

**Las voces de Penélope (1997), de Itziar Pascual: la espera como  
perspectiva femenina del mito odiseico.**

**Germán Brignone**

Itziar Pascual es una dramaturga madrileña nacida en el año 1967 cuyas obras son ampliamente reconocidas por la crítica como pertenecientes al *teatro alternativo* de la escena española actual<sup>1</sup>. Asimismo, la autora forma parte de la *Asociación de Mujeres en las Artes Escénicas de Madrid Marías Guerreras* (AMAEM), un grupo integrado por cerca de 40 mujeres, todas ellas profesionales de las artes escénicas en distintas ramas. La temática principal del grupo, reconocible también como tópico de nuestra autora, concibe al teatro como forma de pensar el *lugar de lo femenino*, reflexionando y buscando una revisión de la figura de la mujer a través de sus personajes emblemáticos del teatro y de la cultura occidental; de hecho, en *Tras las tocas* (2001), la primera obra escrita en conjunto por dramaturgas de la asociación, confluyen en escena la *Salomé* bíblica con la *Ifigenia* y la *Medea* de la mitología (y el drama) de los griegos. Las obras escritas por Itziar Pascual superan los treinta dramas, la mayoría de ellos publicados o representados. Además de su actividad en la creación, la autora es Licenciada en dramaturgia por la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD), donde actualmente se desempeña como docente. El trabajo como profesora en paralelo a su labor como dramaturga produce un entrecruzamiento a conciencia de la teoría en la misma escritura teatral. Las teorías asimiladas en sus obras generalmente se observan en rasgos que la ubican dentro del teatro alternativo contemporáneo, como el uso *monólogo* en tanto búsqueda de una nueva forma

---

<sup>1</sup> Por lo general, la crítica aglutina bajo la tutela del término “alternativo” al teatro conocido comúnmente como “marginal”, “nuevo”, “underground” o “vanguardista”, es decir, obras representadas en salas no tradicionales, ajenas al circuito comercial.

de intercambio con el público, una alternativa enfrentada con lo tradicional. Asimismo, en algunas obras la temática planteada en los mismos discursos de los personajes aluden a este tipo de problemáticas teóricas, como el ejemplo de su obra *Jaula*, publicada en una recopilación del año 2002 que incluye obras contemporáneas de autores españoles, mexicanos y argentinos<sup>2</sup>.

En el drama *Las voces de Penélope* (1997) observamos la puesta en práctica de una *reescritura* del mito narrado por Homero en *La Odisea* a partir de una focalización exclusiva en el personaje de Penélope, que concebimos como un “recorte” del *mitema de la espera*<sup>3</sup>. En el poema de Homero, el “motivo” o la situación de la *espera* constituye la parte correspondiente a Penélope; las pruebas que Ulises deberá afrontar y vencerá en su *viaje* gracias a su ingenio se corresponden entonces con el ingenio de Penélope para mantener la *espera* en los pretendientes y, sobre todo, en sí misma. En este sentido, reconocemos como *mitema de la espera* al *motivo mítico* que define y caracteriza a este personaje femenino desde la versión del mito homérico. Del mismo modo, en el drama de Itziar Pascual la *espera* también constituye el tema o la situación dramática correspondiente al personaje de Penélope, que se transforma en protagonista de la *reescritura* a partir de su constante y solitaria intervención. De la misma forma que en *La Odisea* (Homero) se realizaba una focalización casi exclusiva del *viaje* y las aventuras de Ulises, en el drama de Itziar Pascual se focaliza la perspectiva de Penélope a través del recorrido íntimo de sus peripecias. La citación de Penélope en la obra de Itziar Pascual es presentada desde el programa de mano

---

<sup>2</sup> “...A quién me dirijo? ¿Debe haber alguien ahí, oyendo, escuchando, asintiendo, para que tenga sentido lo que digo? (...) ¿Estoy obligado a la locura, a la borrachera o al sueño si hablo sin que nadie me escuche? ¿Es esto teatro? ¿Qué teatro? ¿Estoy obligado a hablar conmigo mismo? ¿Necesito un espejo, una grabadora, un teléfono, para que mi discurso sea aceptable en soledad?...” (I. Pascual, en AAVV, 2002: 74).

<sup>3</sup> Entendemos al *mitema* en el sentido que le asigna Durand (1968), como la “...unidad míticamente significativa más pequeña del discurso, (...) cuyo contenido puede ser indiferentemente un *motivo*, un *tema*, un *decorado mítico*, una *situación dramática*...” (1968: 344).

(o el texto de la entrada de la obra) a partir de su puesta en duda, su confrontación con el personaje instaurado en la tradición:

A Penélope la conocemos por Homero y *La Odisea*: la esposa de Ulises, madre de Telémaco, mantuvo el palacio de Itaca en los tiempos de ausencia tejiendo de día y destejiendo de noche. Pero, ¿cómo fue ese tiempo? ¿Cómo convivió con la soledad, un hijo sin padre y unos pretendientes ambiciosos de poder y riquezas? ¿No renegó nunca de su esposo? ¿La conocemos realmente? (1999:1).

El personaje de Penélope aparece a lo largo del drama de Itziar Pascual como el único personaje perteneciente al mito, narrando sus acontecimientos en primera persona, desde su perspectiva y sus “verdaderos” sentimientos. Asimismo, este personaje es confrontado con otras dos mujeres que pertenecen al “aquí y ahora”, y que transitan del mismo modo que Penélope la experiencia de la *espera*, solo que “...entre teléfonos que no suenan, días de euforia y shopping y otros de tristeza y alcohol...” (1999: 2). Los mismos nombres (o etiquetas) de estas dos mujeres (La mujer que espera y La amiga de Penélope) aluden en sí mismos al personaje citado de *La Odisea* (Homero) y a su situación en el mito, que se repetirá en el drama.

Los tres personajes femeninos aparecen solos en la escena durante la gran mayoría de sus veinte actos, a excepción de cuatro en los que aparecen juntas La mujer que espera y La amiga de Penélope; y el último acto, en el cual terminan reuniéndose las tres en forma progresiva y por única vez en la obra. De esta forma, la soledad en escena las obliga a la utilización de diferentes tipos de monólogos o discursos monologados que resultan ideales para constituir la forma que adquiere en la obra el camino de ese paradójico *viaje* que es la *espera*: “...Todas esperan, viven y aprenden, entre el amor, la ironía, el humor, el desamor... y la esperanza final de sentirse vivas descubriéndose a sí mismas. Ulises viajó:

ellas, también...” (1999: 2). De esta manera, desde lo previo a la representación de la obra encontramos la noción de *reescritura* del *mito* orientada hacia una revisión y valoración de la *espera*, cuestión que es subrayada cuando aparece como temática propia de los mismos discursos de los personajes, como el ejemplo de Penélope en el último acto del drama: “...La espera es una forma de resistencia / Es un acto silencioso de reafirmación/ En lo que somos, en lo que sentimos, en lo que esperamos/ El tiempo no es un enemigo: es un compañero de viaje...” (1997: 31).

El personaje de Penélope empieza su narración en el momento de la partida de Ulises hacia la guerra de Troya, momento que puede definirse como el *comienzo de la espera* de una Penélope que, inicialmente, no se construye muy diferente de la del mito griego. En el acto Siete (“Pasos”) incluso llega a reconocer el rango que le asignaba Homero, al referirse a su cuerpo como “...una razón de Estado (...) un botín de guerra...”. Más adelante, en el acto Dieciocho del drama (“La condena”), la Penélope de Itziar Pascual mantiene un coloquio con el Telar en el cual la *espera* se reflexiona como la acción unívoca de los personajes en esta propuesta del mito. El Telar, único personaje masculino del drama, define la acción de la *espera* como una manifestación de amor, pero también como toda una forma de observar el mundo:

Alguien espera siempre al que, esperando, se siente abatido y solo. El mundo es una muralla de seres expectantes, que miran a las estrellas y piden deseos secretos. Vos esperáis y yo te espero a vos. Que densidad de tiempos que se contradicen (1997: 26).

En el último acto (Veinte, “Muchos años después, mi verdadera historia...”) Penélope realiza una confrontación definitiva con la versión de los hechos que narra la “historia oficial”. Esta historia oficial es definida con características que nos motivan a interpretarla como “vieja” o muy pasada, al referirse a ella como escrita “en piedra” (1997: 29) por su

marido; mientras que su triunfo discreto fue “...el del diminuto espacio del ser y del estar...” (1997: 29), es decir, aprender a esperar, a crear una *conciencia de la espera*, a buscar el “...umbral del conocimiento. No de la pasión...” (1997: 26). En el último discurso de Penélope observamos que la *espera* logró producirle incluso una nueva *conciencia de la espera* misma, a partir de una nueva noción sobre quién o qué esperaba:

Al principio, es verdad, esperaba por él. (...) La espera me hizo más fuerte, más segura y descreída. 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 (1997: 29/ 30).

Penélope termina este discurso con la frase “...Me esperé a mí misma. Esta es mi verdadera historia...” lo que reafirma al carácter de independencia y la nueva conciencia del personaje. La exposición de un cambio en Penélope que la distancia del personaje femenino homérico resulta inseparable del cambio en su concepción de la propia *espera*. Asimismo, la noción de “verdadera historia” expuesta en el título del acto y en el discurso del personaje termina de presentar su relato como opuesto, disidente de la “historia oficial” que representa *La Odisea* de Homero.

La historia de La mujer que espera presenta un paralelismo con Penélope signado por elementos de la modernidad que nos permite definirla como una Penélope de hoy. Desde el comienzo de la actuación del personaje, también en el momento de la partida de su pareja (acto Dos: “La despedida”), inmediatamente posterior al acto en que Penélope despedía a Ulises, las historias narradas por estas dos mujeres presentan similitudes en los momentos más determinantes, que son acomodados consecutivamente dentro del montaje del drama: así como los actos Uno y Dos corresponden a las “despedidas” de las mujeres, en los actos Diecisiete y Dieciocho hacen referencia a una “nueva partida” de sus parejas, lo que concebimos como el cambio más significativo en cuanto a la comparación con los hechos

narrados en Homero. En este sentido, el cambio que se observa en la Penélope de Itziar Pascual, se encuentra “reafirmado”, es decir, repetido en el personaje La mujer que espera, lo que subraya el paralelismo entre las dos mujeres.

En el caso del personaje La amiga de Penélope, la cuestión de la *espera* presenta variantes respecto de las otras dos mujeres de la obra; no obstante, el tópico también representa una temática de suma importancia su desarrollo. Teniendo en cuenta el nombre del personaje, podríamos deducir que la mujer pertenece a la época y el lugar de Penélope, pero en los actos Cuatro y Cinco (como luego también en los actos Doce y Dieciséis) vemos que, paradójicamente, el personaje llamado La amiga de Penélope es en realidad amiga de La mujer que espera, a cuyo tiempo y lugar pertenece. La dualidad contrastante presente en el nombre, que la acerca a Penélope, y en la relación dentro del drama que la une a La mujer que espera, nos permite concebir a este personaje en términos de un *nexo* utilizado para reforzar el mencionado paralelismo entre las otras dos mujeres. No obstante, en el transcurso de la obra subyace siempre la idea de lo femenino a partir de la sentencia con que se titula al acto Tres: “Todas somos iguales”. La *espera* representa entonces esa igualdad, el motivo que en la obra va terminar definiendo la condición de la mujer en general, sin distinciones de lugar ni de tiempo, ya que son “todas iguales”, es decir, están todas sujetas a la misma condición, pero, por sobre todas las cosas, porque deben terminar con ella. Por esta razón, observamos en el último acto, único que nos muestra a las tres mujeres del drama juntas en el escenario, que sus reflexiones apuntan a la *espera* en forma unívoca; en el caso de Penélope y de La mujer que espera, a partir de un aprendizaje y una nueva conciencia de la *espera* que las vuelve tan protagonistas como a los hombres que viajan, en el caso de La amiga de Penélope, en un *no reconocimiento* del hombre, de la pareja masculina, que termina como el fin común de las tres mujeres en el drama, aunque

recorran caminos aparentemente opuestos o distantes. Este *no reconocimiento*, a su vez, es el resultado de esa nueva conciencia que la *espera* ha creado en las mujeres de Itziar Pascual.

La importancia de la *espera* en *Las voces de Penélope* (1997) radica entonces en su aparición como un acto conciente y decisivo de los personajes, como una aparente forma de inacción que, paradójicamente, constituye la *acción* que los define dentro del drama, en un principio a Penélope y La mujer que espera (personaje definido por la cuestión de la *espera* desde su nombre o “etiqueta”), pero hacia el final también reconocemos el tópico en los discursos de La amiga de Penélope y hasta en el Telar. En otras palabras, lo que observamos durante el transcurso de la obra son *personajes que, mientras esperan, reflexionan sobre la espera*. El *mitema de la espera* aparece entonces como el motivo mítico reproducido, multiplicado, “contagiado”, desde Penélope a los otros personajes femeninos, las otras *voces* del drama que, a partir de la *espera* como común denominador, son también las “*voces de Penélope*”. En este sentido, podemos hablar de la reescritura de un mito que, en lugar de relacionar una serie de *mitemas* diferentes, se dedica a relacionar diferentes formas de representación del mismo *mitema* de Penélope, que alcanza un sentido propio como *mitema de la espera*. A su vez, la manipulación del *mitema de la espera* en el drama produce un desplazamiento que cambia la perspectiva desde un *mitema patente* en un principio a un *mitema latente* resultante cuando observamos que, más allá de mantener (y hacer bandera) el motivo y el lugar asignado a la mujer en el mito por Homero (es decir, la *espera*), el drama tiende finalmente al apólogo y a la parábola. A medida que la obra va transcurriendo y los personajes continúan exponiendo sus confesiones, ese *mitema* se va modificando, y la resemantización se va dando, progresivamente, tanto en el nivel de la integración (intercalación) de ese *mitema* citado y “desgajado” del mito con otros

personajes femeninos (que también “aluden” desde sus nombres al de *La Odisea*), así como en los cambios que ocurren al final de los hechos narrados por Penélope en el drama respecto del mito homérico, como el reencuentro frustrado (o no reencuentro) y el no-reconocimiento entre Ulises y Penélope, quien sí se reúne y se reconoce al final de la obra con las otras mujeres que la refieren desde el hoy.

### **Bibliografía:**

#### **Fuentes:**

- PASCUAL, Itziar (1997) *Las voces de Penélope* (y *Texto de la entrada* para la representación en el Teatro Sur, 1999), en <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/autor/itziar.htm>
- (2002) *Jaula*, en AAVV, *Exilios*. Buenos Aires, Galerna.

#### **Estudios teóricos:**

- BAREI, Silvia (1991) *De la escritura y sus fronteras*. Córdoba, Alción editora.
- DURAND, Gilbert (1964) *La imaginación simbólica*. Madrid, Amorroutu.
- (1993) *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Barcelona, Anthropos.
- GENETTE, Gerard (1989) *Palimpsestos*. Ed. Taurus, Madrid.
- PAVIS, Patrice (1980) *Diccionario del teatro*. Barcelona, Paidós.
- PÉREZ RASILLA, E. (1997) “La escritura teatral, hoy”, en Revista *Ínsula*, nº 601- 602. Enero-Febrero, Madrid, número monográfico.