figura de Buero, que fue capaz de dar un giro tan sustancial a la dramaturgia contemporánea de nuestro país. [...] Domingo Miras ha sido para mí un descubrimiento y una referencia fundamental, y por supuesto entre los cercanos a mí, aquellos que practican la renovación de las formas teatrales sin abandonar ese compromiso que nuestros mayores nos han mostrado que tenemos la responsabilidad de no olvidar (Henríquez, 2001: 98).

Continúa Diana de Paco:

La figura de Penélope está dotada de una gran complejidad, se trata de un carácter muy rico en matices, pese a lo que pueda parecer, por lo que ha sido objeto a lo largo del tiempo de muy diversas interpretaciones. Es cierto que la lectura de *La Odisea* parece mostrarnos ese paradigma de la mujer sumisa, que desempeña las labores atribuidas al género femenino tradicionalmente representadas por el tejer y destejer que ocupa a Penélope. Pero esta acción aparentemente convencional es el arma de la esposa de Odiseo, gracias a ella consigue evitar el enfrentamiento con los príncipes que la pretenden solo para conseguir el reino y que mientras tanto dilapidan sus riquezas. Más allá de la apariencia, Penélope es una mujer astuta que consigue mantener a su alrededor a todos esos hombres cobardes y que finalmente se reencuentra con el objeto de su deseo. Si bien es la mujer virtuosa que tantas veces se contrapone con la de Clitemnestra, trágica, la mujer que calla, y teje, y ama fielmente, paradigma femenino de la sociedad heroica también es cierto que la riqueza de su figura permite observar su espíritu desde el interior, interpretar su silencio, y comprender su frustración, y el miedo que en ocasiones la atormenta, y la hace reaccionar de determinada manera.

En *Polifonía*, Penélope parece la más serena y sensata, aquella que está al margen de todo y que constituye el apoyo moral de sus compañeras, pero cuando finalmente reconoce su verdad y se descubre, aparece un alma agitada no carente de inconformismo. Nada de esto es nuevo, todo está explícita o implícitamente en la tradición griega o ha sido interpretado desde las claves que ésta ofrece. Los caracteres de las heroínas que aquí se reúnen son distintos y a la vez complementarios pero los motivos que las han movido a actuar son muy parecidos y llegan a identificarse al producirse la explosión de sentimientos, la ruptura del

aislamiento y la llamada a la acción, y a la solidaridad entre heroínas (*ibid.*: 99-100).

En *Polifonía*, no solamente aparece Penélope, sino que está acompañada de otras tres mujeres míticas: Clitemnestra, Medea y Fedra. Asistimos también a escenas del pasado en las que cada una de ellas dialoga con los hombres de sus historias, Orestes, Agamenón, Jasón, Hipólito, Teseo, Telémaco y Ulises. Todas ellas están encerradas en una habitación oscura en “*un interior tenebroso*” (*Polifonía*, 2001: 105), aunque al fondo se ve un telar. Pero esta escena aparece ya titulada como “La cárcel”. De hecho todas las escenas del diálogo entre ellas llevan ese nombre, mientras que los diálogos del pasado llevan los nombres de las mujeres y los de sus interlocutores masculinos.

Al comienzo parece que esta cárcel es la conciencia de las tres mujeres, Penélope va ejerciendo como interlocutora y una especie de maestra de ceremonias, ya que, en un principio, ella no es como las demás. Ella no ha derramado sangre. Parece estar por encima del bien y del mal y tener serenidad suficiente para juzgar a sus compañeras, que no entienden qué es lo que ella hace ahí; sin embargo no las juzga, simplemente está ahí para hacerles “un poco de compañía”. Finalmente comprendemos que ella es igual que todas y que tampoco pudo escapar de su destino, en cierto modo es responsable de la muerte de todos los pretendientes con el regreso de Ulises; el manto que ha estado tejiendo durante todo ese tiempo, y que al final sirve para cobijar a las cuatro, debía de ser la mortaja de Ulises, porque el Ulises que ha regresado ya no es el que ella quería.

Dice al respecto Miras en la introducción a la obra:

¿Meter cuatro universos en una habitación? Bien pues ahí están. La habitación se llama *Polifonía*, y en ella conviven Penélope, Fedra, Medea y Clitemnestra. Cierto es que a veces parecen sentirse un poco incómodas, pero gracias al talento de la autora, acaban por apañarse. Y, en fin ¿por qué una estancia no puede contener cuatro Universos? ¿Cuántos mundos caben en un cráneo? (2001: 90).

Esta es la obra en la que hay una conciencia metaficcional y metateatral más clara y se plantea de un modo más explícito el enfrentamiento de los personajes con su mito literario. Penélope es consciente de su papel, y así lo repite en diversas ocasiones, y se lo plantea a las demás:

PENÉLOPE: Mi papel es esperar a Ulises. ¿Sabes cuál es el tuyo? [...]

¿Cuál fue tu papel? (*Polifonia*, 2001: 105-107).

Más tarde:

FEDRA: (*Mira a su alrededor*) ¿No es esto como una muerte?

PENÉLOPE: No para mí. Mi papel continúa intacto, mis manos limpias, mi garganta sin cicatrices de dolor, y cualquier día llamaré al carcelero pidiéndole que me saque de aquí, y vosotras comprenderéis que mi camino ha sido diferente. Yo estoy tranquila (*ibid.*: 113).

Es difícil prescindir de las reflexiones de Miras, pues su estudio es detallado y brillante. Habla en él del reparto de papeles, que nos remite al que hace “El divino autor en *El gran teatro del mundo*” (2001: 91). La alusión al auto sacramental trae a mi recuerdo, como ya hice en el caso de la escena de *Las voces de Penélope* comentada, esa modernidad pre-vanguardista, de los autos sacramentales que prefigura la autoconsciencia metateatral del teatro de Pirandello o de Unamuno, y que está muy presente en esta obra.

Como sigue exponiendo, “El malentendido radica en que Penélope tiene el doble papel de historiadora, y de personaje de la misma historia que escribe” (*ibid.*: 97). Y poco antes, leemos:

Estamos ante la Penélope símbolo: la sabihonda, la omnisciente Penélope, que teje en su tela las historias de las demás: ella es el erudito investigador, el docto historiador que no duerme ni descansa (*ibid.*: 96).

Y yo, me atrevería a decir, estamos también ante la Penélope detective. *Polifonía* es una especie de *thriller* psicológico e interior, como de J.B. Priestley, por poner un caso, que constituye un buceo en las conciencias que va *in crescendo*, hasta que las tres mujeres se dan cuenta de la verdad, y entonces Penélope aparece ante las demás casi como una farsante, así se lo hace ver Fedra:

FEDRA: Nos has obligado a narrar nuestro pasado, que es desagradable y oscuro, peor también real, y nos haces creer que estás libre (*Polifonia*, 2001: 120).

Y poco después:

MEDEA: (*Coge la tela que Penélope teje*) Esto, Penélope, no es una túnica, es una mortaja.

(*Penélope se la quita bruscamente de las manos*)

FEDRA: Una mortaja, ¿para quién?

MEDEA: Eso ha de contestarlo Penélope.

PENÉLOPE: (*Derrotada*) Para nadie.

CLITEMNESTRA (*Se acerca a Penélope. Y la ayuda a sentarse. Le habla con compasiva ternura*). Ahora lo entiendo hermana. Estás tejiendo y destejiendo la mortaja de Ulises, mientras te debates entre la razón y tus sentimientos. Durante el día animada por la lucidez recuerdas qué ha pasado y reconoces con tal vez tristeza que tu historia también ha terminado con una tragedia, entonces apresuras tu labor, para poder cubrir los restos de Ulises con el manto fúnebre.

MEDEA: [...] Cuando cae la noche, sin embargo se apodera de ti la locura, olvidas que tu hombre cambió, que volvió y ya no te amaba. Pretendes creer que todavía anda errante, fugitivo, con un solo pensamiento en su mente "Penélope".

[..]

PENÉLOPE: [...] Vosotras habéis matado y se os ha castigado, yo sin embargo sigo siendo pura hasta que vuelva mi esposo y entonces cuando me encuentre aquí el cielo brillará para nosotros. Pero por ahora prefiero que no me alcance, refugiada en esta gruta os protejo y conseguiré finalmente terminar el manto. No le creáis, os lo suplico. Soy yo quien dice la verdad (*ibid.*: 121).

Y sigue insistiendo hasta que en la siguiente escena de *flash back* con Ulises conocemos la verdad:

PENÉLOPE: Tú no eres Ulises. Mi esposo era bueno, compasivo, sincero. Tú eres un tirano que conoce su larga ausencia y que se ha querido aprovechar. Has tardado poco en cambiar tus harapos por sus vestidos... Pero dime ¿dónde lo encontraste? Te lo suplico, respóndeme ¿Te dijo él que vinieras a Ítaca? ¿Te dio algún mensaje que me ocultas? ¿Tal vez fue él movido por los celos, quien te animó a matar a mis pretendientes. Te puedo asegurar, extranjero, que yo nunca le he sido infiel a Ulises. Nunca. Me llegaron noticias de sus aventuras, bocas envidiosas hablaban de otras mujeres, y a mí me consumía el dolor al escucharlas, por eso, solamente por esa razón, quise mantener esta situación y engañé a los pretendientes prometiéndoles una mentira... Pero día tras día me he ido marchitando, y conmigo se ha desvanecido la ilusión, el recuerdo e incluso el amor que por Ulises sentía entonces. Ulises ya no me importa, no quiero que vuelva, no quiero terminar este manto nunca más, deseo seguir tejiendo y destejiendo durante el resto de mi vida. Dibujo en las telas, según mi voluntad con hilos de colores, la verdad de los otros, y, a la vez, cada día borro mis sueños (*ibid.*: 120-121).

Ante lo que Ulises contesta: "Quedas desterrada de mi País por haber sido infiel a Ulises, por haberme olvidado. Ningún túmulo ha de cubrir mi manto"

Incluso con esa separación de Penélope y Ulises, Diana de Paco parece estar pensando en otros finales sobre *La Odisea*, en derivaciones posteriores, como la *Telegonía*¹⁰.

Pero tras los reproches iniciales, cuando Penélope cuenta su historia, sus

¹⁰ Atribuída a Eugamón de Cirene, de fecha incierta, en la que Ulises viaja al país de los Tesprotos, donde se casa con la reina Calídice y a su vuelta es asesinado por el propio hijo que tuvo con Circe, Telógono, que acaba casándose con Penélope, y Telémaco con Circe.

compañeras empatizan con ella y así Penélope, la que nunca dormía, puede descansar:

CLITEMNESTRA: Cuando Penélope despierte, su manto seguirá aquí, protegiéndonos a nosotras. En él está escrita nuestra historia, y por fin, hasta el último de sus párrafos ha sido recreado en la tela.

[...]

CLITEMNESTRA, MEDEA Y FEDRA: [...] Durmamos tranquilas, con el espíritu aliviado, pues finalmente lo hemos conseguido, por fin en el manto de Penélope ha quedado escrito el destino de la humanidad.

Se recuestan juntas abrazadas y se tapan por completo con el manto tejido por Penélope. La escena se ilumina de un color rojizo que se mezcla con el oscuro de la estancia. Después un azul intenso se sobrepone a ambos y domina la escena. Poco a poco la luz se concentra sobre las cuatro heroínas escondidas bajo la tela. Música. Oscuro (ibid.: 123).

Final en el que, al fin, el azul calmado, que veíamos en la obra de Itziar Pascual, predomina sobre el rojo.

En un momento de la obra, Fedra le reprocha:

FEDRA: Nos has sonreído compasiva y esperabas que te creyéramos, que envidiáramos a la perfecta Penélope que ha podido tomar los riendas de su destino ¿no? (ibid.: 120).

Pero, no, esta Penélope, no puede tomar las riendas del destino, a diferencia de su homóloga de Itziar Pascual. Refleja su destino y el de los demás, levanta acta notarial de él, mediante el tapiz, pero no puede cambiarlo. Quizá la Penélope “historiadora” de la que habla Miras, que se solidariza con el pasado, a través de la autora, pueda hacerlo, pero no la Penélope “personaje”. Ésta se hermana con sus hermanas en la desgracia, demostrando que “todas somos iguales”, como reza la escena 3 de la obra Itziar Pascual.

Según expuso Itziar Pascual en una conferencia a la que pude asistir hace poco¹¹, en su dramaturgia hay un desafío que es buscar mujeres que busquen la libertad y creen en ella y son capaces de conseguirlo (algo no común en el teatro español contemporáneo, donde, por ejemplo, las mujeres lorquianas buscan la libertad pero se ahogan sin conseguirla).

3. Soy Ulises, estoy llegando

¹¹ Jornada organizada por el Foro Computense y la Embajada Noruega: “Las hermanas de Nora. Voces artísticas, académicas y políticas hablan sobre la igualdad de género”, celebrada en la Facultad de Filología de la U. Complutense el 29 de noviembre de 2007.

La obra se estrenó el 23 de octubre 2007 y no ha sido publicada¹². Ainhoa Amestoy tiene una idea de recreación y de ludismo, de acercamiento del texto al público pero respetando una fidelidad del texto y siendo consciente de que los espectadores disfrutarán mucho más del texto si conocen todas las referencias que en él se dan. Hay algo en esta obra del *¿Por qué corres, Ulises?* de Antonio Gala, pero despojado de cualquier crítica política o social coyuntural.

Se trata de una actualización de *La Odisea* en la que asistimos a más episodios de la misma que en ninguna de las obras anteriormente comentadas. Todos ellos son episodios amorosos de Ulises. La obra vuelve a dirigir su interés hacia la figura de Ulises, rodeado, eso sí, de un importante elenco femenino en el que no podía faltar Penélope. Se deja ver claramente que también Atenea ha probado sus favores amorosos. Atenea conduce la acción desde un papel totalmente de “Dea ex machina”, congelando la imagen y volviendo al pasado para ejercer de narradora. Asistimos a los episodios amorosos de Ulises con Circe, convertida en una gran dama de discoteca que hechiza a los hombres con drogas de diseño (los actores aparecen con camisetas rosas y caretas de cerdo transportados a otra dimensión bailando “techno”); con una Calipso obsesiva (empeñada por ejemplo en que se ponga calcetines para dormir) que acaba colgada del Lexatín o con una Nausicaaa colegiala pija de un colegio privado a la que no se le cae de la boca la expresión “¡Qué fuerte!”.

Atenea va juzgando a Ulises, pero pierde credibilidad porque vemos que lo hace movida por los celos. Por ejemplo en el episodio de Nausicaaa leemos:

ATENEA: Esta actitud me pareció por completo despreciable: encandilar a un trío de jovencitas inmaduras e influenciables. Había caído muy bajo ¡Y no crean ustedes que la cosa acabó con este breve encuentro! ¡No señor! El muy vanidoso y engreído se dedicó durante varios días a enamorar a la adolescente princesita a base de contarle películas en las cuales ¡como no!, se presentaba a sí mismo como al mayor héroe que habían conocido los tiempos. Observen, observen. Me parece deleznable, en extremo deleznable. No lo puedo ni mirar (*Atenea toma una revista “Muy Interesante”*) (*Soy Ulises*, 2007: 19).

¹² Agradezco a Ainhoa Amestoy que me haya proporcionado un ejemplar de la obra, cuyas hojas he numerado yo, y un DVD con la representación teatral, y que me haya dedicado amablemente un tiempo de conversación al respecto de la misma. Se puede acceder a un completísimo dossier en la red en <http://www.soyulisesestoyllegando.es/dossier.pdf>.

Hay una cierta degradación sutil cuando Atenea, la diosa de la sabiduría, se pone a leer una revista de divulgación científica de quiosco.

El cartel de la obra y carátula del DVD en el que vemos un hombre corriendo entre el tráfico de Madrid, perseguido por varias mujeres, con el fondo de las geométricas torres KIO de Plaza de Castilla (porque según Ainhoa Amestoy tienen un cierto aspecto de construcción griega), a mí me remite a la imagen de Buster Keaton, perseguido por la multitud de mujeres vestidas de novia en *Las siete oportunidades*. Se puede apreciar en él un cierto carácter de vaudeville o de “screwball comedy” alocada y hollywoodiense.

Ulises repite constantemente, a través del móvil, tanto a Penélope como a las demás mujeres que requieren su presencia: “Soy Ulises, estoy llegando”.

Los textos postmodernos pueden tener muchos niveles de lectura y esto se demuestra en la adaptación cinematográfica de uno de los textos postmodernos por antonomasia, el citado *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, que en la versión cinematográfica de Jean-Jaques Annaud, es despojado de todos los niveles metaliterarios y autoconscientes y se transforma en una buena película policiaca. Del mismo modo, podríamos leer el texto de Ainhoa Amestoy, como un mero divertimento si eso es lo que queremos: pero este mero divertimento será mucho más ingenioso, si conocemos los textos sobre los que la autora trabaja.

La obra, por lo tanto, no está lejos de la utilización paródica burlesca que hacían en el pasado autores como Quevedo, o Góngora, cuando exigían de los lectores el conocimiento del mito para mayor disfrute del mismo. Sólo sabiendo que Dafne fue convertida en árbol de laurel, y que el laurel se utiliza en el escabeche se podría entender el terceto final de “A Dafne huyendo de Apolo”:

Esto la dije, y en cortezas duras
De laurel se ingirió contra sus tretas,
Y en escabeche el Sol se quedó a oscuras¹³.

O los lectores tenían que conocer la desdichada muerte de Hero precipitada desde una torre al enterarse de que Leandro se había ahogado, cuando Góngora escribe en su romance primero dedicado a Hero y Leandro:

El Amor, como dos huevos,

¹³ “A Dafne huyendo de Apolo”, en *Francisco de Quevedo, Poesía Varia*, edición de James O. Crosby, Madrid, Cátedra, 2000: 365 (Apolo era el dios del sol).

quebrantó nuestras saludes:
él fue *pasado por agua*,
yo *estrellada* mi fin tuve¹⁴.

Ainhoa Amestoy es muy fiel a la tradición, a pesar de las (post)modernidades, porque trabaja no sólo con *La Odisea* homérica sino con distintas recreaciones de *La Odisea*, en un ámbito literario clásico como el caso de *Las Heroídas* de Ovidio o el de la oda “Las Serenas: a Querinto”, de Fray Luis de León. También hace alusiones a las recreaciones de *La Odisea* en el ámbito de cultura popular de masas: con el politono de la canción “Penélope” de Serrat en el móvil de Ulises cada vez que es ella quien le llama o las referencias al Ulises de la serie de dibujos animados franco-japonesa *Ulises 31* (1981), porque Nausicaaa dice que se parece “A Ulises del de la serie de televisión”, lo que su “amiga 1” asevera diciendo que se parece “mogollón” y “canta la música de la serie de televisión”. No contenta con eso, la “amiga 2” asegura: “Mi madre me contó que la serie está basada en un hecho real y que el tal Ulises desapareció hace unos quince años, cuando nosotras acabábamos de nacer” (*Soy Ulises...*, 2007: 18).

Hay referencias a películas actuales que se han convertido en mitos y a la vez parecen arrancar sus bases de la mitología como *Mátrix*, ya que Ulises y Telémaco acaban con los pretendientes en una lucha al estilo Mátrix.

En cuanto a los textos clásicos referidos, en la escena 4, “Prohibido escuchar”, “*aparecen entre las olas tres sirenitas que cantan y bailan el siguiente texto tomado de un poema de Fray Luis de León*”:

SIRENAS: Todos de su camino
tuercen a nuestra voz, y satisfecho
con el cantar divino
el deseoso pecho,
a sus tierras se van con más provecho.

El e-mail que envía Penélope a Ulises en la escena 3, en el que incluso vemos la dirección del correo electrónico Uli73@hotmail.com, mantiene un diálogo continuo con *La Heroída* de Ovidio dedicada a Penélope y Ulises.

Y si en *la Heroída* de Ovidio leemos

Esta carta, Ulises, la envía Penélope a tu tardanza. No me contestes:

¹⁴ *Romances*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, 1998, nº 28: t. I: 487-488.

sino mejor ven en persona¹⁵,

En la obra de Ainhoa Amestoy leemos:

Mensaje nuevo. Asunto: “¿no estabas llegando?” “Este mail te lo manda tu Penélope, insensible Ulises, pero nada de contestarla: ¡vuelve tú en persona! (Soy *Ulises...*, 2007: 8).

En ambos textos se resume la situación de Troya y Penélope alude a sus miedos por los peligros que puede padecer Ulises, de los que no están exentos los celos:

...// Mientras pienso neciamente en esto, tal es vuestra lascivia, tú puedes estar cautivado por el amor de una extranjera; quizá también le cuentas cuán rústica esposa tienes, que se preocupa solo de que la lana esté cardada. ¡Que me equivoque, y que esta acusación se desvanezca en la ligera brisa, // y que, pudiendo volver, no quieras estar lejos (*Heroidas* 1986: 6).

Quizá hasta le estés contando a otra lo inútil que es tu mujer, que el único entretenimiento que tiene es el de cardar lana. Ojalá me equivoque y el viento se lleve este reproche y que no quieras, libre para volver, quedarte lejos (Soy *Ulises...*, 2007: 8).

Se mencionan los mismos pretendientes, acompañados de sus respectivos epítetos épicos: Pisandro, Polibio, el cruel Medonte y “las insaciables manos de Eurímaco y Antinoo” (*Heroidas*: 6) y “el codicioso Eurímaco y Antinoo” (Soy *Ulises...*, 207: 8). Al final Penélope le pide que vuelva porque su padre es muy viejo y su hijo muy joven para combatirlos.

Como era de prever, acaba de la misma manera que su modelo latino:

// Y es cierto, que yo, que al marcharte tú era una muchacha, por pronto que vuelvas, pareceré una anciana (*Heroidas*, 1986: 7).

Piensa también en mí, era una muchacha cuando me dejaste y ahora por muy pronto que vuelvas pareceré que ya estoy hecha una vieja. Punto final: Para Uli73@hotmail.com. Enviar. (Soy *Ulises...*, 2007: 8).

En cuanto a los guiños a la cultura popular, hemos mencionado que, en el móvil de Ulises, cada vez que llama Penélope, suena (“con una melodía que recuerda a la canción de Serrat”). La referencia a esta canción, que como vemos está ya muy arraigada en nuestro imaginario colectivo, también aparece en *Las voces de Penélope*, cuando con la frivolidad que la caracteriza al

¹⁵ Cito la *Heroida* por la edición bilingüe de Ovidio, *Heroidas*, texto revisado y traducido por Francisca Moya del Baño, “Colección Hispánica de Autores Griegos y Latinos”, Madrid: CSIC, 1986; aquí, pág. 2.

comienzo de la obra, dice:

LA AMIGA DE PENÉLOPE: Pero si nadie espera a nadie, bonita. ¿Que tú sí? Yo no me quiero meter en donde no me llaman, pero... Hasta en la canción de Serrat termina mal. ¿Qué no sabes cuál es? Tiene nombre de chica: Lucrecia, o algo así (*Las voces de Penélope*, 2002: 304).

Hay algo de la tradición sainetera castiza recuperada a partir de los años 80 por autores como Jose Luis Alonso de Santos o Fermín Cabal, como vemos en este diálogo, poco antes del cual, Ulises acaba de exclamar, desautomatizando un tópico: ¡Como fuera de casa en ningún sitio!:

ULISES: No te preocupes, churri, me levanté de la siesta, no tenía tabaco y salí a comprar.

PENÉLOPE: Te despertaste hace cuatro horas. ¿Me puedes explicar cuánto has tardado en llegar al estanco de la esquina?

ULISES: No, es que el estanco de la esquina estaba cerrado por defunción. Resulta que el estanquero era familiar de uno de los pretendientes, concretamente de Leócrito Everónida.

PENELOPE: ¡No me cuentes milongas! ¿Dónde estás?

ULISES: Entonces me tuve que ir al viejo estanco de las afueras de la ciudad.

PENÉLOPE. En quince minutos te quiero aquí. Ya no estoy dispuesta a soportar más tonterías ¿Me oyes? He aprendido mucho en todos estos años. Y si no quieres estar conmigo nos separamos y punto.

ULISES: No digas tonterías, no te preocupes, si estoy llegando.

PENÉLOPE: Mas te vale (*cuelga el teléfono*). (*Soy Ulises...*, 2007: 31).

Ulises llama “cariño”, “corazón” o “churri” a sus amores, y al final hay un enredo tribanda, y nunca mejor dicho, porque está hablando por el móvil con llamada en espera con Penélope, Calipso y Nausicaaa, ante la desesperación de Atenea, y para colmo la obra concluye cuando se oye una

VOZ FEMENINA CON ACENTO CUBANO DESDE FUERA: ¡Ulises! ¡Tigretón! ¿Qué pasa mi amor?

Ante lo que Ulises reacciona.

ULISES: Lo que sucede es que en esos momentos uno se lo piensa, lo sopesa, y siempre encuentra alguna buena razón por la que no claudicar... ¡Voy enseguida, corazón!... (*Aparece Atenea que observa a Ulises*) Y, en esa circunstancia es genial lo de apretar un botón. “¡Ups me quedé sin batería!”, “Vaya no hay cobertura”, “¡Qué lástima, no tengo saldo!” (*Hace el amago de irse a la dirección de dónde ha salido la voz*) ¡Ah! Por cierto... Si preguntan por mí, digan que me han visto y que no se inquieten... que estoy llegando.

Oscuro Telón (*Soy Ulises...*, 2007: 38).

Y también hay un diálogo que muestra la desesperación y la rebelión de

Penélope en la mencionada escena 10, titulada: “Como fuera de casa en ningún sitio”:

ATENEA: ¿Por qué iba yo a querer llevármelo a algún sitio?

PENÉLOPE: ¿Por qué? ¿Por qué? Quizá porque llevas la friolera de veinte años apartándolo egoístamente de mi lado sin ninguna consideración, y con unos celos rabiosos carcomiéndote el alma, porque en ninguno de estos veinte años has conseguido, ni por un segundo que él te prefiera a mí. Veinte años en los cuales ni por una vez te has puesto en mi piel como para sentir la soledad por la que me has hecho pasar. Veinte años en los que, indudablemente, has visto cómo Ulises, nuestro amado Ulises, coqueteaba con millones de mujeres, y tú, teniéndolo al lado, no has sabido ejercer ni el más mínimo encanto como para que se percatase de los desplantes que te estaba haciendo y le has dejado que me fuese infiel sin ningún cargo de conciencia ni arrepentimiento. Veinte años, Atenea, ¿Será por eso? ¿Quizá sea por eso? (*Soy Ulises...*, 2007: 30).

Y es que curiosamente en esta obra, que podría parecer la más lúdica de todas, aparecen todos los grupos temáticos que enunciaba Paulino mencionados al comienzo del artículo (1994: 333-334).

Aparece el individuo frente a su mito, como ya hemos visto a lo largo del trabajo. Aparece la patología, pues Ulises es un mentiroso:

ATENEA: (*Pegándole*) Mentiroso impenitente, incansable embustero. ¿Ni aún en tu patria habías de renunciar a los fraudes y a los engaños? Menos mal que soy prudente y mucho más astuta que tú (*Soy Ulises...*, 2007: 27).

También aparecen la(s) mujer(es) sometidas al vencedor (incluso Atenea, por muy diosa que sea y muchos superpoderes que tenga “como una heroína de cómic”, es, digamos, “chuleada” por Ulises); finalmente la utilización del tema odiseico sí pudiera servir aquí para explicar un comportamiento existencial, como es el miedo al compromiso.

Conclusiones

En este recorrido, panorámico por un lado e individualizado por otro, a lo largo de estas cuatro obras escritas desde 1973 hasta 2007, hemos comprobado cómo las obras de Carmen Resino, Itziar Pascual y Diana de Paco, someten a revisión a la figura mítica de Penélope, con una clara intención feminista en el caso de Itziar Pascual y Diana de Paco Serrano, y desmitificadora de Ulises en el caso de Carmen Resino. La de Ainhoa Amestoy ejerce una revisitación postmoderna y lúdica de *La Odisea*, de modo más

general, enfocando el interés por un Ulises ya desmitificado. Este tratamiento postmoderno también está presente, pero de otra manera, en las obras de Itziar Pascual y Diana de Paco Serrano.

Bibliografía (Obras estudiadas)

- Amestoy, Ainhoa (2007). *Soy Ulises, estoy llegando* (manuscrito cedido por la autora).
- Paco Serrano, Diana de (2001). *Polifonía*, en *Primer Acto*, 291, diciembre: 103-123.
- Pascual, Itziar (2002). *Las voces de Penélope*, en Carmen Estévez (ed.), *AA.VV., Ni Ariadnas ni Penélopes (Quince escritoras españolas para el siglo XXI)*, Madrid: Castalia, Biblioteca de escritoras: 295-332.
- Resino, Carmen (2002). *Ulises no vuelve*, en Virtudes Serrano (ed.), *Carmen Resino, Teatro Diverso (1973-1992). La recepción, De película*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2001: 31-70.
- Teatro breve entre dos siglos* (2004). Virtudes Serrano (ed.), Madrid: Cátedra.

Bibliografía citada y otra bibliografía esencial sobre el tema

- Brignone, Germán. “*Las voces de Penélope* (1997), de Itziar Pascual: la espera como perspectiva femenina del mito odiseico”.
<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/obras/mendoza.pdf>
- Brizuela, Mabel. “De Penélope a Carmela: ostensión y omisión del personaje homérico en dos obras del teatro español actual”.
http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/obras/penelope_carmela.pdf
- 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. Tomo II. La parodia. El viaje imaginario*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza: 73-79.
- Floek, Wilfried (2005). “Mito e identidad femenina. Los cambios de la imagen de Penélope en el teatro español del siglo XX”, en María Francisca Vilches de Frutos (coord.), *Foro Hispánico. Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, nº 27. *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*, Amsterdam-New York: Rodopi: 56-63.
- García Romero, Fernando (1997). “Observaciones sobre el tratamiento del mito de Ulises en el teatro español contemporáneo”, *Analecta Malacitana* XX, 2.
<http://www.anmal.uma.es/numero3/Romero.htm>
- González Delgado, Ramiro (2005, I). “Penélope, ¿casta, libertina y/o feminista? (I)”, *La ratonera, Revista asturiana de Teatro*, nº 13, enero.
http://www.la-ratonera.net/numero13/n13_casta.html
- (2005, II). “Penélope, ¿casta, libertina y/o feminista? (II)”, *La ratonera, Revista asturiana de Teatro*, nº 15, septiembre
http://www.la-ratonera.net/numero15/n15_casta.html
- (2006). “Penélope/Helena en el teatro español de posguerra” *Stychomithia, Revista de Teatro Español Contemporáneo*, nº 4.
<http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero4/Sticho4/ARTICULOS/Penelope.pdf>
- Harris, Carolyn J. (2003). “Myth. Role and Resistance in Itziar Pascual’s *Las voces de Penélope*”, *Gestos*: 18-36 (noviembre).
<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/obras/vocesHarris.pdf>
- Henríquez, José (2001). Entrevista a Diana de Paco: “Diana de Paco y las heroínas de *Polifonía*. Son mujeres transgresoras que rompen en silencio”, *Primer Acto*, 291, diciembre: p. 98-100.

- Lamartina Lens, Iride (1986). "Myth of Penelope and Ulysses in *La tejedora de sueños, ¿Por qué corres Ulises?, and Ulises no vuelve*", *Estreno, Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo, Universidad de Cincinnati*, vol. XII, nº 2, otoño: 31-34.
- Miras, Domingo (2001). "La tela de Penélope (estudio introductorio a la edición de *Polifonía*)", *Primer Acto*, 291, diciembre: 90-97.
- Nieva de la Paz, Pilar (2005). "Las transformaciones de un antiprototipo femenino, Medea en el teatro español contemporáneo" (se refiere a la figura de Medea en *Polifonía*), *Foro Hispánico Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, nº 27. *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*, María Francisca Vilches de Frutos (coord.): 53-63.
- Paulino, José C. (1994). "Ulises en el teatro español contemporáneo. Una revisión panorámica", *Anales de la Literatura Española Contemporánea / Annals of Contemporary Spanish Literature*, vol. 19: 327-342.
- Ragué Arias, María José (1993). *Lo que fue Troya: los mitos griegos en el Teatro español actual*, Madrid: Asociación de Directores de Teatro.
- Redondo Goicoechea, Alicia (2001). "Introducción literaria. Teoría y Crítica feministas", en Cristina Segura Griaño (ed.), *Feminismo y misoginia en la literatura española*, Madrid, Narcea: 19-46.