

De Penélope a Carmela: ostensión y omisión del personaje homérico en dos obras del teatro español actual

Dra. Mabel Brizuela

Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

En *Las voces de Penélope* (1997) de Itziar Pascual y *Ulises* (2005) de Gustavo Montes se observan dos modos extremos de textualización del personaje homérico en el marco de las variadas formas de reescritura del mito odiseico en el teatro español contemporáneo. Efectivamente, mientras la obra de Itziar Pascual se centra en la figura de Penélope multiplicada en otras voces, tal como lo anuncia el mismo título, la pieza de Gustavo Montes reserva el protagonismo para Ulises -también anticipado desde el título- y la central figura femenina del mito ni siquiera es mencionada.

Las voces de Penélope, es una obra de escritura itinerante, su autora (2005) refiere que “nació en una soleada habitación de la calle Vilapicina de Barcelona. Después fue creciendo entre Sitges, Madrid, Soto del Real (Madrid) y Almada (Portugal). La versión definitiva llegó entre agosto y setiembre de 1997, en un hermoso apartamento de la calle Ponzano. *Las voces de Penélope* es hija de todos estos espacios y de sus habitantes”. Fue estrenada en la Muestra del Proceso de Creación en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, y obtuvo el accésit del Premio Marqués de Bradamín para Jóvenes Autores en el año 1997. Fue publicada en una Edición del Instituto de La Juventud en el año 1998. *Ulises* se escribió en el marco del Teatro Hurgente, del que Gustavo Montes es uno de sus creadores, y que propugna un teatro intenso, con piezas breves, limitadas en el número de personajes y en el tiempo de la representación (no superan la media hora) y cuyos temas tienen relación directa con noticias aparecidas en los medios. En el caso de

Ulises fue la publicación en el diario *El Mundo* (2003) sobre la desaparición de un músico cubano de 70 años, fugado de un hospital público, perdido en Madrid y con paradero desconocido por 24 hs. Se estrenó en la Sala Janagah de esa ciudad, en abril del 2005, y se proyecta publicarla este año como parte de la trilogía *IndividuOff*, que integra con otras dos piezas de G. Montes, por la Editorial Hiru, que dirige el dramaturgo Alfonso Sastre.

En *Las Voces de Penélope* el monólogo, “discurso de un solo emisor que se afirma en escena” (C. Bobes, 1992) permite, con el desdoblamiento del personaje, la ruptura de los límites del cronotopo, por lo que la obra se constituye en una puesta en tiempo y espacio actuales del mitema de la espera, desgajado del mito original. A lo largo de las veinte escenas de la pieza, tres voces (Penélope, La Amiga de Penélope y La mujer que espera) se alternan proyectando el mito hasta nuestros días, a través de dos “ejes narrativos” (Serpieri, 1977) paralelos:

a) el relato homérico, desde la perspectiva de Penélope, se presenta en forma discontinua en las escenas 1, 7, 10, 14, 15 y 18, y refiere las alternativas de la partida de Ulises, la vida en Ítaca durante su larga ausencia, y su regreso como un extranjero. En su discurso, Penélope siempre se dirige a un tú explícito (Ulises, mujer, aya, nodriza, extranjero) y hasta lo alterna con el telar, símbolo por antonomasia de su espera. Todos ellos funcionan como “receptores adicionales” del monólogo, y permiten dinamizar la expresión de la voz única, produciendo transformaciones de espacios, de climas y de atmósferas.

Veamos algunos ejemplos que revelan también el estilo poético del discurso:

En la escena 2:

... Vi la pasión de una mujer dispuesta a ofrecerte la inmortalidad por yacer contigo. Y vi la sombría mansión de Hades, donde se reúnen víctimas o verdugos de nuestra sed de poder o de justicia.

Nuestra no; Ulises. Tuya. Tu sed es ahora la de la conquista. Vete pues.
No hay más dolor que amor en mis palabras. Vete.

En la escena 7:

Dejadme dormir. Solo quiero dormir en este tálamo de flores
muertas.....No lo entenderías, aya. Me pesan los brazos y las manos.
Levantarme es como hacer flotar con mis dedos el peso de este palacio....

En la escena 11:

Sed bienvenido extranjero. Itaca es la patria de los ausentes, pero aún no
ha olvidado el viejo ritual de la hospitalidad....

- b) el relato de la Amiga de Penélope, historia también de una partida y un
regreso, de un abandono, con referencias actuales, discurre por las
restantes escenas en contrapunto con La Mujer que Espera, personaje
símbolo, alter ego y proyección de las otras, a quienes vincula en su
discurso, y cuyo contexto semántico gira en torno a despedida, olvido,
recuerdo, nostalgia, ausencia, y espera.

En la escena 6:

Me alivia saber que fui capaz de vivir una noche más sin ti. Me
enseñaste a amar, a reír, a volar. Pero se te olvidó enseñarme a olvidar.

En la escena 9:

No estás. Y tu ausencia me pega, me insulta, me escupe, me miente, me
ahoga, me mata. Hay una violencia soterrada en la nostalgia. En las
imágenes pasajeras que estremecen cada día.

Estas tres voces configuran la sintaxis dramática con una continua
autoreferencialidad: tanto la situación extralingüística (partida, abandono,
ausencia) como el tema (la espera) no varían en ningún caso, solo se
diferencian en matices del relato mítico al relato contemporáneo.

La función actancial de los personajes oscila entre Sujeto de Estado
-Penélope, La Mujer que Espera- y Sujeto de Hacer, la Amiga de Penélope.

Esta última es una suerte de personaje coordinador, con gran movilidad, que se desplaza también de ayudante a oponente en un juego dialéctico que concreta el “eje deíctico o de la situación” al producir la interacción y plantear el conflicto aquí y ahora. Veamos ejemplos. En la escena 3, dice la Amiga, hablando por teléfono:

... ¿Y te ha dejado? ¿Y cuándo se ha ido? Qué fuerte. ¿Y qué te dijo?. Ya. Lo de siempre.... ¿Pero le consientes que se vaya así, como si tal cosa? A mí eso no me pasaría nunca. A mí no. Yo lo tengo muy claro....
¡Pero si nadie espera a nadie, bonita! ¿Qué tú sí? Yo no me quiero meter donde no me llaman, pero.....

En la escena 11, comienza a vivir la experiencia del abandono:

... ¿Y quién estaba allí? Carlos. Como lo oyes....
Y se le veía muy bien. Muy contento. No parecía dolerle nada....¿Solo?
¡NO! Con una rubia teñida de rubio platino y labios de silicona....

La Amiga de Penélope, tal vez la voz de la autora, para nosotros, expresa también su ideología y manifiesta el cambio de actitud frente al tema que se opera en la actualidad. Así comenta un trabajo en la Escena 16:

Este trabajo es para una asociación de mujeres de la Facultad de Políticas. Mi hermana me ha pedido que la ayude. Y estoy harta. Muy harta. Harta de los chistes fáciles, de los nombres de mujeres con diminutivos, cuando ellos se ponen delante un “Don” como una casa. Estoy harta de la ley del embudo, de los ascensos que no llegan y de ganar menos dinero por más horas trabajadas....

Si continuamos con la distinción greimasiana (Greimas, 1982), podemos señalar que, tanto Penélope como la Mujer que espera, son “sujetos cognoscitivos”, con un discurso reflexivo y hasta poético, y la Amiga se nos presenta más bien como un “sujeto pragmático”, capaz de efectuar actos, siempre en torno a la ausencia del varón, que constituye el “eje anafórico” en una constante expansión del mitema de la espera que recorre transversalmente toda la obra. Los tres personajes unen sus voces en la escena final que

“transcurre muchos años después”, ya dueñas de su propia existencia y libres del sometimiento de la espera: Penélope reflexiona: “Me esperé a mí misma. Esta es mi verdadera historia” en tanto la Amiga reconoce que “Ahora estoy aprendiendo a vivir con mis “no sé”, con todas las dudas que se me pegaron a la piel en las sucesivas crisis” y la Mujer que Espera resume poéticamente ese acto de independencia: “Y volé, Ulises. Con las alas de quien se sintió mendigo de la vida y ahora se sabe propietario de ella”.

En *Ulises*, como anticipamos, no aparece Penélope como personaje, y tampoco se la nombra. El título, orientador de lectura, nos remite al héroe homérico, sin embargo, no se refieren ni su historia, ni su periplo. Tal como apunta la gacetilla de prensa (2005) en la obra “no hay cíclopes, ni circes, ni sirenas. Pero sí una canción. Y libros. Troya tampoco existe. Ni siquiera en el recuerdo. Solo existe el presente: un vertedero... Y una mendiga loca”.

El breve texto dramático concentra una única situación encuadrada por una canción cuyo estribillo (“te esperaré”) recupera el mitema de la espera que se disemina en un diálogo entrecortado y fragmentario. El Viejo y la Mujer apenas se comunican, aislados, temerosos, imposibilitados de generar una conversación, impedidos para concretar un proceso interactivo. Podríamos aplicar aquí las características que C. Bobes (2001) asigna al diálogo en el teatro moderno: “las pocas palabras que dicen están destinadas a romper el hermetismo de los otros, obligándolos a replicar”. En este caso, las palabras surgen, no como interacción sino como afirmación individual de un yo escindido que las pronuncia para sostenerse en ellas y, con ellas, sostener la situación.

Nos preguntamos: ¿Quién espera a este Ulises, viejo, casi ciego, perdido, fugado de un hospital público y anclado en un descampado? Solo

hay “una mendiga loca, la única persona que puede ayudar al anciano y ciego Ulises a llegar a su hogar” (2005).

Mientras el “eje narrativo” (Serpieri, 1977) diseña un recorrido rizomático del Viejo que se debate entre volver a casa, regresar al hospital o quedarse en el descampado, el “eje deíctico o de la situación” instala el conflicto en la deixis espacial, en una clara oposición entre aquí (el vertedero) y allí (casa, hospital). Observamos un movimiento ondulante de viaje continuo hacia un lugar a la vez conocido e ignorado. Temas, motivos y mitemas del mito original se diseminan en el texto dramático y conforman un espacio latente, un espacio donde lo invisible se hace visible, un espacio no referencial sino poético, en el que los signos paraverbales tienen tanta relevancia como los signos del discurso verbal, en la producción de sentido.

Reiteramos nuestra pregunta: ¿quién espera a este Ulises?. Al comienzo de la obra el Viejo repite: “Mi mujer está esperándome”, “Lleva días esperándome”. Sin embargo, más adelante afirma: “Mi mujer está enferma... La eché del hospital”, y luego, “No quiso acompañarme. Mi mujer. No quiso acompañarme”, hasta que, finalmente, revela: “La obligué. La metí en el bolso”. Señala la acotación: “saca una urna mortuoria. La abre. Derrama las cenizas que se esparcen por el escenario”. Y dice: “Adiós, Carmela”.

La obra termina con este diálogo, luego que el Viejo y la Mujer “se abrazan tiernamente”:

VIEJO: ¿Cuál es tu nombre?

MUJER: No sé. ¿Cómo te gustaría llamarme?

VIEJO: ¿Carmela?

MUJER: ¿Sabes? Acabo de acordarme. Creo que me llamo Carmela.

VIEJO: Yo me llamo Ulises.

MUJER: Bienvenido a casa, Ulises. Te estaba esperando.

Ulises se nos presenta como una parábola absurda que se abre con un deseo: “mi mujer está esperándome”, que opera como pulsión del sujeto

hacia el logro de un objeto impreciso, desconocido, pero anhelado. Tras un recorrido de dudas, ambigüedades e indecisiones, la pieza se cierra con una certeza, cuando la Mujer y el Viejo logran nombrarse por su nombre, en un acto bautismal que inaugura también el lugar de llegada, el final del viaje: “bienvenido a casa, Ulises. Te estaba esperando”.

Carmela/ Penélope se revela aquí como la mujer que “estaba esperando”. Sola, sin palacio, ni nodriza, ni pretendientes, lejos de limitar, amplía el espacio de la espera y lo instala en una dimensión nueva y actual, pero, por encima de todo, en una dimensión simbólica.

Las voces de Penélope marca un registro de ostensión dramática en la que el monólogo se convierte en una eficaz “estrategia narrativa, uno de los artificios más adecuados para la diégesis escénica” (B. Trastoy, 1998) y en este caso, para plantear el tema en el aquí y ahora. La obra se constituye así en el discurso de la espera. *Ulises*, por su parte, marca un registro de omisión, de “elisión”, con un diálogo trunco, fragmentario, incompleto, que concreta el lugar, el espacio de la espera, donde el silencio es más elocuente que la palabra.

La ostensión postula en el teatro la presencia tangible de cuerpos significantes que se muestran, se ven y se oyen, y a los que el receptor atribuye un sentido; contrariamente, la omisión de esos cuerpos significantes, en el caso de una reescritura, también produce un sentido. En *Las voces de Penélope* como en *Ulises*, desde la ostensión a la omisión del personaje odiseico femenino, trascienden la contingencia particular del mito y lo instalan en el plano universal de la condición humana.

Dra. Mabel Brizuela

Profesora Titular Plenaria de Literatura Española contemporánea. Escuela de Letras. Miembro del Comité Académico del Doctorado en Artes (Área

Teatro). Directora de los Proyectos de Investigación cuyo corpus integra *Las voces de Penélope*: "Función reveladora del mito en la literatura española actual" (2004-2005). "Formas de representación del mito odiseico en la literatura española" (2006-2007). Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

Premio "Armando Discépolo a la Investigación Teatral" 2006, otorgado por el Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Reside en Córdoba (Argentina) E-mail:

mabelbrizuela@onenet.com.ar