

Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas

**Aldo Rubén Pricco, Stella Maris Moro
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

**“A PESAR DE HOMERO, SANGRE Y MUJER DE SÍ MISMA”
ACERCA DE *LAS VOCES DE PENÉLOPE* DE ITZIAR PASCUAL**
(“Despite of Homer, blood and woman of her own”. About Itziar Pascual, *Las Voces de Penélope*)

MARCELA INÉS COLL (marcelaicoll@hotmail.com)
UN de San Juan- FFHA

MARÍA GABRIELA SIMÓN (mariagabrielasimon@hotmail.com)
UN de San Juan- FFHA

RESUMEN — Abordamos el texto dramático *Las Voces de Penélope* de la escritora española Itziar Pascual (1997). Consideramos que este texto puede ser leído como una forma de impugnación a la versión homérica del personaje de Penélope. El texto comienza con el poema de Pessoa, “Ulises”, a modo de prólogo. Este intertexto abre la obra y significativamente resulta la única voz masculina que en ella encontramos. A partir de allí, nos internamos en el texto que puede ser leído como un entramado polifónico de voces femeninas que “responden” a la voz del Ulises homérico. Los personajes son tres mujeres, tal vez de diferentes épocas, que alternan sus miradas en torno a la relación con el ser amado: Penélope, La Amiga de Penélope, La mujer que espera. Desde el título mismo se plantea la necesidad de que sean escuchadas otra/s versión/es de esta historia, necesidad que se reafirma, en el último acto, en la voz de Penélope: “La historia oficial no me representa”. Entonces, nos preguntamos: ¿cómo es leída/reescrita Penélope por una voz del siglo XX en tanto encarna lo femenino? Analizamos estrategias con las que este texto resignifica el personaje mítico de Penélope y marcas por medio de las cuales, desde la voz de las mujeres (las Penélopes) se construye una mirada que impugna el falocentrismo de la versión canónica.

PALABRAS CLAVE: Penélope, mito, reescritura, intertextualidad, falocentrismo.

ABSTRACT — We approach the dramatic text *Las Voces de Penélope* by the Spanish writer Itziar Pascual (1997). We think this text could be read as a challenge to Homer’s Penelope character. The play opens with Pessoa’s poem «Ulises» as a prologue, which is significantly the only masculine voice present in the whole work. From there, we enter a text that could be read as a polyphony of feminine voices «answering» to the homeric Ulyses’ voice. The characters are three women, maybe from different times, who alternate their views of the relationship with the loved one. They are Penelope, Penelope’s friend and the waiting woman. The title raises the need for other version/s of this story to be listened to. This need is reinforced by Penelope’s voice in the last act: «The official story does not represent me.» So we wonder: how is Penelope –as embodiment of the feminine– read/re-written by a XX c. voice? We analyze the strategies this text uses to re-signify Penelope’s mythical character, and the marks by means of which, through the women’s voices, the Penelopes, a vision challenging the phallogocentrism of the canonical version is built.

KEYWORDS: Penelope, myth, rewriting, intertextuality, phallogocentrism.

I- “LA HISTORIA OFICIAL NO ME REPRESENTA”

Entendemos la literatura contemporánea como un espacio de reescritura-relectura de mitos que operan como disparadores para mirar genealógicamente aquello que hace síntoma en nuestra cultura: la marginalidad, la in-hospitalidad, la violencia, la subalternidad de la mujer, las relaciones de poder.

En este marco, nos proponemos el abordaje del texto dramático *Las Voces de Penélope* de la escritora española Itziar Pascual (1997)¹. Consideramos que este texto puede ser leído como una forma de impugnación a la versión hegemónica de la figura mítica de Penélope.

El texto dramático comienza, a modo de prólogo, con el poema de Pessoa, “Ulises”; significativamente ésta resulta la única voz masculina en la obra. A partir de allí, nos internamos en el texto que puede ser leído como una polifonía de voces femeninas que “responden” a la voz del Ulises homérico. Los personajes son tres mujeres, tal vez de diferentes épocas, que alternan sus miradas en torno a la relación con el hombre amado: Penélope, La Amiga de Penélope, La mujer que espera.

Desde el título mismo se plantea la necesidad de que sean escuchadas otra/s versión/es de esta historia, necesidad que se reafirma, en el último acto, con la voz de Penélope:

La historia oficial no me representa, porque está tallada por los vencedores. La mía la escribió en piedra mi marido, Ulises. Fue una vida para la gloria y la conquista, el triunfo sobre la guerra y la muerte. (Pascual 1997: 33)

Entonces, nos preguntamos: ¿cómo es leída/reescrita Penélope por una voz del siglo XX que “representa” lo femenino?

Analizaremos las estrategias por medio de las cuales este texto resignifica el personaje mítico de Penélope y las marcas por medio de las cuales, desde la voz de estas mujeres, las Penélopes, se construye una mirada que impugna el falocentrismo de la versión canónica del mito.

II- LA PENÉLOPE DE HOMERO

La tradición homérica ha legado a la cultura occidental el personaje de Penélope como un símbolo de fidelidad al esposo durante los veinte años de su ausencia. Leemos en Grimal “de las mujeres de los héroes que participaron en la guerra de Troya es casi la única que no sucumbió a los demonios de la

¹ Itziar Pascual (1967) constituye una figura de suma importancia en el panorama teatral español actual. Sus obras ofrecen una perspectiva constructiva acerca del devenir de la mujer en nuestra sociedad. Está vinculada con el AMAEM de Madrid, su obra ha sido premiada en numerosas ocasiones. *Las voces de Penélope*, estrenada en 1996, ganó el premio Marqués de Bradomín.

ausencia”. Otras características que se le atribuyen desde esta perspectiva: discreta, sufridora, prudente e ingeniosa (cf. Ramírez de Verger 2010: 15) Penélope constituye, desde esta mirada, por antonomasia el *exemplum pudicitiae*. El personaje de Penélope funcionaría en *Odisea* como un complemento del personaje masculino central: el héroe Odiseo.

Si bien existe una tradición poshomérica que instaaura la sospecha ante esta representación, “tradiciones que hacen referencia ya a los amores adúlteros de Penélope (...) figura la leyenda según la cual Penélope habría cedido sucesivamente a los 129 pretendientes y que de estos amores habría concebido al dios Pan” (Grimal 2008: 420), no ha sido esta de ninguna manera, la versión que sobre Penélope se ha difundido.

Nos parece oportuno destacar el tratamiento que de Penélope hace Ovidio en sus *Heroides*. El poeta le da la voz a la heroína quien escribe una carta a Ulises, que está ausente, “las preocupaciones, los temores y los deseos de Penélope están expresados en tal tono elegíaco que arrancan nuestra compasión hacia sus sufrimientos” (Ramírez de Verger 2010: 69). Si bien adopta la perspectiva narrativa de la “heroína”, no muestra un giro significativo con respecto de la mirada masculina, ya que la razón de ser de la mujer sólo se sostiene en su relación con el rey amado y su regreso. Ulises es nombrado por el mismo Ovidio como un *Desultor amoris*² en *Arte de amar* (cf. 1. 281, 341-342). La Penélope del texto de Ovidio está al tanto de esto. De cualquier manera, Penélope suplica por el regreso de su amado esposo como única posibilidad de sostener el reino. Ante la insistencia de su padre para que se case con alguno de los pretendientes, ella dice: “tuya soy y tuya se me ha de llamar: yo, Penélope, siempre seré la esposa de Ulises” (Ovidio, *Heroides* 1. 83-84), se sigue reconociendo en función de su rol de esposa-reina.

III- “PORQUE SOY UNA SEÑORA”

Como ya dijimos en nuestra introducción, el texto dramático comienza con un poema de Pessoa titulado “Ulises” del libro *Mensajes*. Poema que entre otras cosas toma dos caras del mito: relato y invención y a su vez (o por eso mismo) instauración de una verdad colectiva con efectos performativos. A la vez, el poeta portugués inscribe a Ulises en el linaje de sus fundadores. Vale la pena citarlo.

“Ulises”
El mito es la nada que lo es todo.
El mismo sol que abre los cielos
Es mito brillante y mudo:

² Tópico de la volubilidad e inconstancia de los hombres en el amor: *jinete que salta de un caballo a otro en el galope, inconstante*.

El cuerpo muerto de Dios
Vivo y desnudo.

El que a puerto aquí arribó
Fue, por no ser, existiendo.
Sin existir nos bastó.
Por no venir fue viniendo.
Y nos creó³.

Así la leyenda se escurre
De entrar en la realidad
Y a fecundarla va yendo.
La vida abajo, mitad
De nada, muriendo.

Es esta la única voz masculina en el texto, lo que nos permite pensar que el resto puede ser leído como una respuesta a esta presencia de Ulises, el que “sin existir nos bastó”, mito fundante de la cosmovisión occidental.

El texto se divide en diecinueve partes breves precedidas cada una por un título también corto que de alguna manera funciona como indicador de lectura en lo que se refiere a la situación planteada por el personaje que allí interviene. La estructura está dada por una sucesión de fragmentos.

Cada una de estas partes consiste, en la mayoría de los casos, en un monólogo de alguna de las tres protagonistas: “Penélope”, “La mujer que espera” y “La amiga de Penélope”. Sólo Penélope sostiene un registro solemne/épico, acorde a su estatuto de heroína. Las otras dos mujeres se ubican en un tiempo actual y utilizan un registro coloquial. Esas intervenciones se caracterizan por su fragmentarismo. En escasas ocasiones se entabla un diálogo entre estas dos mujeres (escenas 4, 5, 12, 16) y sólo en la última, escena 19, titulada “Lejos”, aparecen las tres juntas. Entre los personajes se encuentra además el telar: “sombra silenciosa que acompaña y habla (...) símbolo de la espera” (Pascual 1997: 1, 45).

Las acotaciones escénicas son enunciados que si bien dan indicaciones, lo hacen, en algunos casos, de una manera metafórica, proponen además interpretaciones y valoraciones de los aspectos referidos, por ejemplo:

Penélope se muestra al público...Su movimiento construye una arquitectura de esperas (Pascual 1997: 3)

La acompañan la fuerza del tiempo y el vigor de la nostalgia (Pascual 1997: 2)

³ Se considera a Ulises/Odisseo como fundador mítico de Lisboa. Los griegos conocían Lisboa como “Olissipona”, nombre que pensaban que derivaba de *Odisseo*, *Ulises*, debido a que esta fue la ciudad que, según la mitología, fundó Ulises tras huir de Troya.

Lugar: En Itaca. Y en todas las ciudades del mundo que se llaman Itaca (Pascual 1997: 2)

Los personajes de las “mujeres actuales” (La mujer que espera y La amiga de Penélope) se construyen recurriendo a los lugares comunes que caracterizarían “lo femenino” desde la *doxa*⁴, desde una mirada tradicional, desde el falocentrismo. Son mujeres, que más allá de sus intentos por parecer “modernas”, encarnan, en una primera instancia, el prototipo de la mujer subordinada y superficial:

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? (Pascual 1997: 8)

La amiga de Penélope - Vete a vivir con Carlos lo antes posible. ¿Te gusta fregar? ¿Y planchar? ¿Y remendar calzoncillos? (...) para las cosas de la casa es un poquito tradicional. (Pascual 1997: 21)

Expresión paradigmática en el texto es: “Porque soy una señora” (Pascual 1997: 21) en boca de La amiga de Penélope. Este enunciado, utilizado para referirse a otra mujer marcando cierta superioridad por el solo hecho de ser señora casada, soporta todo el peso de la *doxa* respecto a los imaginarios sobre las mujeres.

“La mujer que espera”, recientemente abandonada, es una mujer desesperada, que no puede actuar, sumida en sus recuerdos. Sus intervenciones están enmarcadas por canciones románticas, boleros, rancheras (*desgarradoras*, según el mismo texto), en su mayoría latinoamericanas, emblemas del tópico latino la “esclavitud del amor”, *servitium amoris*: Manzanero, Benny Moré, Michel Camino, Tito Puente, Esclarecidos, Comamala, La Lupe.

“La amiga de Penélope”, la más locuaz, superficial y frívola de las tres, es una mujer que cuando comienza la obra está en pareja con Carlos. Al terminar la obra ella también se encuentra sola, ha sido “engañada” por Carlos *un hombre gris*.

A través de una distancia irónica, al menos humorística, se pone en discurso todo un universo semántico de lo establecido como femenino para la *doxa*: “punto cruz”, “revistas de moda”, “hacer macramé”, “salir de compras”; todos ellos lugares comunes. Así, la dramaturga desnaturaliza ese modelo de mujer; los personajes femeninos dentro de la obra van alejándose de esos lugares comunes impuestos o atribuidos por la tradición.

⁴ Decimos *doxa* entendida con Roland Barthes como el “sentido común”, el lugar de enunciación de los “discursos naturalizados”. La *doxa* es “la Opinión pública, el Espíritu mayoritario, el Consenso pequeñoburgués, la Voz de lo Natural, la Violencia del Prejuicio” (Barthes 1997: 59). Y agrega en una entrevista: la *doxa* es “lo natural, la evidencia, el sentido común, el *esto es así*” (Barthes 2005: 189). Todos estos sentidos ponemos en juego en este trabajo cuando hablamos de *doxa*.

Desde esta mirada irónica, las tres mujeres están “hermanadas” por la misma situación vital, son presentadas como víctimas de un varón. Leemos en esta ironía un recurso para marcar y cuestionar una generalización propia de cierto discurso femenino subsidiario del melodrama, allí donde la mujer siempre es la pasiva sufriente por amor. Estrategia que se refuerza con el trabajo intertextual que convoca una genealogía paradigmática del cancionero romántico popular. Otra estrategia a la que recurre para el desmontaje del estereotipo son los monólogos o acotaciones que materializan procesos íntimos a través de los cuales las protagonistas se encuentran con ellas mismas en su soledad:

El buzón brillaba como un espejo y me vi reflejada en él; en las postales ausentes y la caligrafía amada. Y entonces me reí. Me reí de mi misma; de mis lágrimas con sabor a Repsol; de aquel sábado de ausencias y de croissants mojados en pena marrón. Me reí de mis ojos rojos, de mi aspecto marujil y de las cajas de galletas en un armario atiborrado. Así que subí a casa. Me puse un video. (Pascual 1997: 13)

Este desmontaje se socializa en el diálogo entre las dos mujeres actuales en el que se hace referencia a las alarmantes cifras y situaciones de las mujeres víctimas de la violencia masculina cotidiana, en los diferentes ámbitos de acción, tanto doméstico como laboral.

[La mujer que espera dice:] las cifras de la violencia familiar en España coma están muy lejos de la élite punto y seguido. Cada mes coma fallecen al menos cuatro españolas a manos de sus maridos o compañeros punto y seguido. En lo que va de año 36 mujeres han sido asesinadas por sus acompañantes punto. Una muerta cada seis días punto. El 75% de las asesinadas estaban en trámites de separación punto. Más de 300.000 españolas son víctimas en la actualidad de las bofetadas coma mordiscos coma palos coma puñetazos coma patadas coma quemaduras coma cuchilladas coma y demás arranques violentos que les dispensan sus maridos y compañeros punto y seguido. Y es que la violencia doméstica se cobra en España hasta diez veces más vidas que el terrorismo punto y aparte. (*Pausa.*) Yo no sabía esto. (Pascual 1997: 25-26)

Así “La mujer que espera” es ahora “La mujer que esperó”, cuando finalmente se quita las gafas, y puede ver a su amado tal como es y no como ella lo idealizaba: “Y yo aterrorizada por no ser, o ser tan poco, creí que él era la totalidad” (Pascual 1997: 32). Al quitarse las gafas decide “dejarlo ir” *entre sus quejas*. “La amiga de Penélope” se convierte, por fin, en una mujer de acción decidida a defender los derechos de las mujeres en el marco de una asociación en la Facultad de Ciencias Políticas:

Y estoy harta, muy harta. Harta de los chistes fáciles, de los nombres de mujeres con diminutivos (...) de los machistas de Armani y los misóginos profesionales, del pacto de caballeros y del “por mis cojones” como explicación del universo (...) Y me duele el estómago de ver cosas que no me gustan. (Pascual 1997: 27)

Y “Penélope” decide contar su historia y terminar con la mentira del telar. Insistimos en la cita:

La historia oficial no me representa porque está tallada por los vencedores. La mía la escribió en piedra mi marido Ulises (...) A tejer y destejer me ayudaba, por supuesto, una de las mujeres de la casa. Imprescindible para hilar esa parte de historia oficial que tanto les gusta. (...) Mis noches no pertenecieron a la triste defensa de mi patrimonio y de mi fidelidad. (Pascual 1997: 33-34)

Aparecen las tres juntas, en la última escena, descolgando al fin ese telar azul, *símbolo de la espera*, que leemos como un acto iconoclasta.

IV- LA ESPERA

Especial atención convoca en el texto “la espera”, que entendemos como una “figura del discurso amoroso” (cfr. Barthes 2008)⁵.

Escribe Barthes:

Espera: tumulto de angustia suscitado por la espera del ser amado, sometida a la posibilidad de pequeños retrasos (citas, llamadas telefónicas, cartas, atenciones recíprocas) (...) El ser que espero no es real. Como el seno de la madre para el niño de pecho, «lo cree y lo recreé sin cesar a partir de mi capacidad de amor, a partir de la necesidad que tengo de él»: el otro viene allí donde yo lo espero, allí donde yo le he creado ya. Y si no viene lo alucino: la espera es un delirio (...) (Hacer esperar: prerrogativa constante de todo poder, “pasatiempo milenario de la humanidad”). (Barthes 2008: 136-140).

⁵ “La palabra [figura] no debe entenderse en sentido retórico, sino más bien en sentido gimnástico o coreográfico; en suma, en el sentido griego: *schema* no es el “esquema”; es, de una manera mucho más viva, el gesto del cuerpo sorprendido en acción, y no contemplado en reposo: el cuerpo de los atletas, de los oradores, de las estatuas: lo que es posible inmovilizar del cuerpo tenso. (...) Las figuras se recortan según pueda reconocerse, en el discurso que fluye, algo que ha sido leído, escuchado, experimentado. La figura está circunscrita (como un signo) y es memorable (como una imagen o un cuento). (...) la figura parte de un pliegue del lenguaje (especie de versículo, de refrán, de cantinela) que lo articula en la sombra”. (Barthes 2008: 17-19).

Si en Barthes hay una fuerte marca de la espera como lugar de la pasividad y de la sujeción al poder (¿del amor?, ¿del amado? ¿del delirio que llamamos otro?), en el texto de Pascual “la espera” es recuperada como forma de resistencia que permite a sus mujeres, de a poco, hacerse cargo de su propia vida.

Decimos resistencia porque la espera se convierte en un espacio que:

no es un tiempo enmarcado en un antes y un después, donde el tiempo parece suspendido, las acciones inmovilizadas, los pensamientos paralizados o los sentimientos aletargados (...) La espera es tiempo, acción, sentimientos y pensamientos para estas mujeres. (Arráez Llobregat 2012: 17).

Brignone se refiere a la espera como un paradójico viaje y cita palabras de la misma autora en una entrevista que se le realiza a propósito de la obra: “...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...” (Pascual citada por Brignone 2002).

Se puede pensar en una nueva genealogía de penélopes, personajes una nueva versión en la que las mujeres devienen otras, extranjeras de un discurso falocéntrico que las ha colocado y las sigue colocando en el lugar de lo subalterno.

Si el hacer esperar es *prerrogativa de todo poder* (Barthes), esa “espera” de siglos es en esta obra resignificada como un horizonte desde donde resistir. Sólo hay una espera sin sujeciones: la del devenir siempre otredad.

Dice la Penélope de Pascual: “Y decidí salir. Rasgar mi piel para tomar otra. Y volé, Ulises” (Pascual 1997: 36).

BIBLIOGRAFÍA

- Arráez Llobregat, J. L., Peral Crespo, A. (eds.) (2012), *Del instante a la eternidad: exégesis sobre «la espera» en la escritura de mujeres*. Alicante: Universidad.
- Barthes, R. (1997), *Barthes por Barthes*. Venezuela: Monte Ávila.
- Barthes, R. (2004), *Lo Neutro. Notas de Cursos y Seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2005), *El grano de la voz*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2008), *Fragments de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Brignone, G. (2002), *Las voces de Penélope (1997), de Itziar Pascual: la espera como perspectiva femenina del mito odiseico*, in:
<http://parnaseo.uv.es/ars/autores/pascual/voces/mendoza.pdf>
- Ovidio (2010), *Heroides*. Madrid: Akal.
- Ovidio (2009), *Arte de Amar*. Buenos Aires: Colihue.
- Pascual, I. (1997), *Las voces de Penélope*, in: file:///Volumes/parnaseo/web_parnaseo/Ars/Autores/Pascual/voces/textoa.htm
- Ramírez de Verger Jaén, A. (2010), “Introducción, traducción y notas”, in Ovidio, *Heroides*. Madrid: Akal.