**Zeitschrift:** Hispanica Helvetica

**Herausgeber:** Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos

**Band:** 18 (2008)

**Artikel:** El cuerpo presente : texto y cuerpo en el último teatro español (1980-2004)

**Autor:** Cordone, Gabriela

**Kapitel:** 7.: Itziar Pascual : el cuerpo aquí y ahora

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-840904

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 14.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

## 7. ITZIAR PASCUAL: EL CUERPO AQUÍ Y AHORA

El cuerpo y la urgencia de actuar, aquí y ahora, articulan las propuestas de Itziar Pascual. El compromiso social manifestado en sus propuestas y visible en el tratamiento formal de sus obras —como ya quedó demostrado en un artículo anterior[429]— se inscribe en un constante diálogo de lo teatral con el medio, con los otros y con la misma autora[430]. En el ámbito creativo de la dramaturga, el cuerpo domina el territorio de los significados:

> El cuerpo como primer territorio es el gran tesoro de nuestra memoria emocional y sensitiva. Es allí donde palpitan las sensaciones, las emociones, la subjetividad, la experiencia. En el cuerpo aletea el contacto, el roce, el recuerdo del roce; los perfumes, los colores, las texturas, los volúmenes, los sabores; el temor, el sabor, la nostalgia, el hambre y la sed, los errores. Bien lo decía Fernando Savater; "La mente puede abjurar, el cuerpo no sabe arrepentirse"[431].

En su artículo "Escrito con el cuerpo", Pascual asienta el lugar del cuerpo en su labor dramática y lo rehabilita frente a la mentalización. Dice la autora: "Tal vez esa devolución del teatro a la sociedad pasa por el reconocimiento, por volver al cuerpo"[432]. En efecto, la finalidad de las palabras del dramaturgo "es hacerse corpóreas, vivas en los cuerpos de unos actores. [Estamos] tan náufragos y tan huérfanos de necesidad, de pasión, de deseo, de emoción. Del cuerpo"[433]. Así, en las tres obras que analizamos, directa o indirectamente, el cuerpo está implicado de distintas maneras, ya sea como lugar de vida en un escenario que tiende a desaparecer en *El domador de sombras*, como espera y silencio en la revisión del mito

---

[429] Cordone (2005).

[430] Su participación en la Asociación de Mujeres de Artes Escénicas en Madrid, *Marías Guerreras,* habla ampliamente del compromiso asumido a través de un teatro en el que la estética dramática se conjuga con el combate social y la defensa de los derechos de la mujer.

[431] Pascual (2000: 267).

[432] *Ibídem*: 268.

[433] *Ibídem*.

de Ulises en *Las voces de Penélope* o aun como la toma de conciencia histórica en la constitución de un cuerpo colectivo en *Mujeres*.

### 7.1. *EL DOMADOR DE SOMBRAS:* EL ADIÓS AL CUERPO

Estructurada en ocho escenas y un epílogo, *El domador de sombras* (1994) es un intento de hacer revivir el circo en el espacio y la palabra teatral[434]. La autora ubica la obra en un ámbito peculiar, un lugar, a mi parecer, en el que los sentidos del público están más solicitados: la arena circense. En efecto, el circo conjuga los juegos de luces, los sonidos e incluso los olores con los movimientos de los cuerpos en escena, de lo que resulta una mezcla de exaltación y de riesgo que ningún otro espectáculo posee. En este contexto único, Pascual plantea un conflicto vital entre los espectadores y sus personajes: la falta de público ha acabado con el mundo del circo. El público ha emigrado hacia otras latitudes más accesibles y menos radicales: la televisión y, en parte, el cine. *El domador de sombras* es una batalla perdida de antemano en la que el cuerpo presente en la arena debe cotejarse con un público ausente en las gradas o, lo que es peor, con la indiferencia.

Ahora bien, teniendo en cuenta que el atractivo del circo reposa, en mucho, en las características físicas de sus integrantes —la mujer barbuda, la destreza del Acróbata, la desmesura y la plasticidad del payaso— ¿qué tratamiento recibe el cuerpo de estos personajes en *vías de extinción* en un texto donde, al menos en un primer

[434] La línea argumental es la siguiente: Grock es un payaso que se suicidó y que ahora quiere regresar al circo para darle nueva vida. Va acompañado siempre por su Espectro, que intenta disuadirle. Grock y su Espectro llegan a un pequeño circo que no consigue vender ni una entrada y cuyo Acróbata se ha dado a la bebida para no sentir el miedo tras su última caída en que le falló la Red. Por su parte, la Mujer Barbuda, que iba a marcharse con un enamorado, ha sido abandonada y sin lugar donde ir, decide quedarse en el circo. Grock accede a enseñarle la historia circense porque quiere creer que el circo tiene todavía un futuro. Véase asimismo el comentario en Hormigón (2000: 680-681).

momento, la expresión poética del lenguaje prima sobre la del movimiento?

Digamos, para empezar, que en la fábula de *El domador de sombras* no se establece ninguna identificación entre la imagen de los cuerpos representados y la realidad del espectador. Estamos, pues, ante unos cuerpos cuyas imágenes remiten a un universo diferente, autónomo pero reconocible como lo es el mundo del circo. Asociado con una cierta idea de fantasía y magia, pero también al riesgo y a la muerte, el espacio circense está habitado por cuerpos desiguales y diversos, a los que la autora agrega unos cuerpos alegóricos como la Red y el Espectro de Grock. Desde la primera escena, la Red da el tono *físico* —y, paradójicamente, poético— de lo que será el resto de la obra: una corporeidad escénica difusa y arriesgada que se distingue en todo de la de los cuerpos reconocibles y pragmáticos que difunden los medios de comunicación masivos, como la televisión.

En este contexto, el cuerpo de los personajes es un vehículo que expresa la diferencia de niveles de la realidad. La constitución física de los personajes que los distingue del público inexistente, así como los movimientos y desplazamientos en escena, van construyendo la imagen de una época pasada que intentan, en vano, resucitar. Creo, pues, que el cuerpo es un medio de expresión que prefigura la desaparición paulatina del mundo del circo.

Por otro lado, tratándose de una obra de y sobre el espectáculo, la estética corporal está explotada de manera sutil, atendiendo al contenido de la fábula, a través de juegos de luces que producen imágenes espectrales:

> (*En escena,* RED. *La iluminación, cegadora y espectral, dejará entre tinieblas el resto del escenario.*) (169)[435]
>
> (*En la oscuridad, sólo una respiración. Es* RED, *sentada. La luz iluminará el rostro del* ACRÓBATA, *que entra en escena.*) (176)

[435] Todas las citas proceden de la siguiente edición: Itziar Pascual, *El domador de sombras*, en *Panorámica del teatro español actual,* John P. Gabriele y Candyce Leonard (eds.), Madrid, Fundamentos, 1996.

Considerando los tres parámetros que intervienen en nuestro análisis del cuerpo en el texto —en la fábula, en el espacio y en la palabra— no cabe duda de que la relación más importante, en *El domador se sombras,* se establece entre el cuerpo del personaje y el espacio. Los personajes visibles asumen una presencia escénica equivalente. Así, el cuerpo del payaso Grock, a pesar de ser el eje de la obra y estar duplicado por el Espectro de Grock, no se apropia de la escena. El juego de parejas mantiene el equilibrio escénico: el Acróbata y la Red, ésta y la Mujer Barbuda o Grock y la Mujer Barbuda. Por la brevedad de sus apariciones, podríamos decir que son presencias fugaces, difusas, destinadas a desaparecer de la escena. El principio de esa desaparición anunciada es la Voz de Perezoff, el imposible empresario cuyo nombre prefigura su actitud pasiva e indolente. Su voz, además, resuena por los altoparlantes, lo que pone una distancia aún más grande entre el personaje y su cuerpo. Su presencia en escena es improbable, ya que el espectáculo del circo pronto llegará a su fin y el dueño de la empresa es el primero en claudicar. Por ello, podemos considerarlo un cuerpo latente que irrumpe en escena por medio de su voz, pero cuya corporeidad ilusoria y cuyo discurso son signos inequívocos de una existencia que comienza a evaporarse:

> VOZ DE PEREZOFF.—¡49 minutos y 48 segundos! ¡A los leones! Número de entradas vendidas: cero. Número de entradas de venta anticipada: cero. ¡A los leones! (186)

A pesar de la situación de crisis que se pone en escena, los cuerpos de los personajes *pertenecen* al espacio escénico y se integran perfectamente en él: Grock, muerto, vuelve al circo; el Acróbata quiere volver a intentar su triple salto mortal; la Red es parte integrante del espacio circense; la Mujer Barbuda desea abandonar el lugar, pero Grock la convence de lo contrario, queriendo transmitirle su arte. La integración espacial de los cuerpos se difumina, poco a poco, cuando se rebela el estado de decadencia de los mismos:

> GROCK.—[...] ¿Qué quieren conseguir si se dedican a engañar al público? [...]
> ESPECTRO DEL PAYASO GROCK.—¿Y qué quieres que hagan? *(Se arrodilla.)* Podría decir: "Somos un circo arrui-

> nado, pero de buenas intenciones. Tenemos un director ludópata, un acróbata alcohólico, una Mujer Barbuda que no para de llorar y el Payaso se suicidó hace algún tiempo, pero vengan a disfrutar del mayor espectáculo del mundo". (186)

El ocaso del circo se refleja, en la obra, en el declive físico de sus integrantes —muertos, borrachos o deprimidos. Los movimientos y los gestos, por un lado, y el vestuario específico, por el otro, subrayan sus estados:

> ([...] *El* ESPECTRO DEL PAYASO GROCK *portará los mismos atuendos y maquillaje que* GROCK [...] sólo que sus colores serán más opacos, como carcomidos por el tiempo. [...])
> (*Todas las acciones* [de Grock] *son observadas con desprecio por el* ESPECTRO DEL PAYASO GROCK, *que golpea una de sus botas contra el suelo, en ademán de impaciencia.*) (170)
>
> ([La MUJER BARBUDA] *Podría ser una huerfanita de inclusa británica de principios de siglo; pálida, delicada y soñadora, con botines de muchas leguas...* [...]) (173)
>
> (La MUJER BARBUDA *rompe a llorar. Parece una niña desconsolada.*) (175)
>
> (El ACRÓBATA, *solo en escena y con una petaca roída por el uso. Su voz y sus movimientos nos inducen a pensar que hay más alcohol en su cuerpo que en "La Favorita". Saluda al público, pero con pérdidas de equilibrio, riesgo y ademanes.*) (178)

El contraste entre el físico de los personajes y sus intenciones genera una cierta tensión dramática que se resuelve, la mayoría de las veces, de forma irónica o burlesca, como el Acróbata borracho que pretende dar el triple salto mortal o la Mujer Barbuda —de aspecto más bien rudo— sensible, frágil y enamoradiza. El payaso Grock y su fantasma también participan en esta antítesis, ya que el cuerpo del

primero, que encarna en general la gracia, la vida y el movimiento, está acompañado de un espectro que recuerda en permanencia su estado de difunto. Este contraste, patente en el vestuario, se percibe igualmente en las actitudes y en los movimientos, como lo ilustra la siguiente acotación:

> [...] (GROCK *saluda al público con reverencias ceremoniales. Finge encontrar una señorita, a la que dedica todas sus atenciones. Coloca su mano derecha bajo el chaquetón, a la manera de un corazón que palpita de forma evidente.*)
> (*Todas estas acciones son observadas con desprecio por el* ESPECTRO DEL PAYASO GROCK, *que golpea una de sus botas contra el suelo, en ademán de impaciencia.*) (170)

La dimensión gestual reviste un carácter dramático —gestos que apoyan o ilustran las palabras— pero contienen, además, una dimensión simbólica importante, como en la escena que acabamos de citar. En ella tenemos el gesto mímico de Grock, pero al mismo tiempo su negación, en los gestos del Espectro, que hablan de una realidad más cruda y menos poética.

El público imaginario constituye un punto esencial en la actitud adoptada por el payaso y su fantasma. Grock alude al cuerpo del espectador, que vibra escuchando el sonido del redoblante, y a su mirada ansiosa. Su antagonista, sin embargo, lo persuade de la ausencia de esos cuerpos que sólo existen en su imaginación:

> GROCK.—¿Pero no ves la ilusión en sus ojos? ¿No ves cómo palpitan sus manos esperando el redoble de los tambores?
> ESPECTRO DEL PAYASO GROCK.—Mira, Grock, no hay nadie. (*Pausa. Mirando al público.*) E ilusionados, menos todavía. (170)

Lo dicho hasta aquí acerca de los movimientos y los gestos cubre, en parte, la relación del cuerpo con la palabra. Hemos visto, en efecto, el lugar que ocupan las acotaciones escénicas en lo que se refiere a las caracterizaciones directas, pero podríamos añadir, además, que

los cuerpos de los personajes reciben, en las acotaciones, un tratamiento descriptivo desigual. El payaso Grock y su Espectro están descritos con detalle, puesto que la relación entre ambos personajes descansa en el parecido físico y vestimentario. La descripción de la Mujer Barbuda responde igualmente al mismo imperativo, al que se le agregan características en el atuendo que sirven para apoyar su personalidad frágil e insegura. Del conjunto de personajes, la Red y el Acróbata tienen un mínimo de atributos determinantes. De Red se deduce, por su monólogo de la escena VII, que se trata de un personaje femenino:

> RED.—[...] Soy una mujer. Lo fui antes de conocerte,
> antes de convertirme en una gata celosa del silencio.
> Como una mujer me despido. Con el clamor de tu
> triunfo [...] (190)

De este personaje alegórico no tenemos, pues, otra descripción que su género. La feminidad de Red resulta del papel protector que asume ante el Acróbata y que puede extrapolarse a la relación mujer-hombre:

> RED.—[...] Mañana habrá otra Red esperándote.
> Tu cuerpo no tardará en hacerse a su movimiento.
> En amoldarse a sus curvas [...] (190)

Lo mismo ocurre con el Acróbata. Su imagen se asocia a la de un borracho, como característica principal para definir el resto de sus rasgos físicos y sus movimientos. Sacando partido de la función de salvadora y del papel secundario de la Red en relación con el protagonismo del Acróbata, la autora plantea esta relación de dependencia física en los términos de una relación sentimental. El fallo de la Red es interpretado como un acto de infidelidad, con el consiguiente desengaño del Acróbata:

> ACRÓBATA.—Es curioso. He imaginado tantas veces nuestro encuentro que ahora no sé qué decir. "¿Me reconoces? Soy aquel estúpido al que casi dejas paralítico mientras probaba el triple salto mortal". O mejor... "¡Hola! ¿Te suena mi cara? La última vez

que nos vimos era un amasijo de vendas y moratones. Fue en el Hospital Central".

RED.—No ha pasado el tiempo. Sigues usando los mismos reproches; desgastados, pero los mismos.

ACRÓBATA.—No. Ahora desconfío de las palabras y de las Redes. (176)

Además, observemos que en los diálogos la Red es el personaje que hace más referencias al cuerpo, pero considerado como algo ajeno, una materia que ella debe proteger o cuya integridad está constantemente en peligro. En este sentido, la apertura de la obra con el primer monólogo de Red expresa el tipo ideal de corporeidad circense que estará en contradicción con la imagen de los cuerpos vencidos que ofrece este circo improbable, estableciendo así una clara ruptura ente la idea y la realidad:

RED.— Cadáveres maquillados por la luz.
Dispuestos ante la arena con ademán de entrega.
Esperando.
Esperando un instante de brutalidad.
Un rasguño se convierte en zarpazo.
Una torpeza, la muerte.
Por el aplauso al gran guerrero.
El sudor adherido al cuerpo.
El temblor, la palpitación del estremecimiento [...] (169)

Por último, señalemos que el espacio constituye, en esta obra, la principal referencia en la construcción del cuerpo dramático. La articulación de los cuerpos con las coordenadas espaciales —menos en los movimientos del cuerpo de los personajes y más con respecto al concepto del espacio circense presente en el lector/espectador— se crea inmediatamente con la aparición de los dos payasos, pero el curso de la fábula y la aparición de personajes contrahechos y tristes van diluyendo esta correspondencia para terminar en la ruptura, con el espacio y con el público. Nótese además, en las palabras de despedida de Grock, las referencias al estómago y a las vértebras, como lugares de la emoción y de la resistencia:

> GROCK.—[...] Cada tarde seguimos sintiendo ese mismo temblor en el estómago. Esperando a que vengan. A que ustedes vengan. He aprendido que no hay juramentos de fidelidad que resistan un partido de fútbol televisado. Y mientras el tiempo recorre nuestras vértebras aprendemos a domar las sombras de nuestros demonios. Puede que ésta sea la última vez que nos veamos. Hay alguien que espera mi regreso, con un bocadillo de mortadela. Buena suerte. (194)

*El domador de sombras* habla, en mi opinión, no solamente de la pérdida de una institución histórica y cultural como lo es el circo, sino que sugiere, a través de los cuerpos de los personajes, la pérdida paulatina de todo lo que el circo implica. A los estereotipos de los espectáculos televisivos, el circo contrapone la diferencia física, a los programas pasivos de la pantalla, los movimientos hábiles y arriesgados, a la indiferencia del telespectador al que ya nada impresiona, el estremecimiento y la emoción del cuerpo del público. En definitiva, estamos ante un intento de recuperar la primera teatralidad y la más arriesgada puesta en escena del cuerpo.

### 7.2. *LAS VOCES DE PENÉLOPE* O DE LOS CUERPOS QUE ESPERAN

Accésit del Premio Marqués de Bradomín en 1997, *Las voces de Penélope* ilustra la posición intelectual y el compromiso social de su autora con respecto a la lucha de las mujeres por la igualdad. En un artículo titulado "La edad de la paciencia", Pascual asocia este concepto a la paciencia infinita de la mujer que espera respuestas a cuestionamientos tales como "¿Para cuándo una mirada de iguales, entre hombres y mujeres, sin pedestales ni cavernas? ¿Para cuándo mujeres ciudadanas, frente a víctimas o heroínas inmoladas? ¿Para cuándo a igual formación igual remuneración y para cuándo a igual nivel profesional igual número de horas trabajadas? ¿Para cuándo igualdad en los derechos y deberes, incluido el respeto a la diferencia?"[436]. *Las voces de Penélope* está vinculada con el

[436] Pascual (1999: 107-108).

concepto de paciencia[437]. Como otras mujeres de la Historia, Pascual intuye que se trata más de "antagonistas que protagonistas de su propio destino"[438]. Los sentimientos que durante la larga espera la autora adjudica a su Penélope —tristeza, dolor, inseguridad, miedo, rabia, celos, serenidad— los plasma en los cuerpos de sus protagonistas, tres *penélopes* cuyas historias se completan y se explican.

La actualización de la epopeya de Ulises es posible, apunta Ragué-Arias, gracias al carácter abierto de los mitos, que permite su utilización en momentos de crisis para convertirlos en símbolos de valores alternativos al orden establecido. Siguiendo la tradición de nuestro teatro más reciente, la Penélope de Pascual se integra, con su perfil singular, en las revisiones que del mito de Ulises escribieron Buero Vallejo, Domingo Miras, Antonio Gala y Carmen Resino[439].

En *Las voces de Penélope,* el clásico paradigma de Penélope se desdobla en otras dos mujeres que actualizan y resuelven la espera de la tejedora. La fábula, en efecto, es un contrapunto a tres voces en un espacio común —el puente temporal del escenario— en el que dialogan el pasado clásico con el presente moderno en torno al tema de la espera del ser amado. El cuerpo en la fábula se inserta, pues, en dos ejes temporales. Por un lado en el pasado, mediante el cuerpo de Penélope que se sitúa en un tiempo lejano y se identifica parcialmente con el presente del espectador. El Telar, personaje

---

[437] La línea argumental es la siguiente: "Penélope espera el regreso de Ulises, asediada por sus pretendientes, mientras teje y desteje en su telar. Se siente sola y débil, pero sabe que debe ser fuerte. En otro tiempo, La Mujer que Espera aguarda el regreso del hombre que se fue y su amiga, La Amiga de Penélope, la anima a seguir su vida y a olvidarlo. Hasta que ella misma descubre la infidelidad del hombre al que ama y cae en un estado de desesperación. Finalmente, las tres mujeres reencuentran su fortaleza interior a partir de la superación del sentimiento de abandono" (Hormigón, 2000: 682-683).

[438] Pascual (1999: 109).

[439] Con respecto al estudio de los mitos griegos en el teatro español, véase Ragué-Arias (2000b) y dos monografías de la misma autora, *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*, A Coruña, Do Castro, 1991, y *Lo que fue Troya*, Madrid, La Avispa, 1992.

representado por una sombra, sirve de indicador temporal de una época pretérita. El segundo eje, el presente, actualiza el conflicto de Penélope en dos mujeres cuyos cuerpos y actitudes se identifican con el presente del espectador. La tensión entre los dos discursos y las dos estéticas —de lenguaje y de imagen— no genera confrontación sino expectativa y la superación final del tiempo de la espera.

En el tema de la obra, como dijimos antes, el cuerpo es el catalizador de la espera, que se declina tanto en el lenguaje como a través de los gestos y en su relación con los objetos de la escena. Además, el cuerpo se identifica con la espera, puesto que en él se siente el dolor de la separación, pero también, en *Las voces de Penélope*, es el centro del *yo* femenino y el espacio del encuentro consigo misma.

Como en la mayor parte de las obras de Pascual, el cuerpo es un ámbito estético esencial en la representación prefigurada por el texto. Por la naturaleza de las acotaciones escénicas y la precisión de los movimientos físicos, se deduce que el aspecto visual tiene una enorme relevancia en las obras de la autora. La palabra apoya, transcribe y extiende, como lo veremos, esta intención estética. En *Las voces de Penélope,* el Telar cumple la función de interlocutor privado —como el papel de la *criada* en el teatro áureo— pero también la de portavoz y materialización espacial de la espera de su ama:

> *En los primeros instantes de la penumbra. En escena* PENÉLOPE, *ante su telar azul. Lo acaricia despacio, como la espalda del amante ausente.*
> TELAR.—"Yo tu honor,
> yo tu templo,
> yo mármol para la fama de tu deseo.
> Los laberintos de mi cuerpo
> hablan de tu distancia
> y de mi resistencia." *(Pausa)*

> Buenas noches, Compuse estos versos blancos en vuestro honor. Espero que sean de su agrado, señora (Escena Dieciocho)[440].

En el siguiente ejemplo, el telar actualiza la escena de la espera y se integra en el movimiento de la Amiga de Penélope. El recorrido alrededor del telar aúna los dos ejes temporales —el pasado y el presente— en el mismo espacio del abandono y de la espera:

> *En escena,* LA AMIGA DE PENÉLOPE. *Habla con la mejilla pegada al hombro y la mano en la oreja. Camina dando vueltas alrededor del telar.*
>
> LA AMIGA DE PENÉLOPE.—¿Qué tal? ¿Y eso? ¿Pero qué dices? ¿Y te ha dejado…? ¿Y cuándo se ha ido? Qué fuerte. ¿Y qué te dijo? Ya. Lo de siempre. ¿Y cómo lo llevas? Normal. […] (Escena Tres).

Este discurso gestual del cuerpo que une los dos tiempos da a entender la complejidad del sentimiento de la espera, entre el recuerdo del pasado y la ansiedad del presente. El dinamismo que le imprime el personaje describiendo un recorrido circular constante impide asociar la escena con la pasividad y el estatismo.

En un espacio compartido, los cuerpos visibles de las tres mujeres están en relación con los cuerpos invisibles de los amantes ausentes. El principio de la espera es precisamente ése: una ausencia que puede volverse presencia. La latencia de los cuerpos va construyendo, en los diferentes discursos, el tiempo de la espera:

> PENÉLOPE.—La mañana se ha levantado en olor a nardos y fressia. Con aire de resurrección. He sabido entonces que te marchabas. Lo sabía antes, pero no había querido reconocerlo. Hay algo de desamor en la partida. Al menos para quien se queda; para el que ve la espalda del que se va y no el rostro. (Escena Uno)

---

[440] Todas las citas provienen de la versión digital (sitio de la Universidad de Valencia): http://parnaseo.uv.es/ars/Autores/Pascual/Voces/textoa.htm. Entre paréntesis se indica la escena.

Hacia el final de la obra, siguiendo el movimiento de la toma de conciencia de la situación de la mujer, desaparece paulatinamente el discurso *físico* de la espera. El reconocimiento de su propia identidad, de su existencia sin un intermediario que la legitime, se expresa asimismo con el cambio de denominación del personaje en la primera parte de la Escena Diecinueve (de *La mujer que espera* a *La mujer que esperó*). El cuerpo recuperado —el cuerpo propio— se dice en términos de muerte y renacimiento:

> LA MUJER QUE ESPERA.—¿Quién viajó de los dos? Yo me fui sin mover los pies. Me revolví hasta desaparecer. Tú viajaste para volar; yo, para enterrarme y renacer. (Escena Diecinueve)

mientras que el cuerpo del hombre esperado va perdiendo en mito y ganando en realidad. En efecto, ese mismo personaje marca una distancia significativa en la evocación del ser ausente de la escena final, con "su piel sudada, su dolor de cabeza, su maleta rota, sus horas de sueño perdidas…". El cuerpo amado pasa a formar parte del pasado. La Mujer que Esperó mira el camino recorrido con los ojos de la distancia y reconsidera su situación anterior en la que ella y su cuerpo no ocupaban ningún lugar:

> LA MUJER QUE ESPERÓ.—[…] 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. Y yo, aterrorizada por no ser, o ser tan poco, creí que él era la totalidad. (Escena Diecinueve)

La toma de conciencia de la propia existencia se inscribe en un espacio escénico que representa, en mi opinión, una metáfora de la Historia. Los tres personajes vuelcan en él su desarraigo, con más o menos vigor corporal. En efecto, mientras que los tonos azules, el discurso poético y la relativa quietud física identifican las escenas de Penélope, las dos amigas y cómplices del tiempo presente dinamizan el espacio con movimientos marcados y a veces, como en el final de

la escena Nueve, frenéticos. La Mujer que Espera se ve "atrapada en la historia" de la que decide salir, "rasgar mi piel para tomar otra", "con las alas de quien se sintió mendigo de la vida y ahora se sabe propietario de ella" (escena Diecinueve). En definitiva, las tres mujeres marcan su ruptura con el espacio-Historia, abandonándolo en un gesto de complicidad que reúne el pasado con el presente:

> PENÉLOPE y LA AMIGA DE PENÉLOPE *comienzan a descolgar el gran telar azul, símbolo de la espera.*
> [...]
> PENÉLOPE, LA AMIGA DE PENÉLOPE Y LA MUJER QUE ESPERA *salen abrazadas de la escena. En el suelo, el telar azur. Fin.* (Escena Diecinueve)

Los desplazamientos y los gestos del cuerpo inscritos en el texto son, como vemos, significativos. Al mismo tiempo, los objetos funcionan como soportes que encuadran la acción y reciben un tratamiento textual diferente. El telar, por ejemplo, cuya descripción es escueta pero de alto valor simbólico, permanece en escena a lo largo de toda la obra. En torno a este elemento esencial se organizan los movimientos de las tres mujeres. Además de los dos últimos ejemplos que acabamos de citar, véanse los siguientes:

> [...] *Penélope habla ante el telar, de espaldas a los espectadores*. (Escena Uno)

> *En escena un enorme telar azul, el color de la espera.* (Escena Uno)

> TELAR: *sombra silenciosa que acompaña y habla.* (Dramatis Personae)

> LA AMIGA DE PENÉLOPE [...] *Camina dando vueltas alrededor del telar*. (Escena Tres)

> *En escena,* PENÉLOPE *ante su telar azul. Lo acaricia despacio, como la espalda del amante ausente*. (Escena Dieciocho)

Otros objetos, tales como "el ejército de zapatos, botas, sandalias y zapatillas" de la Escena Dos, tienen una presencia esporádica. En dicha escena, refuerzan el sentido de la palabra "Adiós" (título también de la secuencia) que marca el tema del abandono en La Mujer que Espera. De la misma manera, la instalación de pequeñas mesas de hierro, con fotografías y recuerdos, amplía la representación del paisaje interior de la soledad, mientras que las imágenes de los productos de lujo que se proyectan en la escena Cinco sugieren la búsqueda —infructuosa— de la valorización del propio cuerpo para, de forma indirecta, reemplazar el ausente. Hablamos de búsqueda fracasada ya que en la escena siguiente los gestos de La Mujer que Espera se concentran en tocar su propio rostro, ante el telar, como buscándose a sí misma:

> LA MUJER QUE ESPERA *se sienta ante el telar. Se toca con ambas manos lentamente el cuello, los pómulos, la frente...* (Escena Seis)

Los desplazamientos en los dos *tiempos* de la historia son diferentes, aunque los argumentos sean similares. Por un lado Penélope, que parece esperar eternamente el regreso de Ulises. Por el otro la Amiga de Penélope y la Mujer que Espera, versiones contemporáneas del desengaño amoroso. Ambos planos insisten tanto en la espera como en el dolor de la separación del ser amado. Penélope se encuentra en un registro de resignación y de reflexión, en el que domina el estatismo. De hecho, la obra se inicia con su cuerpo *de espaldas a los espectadores*. Sus gestos son más pausados ("En su mano lleva un ovillo de hilo azul que desenreda lentamente. Su movimiento construye una arquitectura de esperas"), lo que permite construir, a través de los movimientos del cuerpo, el perfil de una mujer paciente y fuerte, pero sobre todo el de una mujer cansada por las exigencias sociales[441]. En efecto, en la intimidad, Penélope reconoce que los gestos cotidianos y el desplazamiento del cuerpo —la vida— se convierten en una empresa difícil de sobrellevar:

---

[441] El perfil del personaje Penélope de Pascual no puede dejar de evocar el de *La tejedora de sueños*, de Buero Vallejo.

> [...] PENÉLOPE *sobre la cama.*
> PENÉLOPE.—[...] Me pesan los brazos y las manos. Levantarme es como hacer flotar con mis dedos el peso de este palacio. [...] Me es difícil lavarme la cara, recoger mis cabellos. Vestirme, aunque me ayudes, es tarea de cíclopes. Si yo pudiera... Dejar caer mi sangre [...] Os doy mi letargo y la pesadez de mi cuerpo: no tengo voluntad para regirlo. (Escena Diez)

Las otras dos protagonistas, en cambio, se mueven en un plano dinámico, de desplazamientos abiertos e imprevisibles. Más allá de plantear dos maneras de entender el dolor ante la injusticia y el abandono en el propio cuerpo, creo que esta oposición de tratamientos acentúa la urgencia de la búsqueda de una solución en el aquí y ahora de las protagonistas contemporáneas cuyos cuerpos se identifican con el aquí y el ahora del espectador. El pasaje quizás más significativo, en este sentido, es el que pone fin a la primera parte de la obra:

> *Se escuchan las cadencias de un punk maquinal.* LA MUJER QUE ESPERA *inicia una carrera frenética en la que viaja por todos los espacios, reales e imaginarios. En su movimiento hay frenadas imprevisibles, momentos de tensión y de repentino revuelo. Sus cabellos se remueven como los de un potro enjaulado. Finalmente se deja caer, agotada. Sólo se escucha su respiración entrecortada.* (Escena Nueve)

Como podemos constatar en estos ejemplos y en los precedentes, el cuerpo tiene una importante presencia escénica en el texto. Paralelamente a la gestualidad que pone de relieve el *volumen corporal*, el tratamiento de la palabra completa el cuadro expresivo del tema de la espera. Primeramente, observemos que no hay caracterización directa ni indirecta de los cuerpos de las tres mujeres, exceptuando, obviamente, el género. El Telar es definido como *una sombra*, una voz sin cuerpo que interviene en una ocasión. Así, el hecho de que sean tres mujeres, sin edad y sin historia, concentra el

tema en la especificidad de lo femenino. La caracterización se centra en la relación que se teje entre los personajes: partiendo de Penélope —la mítica representación de la espera— las otras dos protagonistas se definen en relación con ella. La Amiga de Penélope es un *puente* entre el pasado y el presente, asumido este último plenamente por La Mujer que Espera. La espera histórica de Penélope toca a su fin, hacia el final de la obra, con el cambio de denominación de La Mujer que Espera a La Mujer que Esperó, visible únicamente en el texto, pero patente en el discurso que marca su cambio de actitud.

Atendiendo a los diálogos de los tres personajes, podríamos decir que los cuerpos de las tres mujeres se encarnan en sus palabras. La retórica relativa al cuerpo es densa y sugerente, con dominio de un lenguaje metafórico. Las metáforas que recurren a imágenes físicas hacen referencia, la mayoría de las veces, al dolor de la partida o al desamparo. La *corporeidad* de la obra descansa, en gran parte, en estas figuras:

> PENÉLOPE.—[...] Vete. Y aunque sienta el puñal en la garganta al decirlo, mil veces lo diría. Vete con tu sed de tiempo, mundo y vida. (Escena Uno)

> LA MUJER QUE ESPERA.—[...] A veces su sombra me acompaña cuando bailo. Su respiración —aquí, entre el cuello y la mejilla— se interpone con cualquiera que me saque a bailar. (Escena Dos)

> LA MUJER QUE ESPERA.—La mujer que espera lleva tallado en el pecho un almendro en flor. (Escena Cuatro)

> LA MUJER QUE ESPERA.—[...] Fragmentos de una eternidad que se posa sobre mi piel. Sobre mi rostro ojeras que me regaló la noche; el brillo en los ojos del sueño helado; los labios partidos de no besar, o de hacerlo para conjurar su recuerdo. No sé. (Escena Seis)

> PENÉLOPE.—[...] Mi cuerpo es una razón de Estado; mi piel vacía, un conflicto de sucesión. ¿Un botín de guerra? [...] Y yo te digo: vendaré mi sexo y mis rodillas y mis senos para que no hablen de lo que rozaron desnudos. [...] (Escena Siete)

> LA MUJER QUE ESPERA.—[...] tus ojos han cegado mis pasos. [...] tu boca me asalta en la noche y abrazo tu aliento entre mis sábanas. [...] tu silencio anuda mi cuello [...] (Escena Nueve)

La retórica del cuerpo femenino dolorido por la espera se desplaza, en la segunda parte de la obra, a la consideración sin concesiones del cuerpo masculino, al que se alude de manera directa y en un lenguaje opuesto al ilustrado precedentemente. La separación —la toma de conciencia— empieza, para las mujeres, por el reconocimiento de su propio cuerpo y también por la justa valoración, sin idealismos, del cuerpo del otro. Del lenguaje poético y sugerido pasamos, no sin humor, al crudo plano de lo visceral:

> LA AMIGA DE PENÉLOPE.—[...] Fíjate cómo será que lo de su enfermedad se te acaba olvidando... [...] No te asustes, es un problema estomacal de carácter genético. Ha estado en tratamiento, pero los médicos no encuentran el modo... Tiene vómitos, jaquecas, un poco de halitosis por la mañana, ronca... De repente se queda blanco y tieso como un perro que parece que se te ha muerto [...] (Escena Trece)

Por su parte, Penélope describe también las presencias sucias y viles de los pretendientes que la rodean y la acechan. Esos cuerpos se multiplican con el sonido de las carcajadas que precede el monólogo de Penélope:

> *Una carcajada recorre el aire. Se multiplica. Carcajadas tenues, carcajadas jocosas, carcajadas macabras. Como una imagen distorsionada en el espejo de los horrores. En escena*, PENÉLOPE.
>
> PENÉLOPE.—Mis criadas yacen sobre el sudor de mis pretendientes. La ambrosía se funde con el mármol

> en los rincones húmedos del deseo. Me repugna este infierno de bocas sucias. Amasijo de pieles de buey y olor a nalgas [...] (Escena Catorce)

El lenguaje poético no va en detrimento de la inmediatez de la presencia del cuerpo en escena. Al contrario, lejos de poner una distancia entre el cuerpo y el espectador, Pascual logra, gracias a los dos planos temporales, actualizar la *espera legendaria de la mujer* y desarticularla, confrontándola con la urgencia de un presente que no admite más aplazamientos ni dilaciones, por muy míticos y muy clásicos que sean. Por ello, la expresión de la toma de conciencia de la situación social femenina —Escena Dieciséis— gira alrededor de un presente de cifras y estadísticas acerca de la violencia familiar, empleando un discurso sin pelos en la lengua:

> LA AMIGA DE PENÉLOPE.—[...] 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. Estoy harta de las obscenidades que te asaltan desde las obras cuando pasas y de los conductores que aceleran y no te dejan adelantar. Estoy harta de los machistas de Armani y los misóginos profesionales, del pacto entre caballeros y del "por mis cojones" como explicación del universo [...] (Escena Dieciséis)

Finalmente, como en *El domador de sombras*, la tensión dramática de *Las voces de Penélope* reposa en la fuerza expresiva de los diálogos. No asistimos a un gran despliegue físico, sino a la inscripción minuciosa y constante del cuerpo en la escena a través de estructuras depuradas y de unos pocos objetos con los que se relacionan los personajes mediante gestos significativos. Los diálogos van armando la idea de un cuerpo, a menudo un cuerpo *poético*, ya que se trata de construcciones verbales.

El recorrido que dibujan en el texto los cuerpos de *Las voces de Penélope* va de lo poético a lo concreto. El protagonismo, en la

primera parte, de la ausencia de los cuerpos masculinos y la importancia de la espera, como un tiempo detenido, sitúan a los personajes femeninos en ruptura con respecto al espacio y al tiempo. En la segunda parte, cuando los personajes femeninos toman conciencia de su situación, se convierten en sujetos de la acción y las figuras sugerentes de míticos Ulises naufragan en la realidad de un triste cuerpo humano.

### 7.3. TODOS LOS CUERPOS EL CUERPO: *MUJERES*

*Mujeres* (2004) es un texto que la autora considera un punto de partida necesario para revisar creativamente la historia de los personajes femeninos del mundo griego[442]. Esta obra, cuyo tono reivindicativo podemos asociar al de *Las voces de Penélope*, habla también de mujeres que están dispuestas cambiar el curso de sus vidas. "No confundamos la paciencia con la aceptación del *es lo que hay*, como si no fueran posibles otros mundos, otros espacios más libres, más hermosos, más justos"[443]. A través de la revisión de algunos textos de la antigüedad clásica —en los que aparecen mujeres sin nombre ni historia— Pascual se interroga sobre los principios que rigen nuestro presente y las posibilidades de crear o de recrear unas reglas más dignas. Pero más allá de un mensaje de justicia y de denuncia, creo que la autora lucha por recobrar, en el texto, en la palabra y en el cuerpo, la expresión de una *fisicalidad* viva[444]. El estudio de la obra revela, como lo veremos, la importante repercusión de la palabra en el cuerpo como lugar de la auténtica libertad.

*Mujeres* aborda el tema de la búsqueda de la identidad femenina mediante un replanteamiento de textos clásicos. La fábula, que tiene que ver más con un *movimiento* que con un *argumento*, ilustra a través de la expresión de los cuerpos el cambio de actitud de las

---

[442] Véase nota de introducción, "Sobre las tres piezas publicadas", en *Gestos* 38 (Noviembre, 2004), pág. 112.

[443] Pascual (1999: 109).

[444] Retomamos el término de *fisicalidad* acuñado por José Sanchis Sinisterra y empleado también por Itziar Pascual.

mujeres ante la historia y ante ellas mismas[445]. Como en *Las voces de Penélope,* los planos del presente y del pasado en torno a la ausencia de los hombres, dialogan en un espacio imposible: las actrices *actúan* los dramas de la Antigüedad pero no terminan de aceptarlos. El discurso sitúa a las cinco protagonistas —personajes llamados *actrices uno, dos, tres, cuatro y cinco*— que interpretan textos de Eurípides y Aristófanes en la Grecia Clásica pero cuyos cuerpos están en el presente, actualizados con gestos corporales ordinarios (ordenan y recogen el escenario con utensilios de limpieza).

La identificación del cuerpo con el texto y el contexto es particular. Por un lado, el discurso corporal de las actrices tiene referencias históricas clásicas —el dolor de la guerra, los cuerpos muertos de los hijos, sus propios cuerpos abandonados. Por el otro, las cinco protagonistas siguen una lógica física y verbal que implica el distanciamiento acerca del drama representado, sobre todo cuando rompen la lógica de la representación[446]. Desde el inicio de la obra, las Actrices están en escena preparándose para interpretar los papeles de las mujeres troyanas. Una de ellas, sin embargo, se rebela:

> ACTRIZ CINCO: Ni hablar.
> ACTRIZ UNO: ¿Por qué?
> ACTRIZ CINCO: ¿Por qué tenemos que limpiar? [...] ¿Y ellos? ¿Ellos qué?
> ACTRIZ UNO: Ellos no están. Y alguien tendrá que hacerlo.
> ACTRIZ CINCO: ¿Nosotras? ¿Siempre nosotras? *(Silencio.)*

---

[445] El argumento, en efecto, se resume a la interpretación de unos textos clásicos de Eurípides y Aristófanes por cinco Actrices. Una de ellas se rebela ante el papel que debe interpretar y persuade a las demás de cambiar el curso de los acontecimientos *textuales* en busca de otras referencias femeninas que les devuelvan la autonomía y la dignidad. La obra carece de *introducción* ya que el conflicto se plantea desde las primeras dos réplicas. Por ello, insistimos en el hecho de que el *movimiento* toma el lugar del *argumento*, ya que la obra se desarrolla en base a los desplazamientos, los acercamientos y los gestos de las Actrices que expresan, poco a poco, la adquisición de otra visión de sí mismas.

[446] En cierto sentido, es lo que ocurre con los personajes de *Ñaque*, de José Sanchis Sinisterra.

> La ACTRIZ CINCO *enciende un cigarrillo y se sienta en algún lugar del escenario. Toma las páginas de periódico. El resto de las actrices realizan tareas de limpieza.* (126)[447].

El cuerpo femenino, a través de esos gestos repetitivos y cotidianos, asume la realidad invisible de las mujeres anónimas que la Historia, con mayúscula, ha olvidado. La doble vertiente de la fábula —la historia conocida y la desconocida de ayer, de hoy y de siempre— *se dice* mediante los cuerpos que remiten al presente con un discurso centrado en el pasado. Esos cuerpos se irán liberando poco a poco de la alienación y adquiriendo una autonomía de pensamiento y movimiento que se traduce en la danza final. En este sentido, el cuerpo es un vehículo expresivo de una liberación individual que lo incluye y lo trasciende, extendiéndose a todo el género femenino.

Movimiento y danzas, aspectos sobre los que volveremos más adelante, son dos estrategias que apoyan la visualización del cuerpo y, junto con las imágenes de los cuerpos en relación con los objetos de la escena, construyen un cuadro de alto contenido estético que ilustra el sentido del argumento y afirma el mensaje de la obra. La preocupación de la autora por una imagen llamada a encauzar significativamente el texto se expresa en la siguiente acotación inicial:

> *Las acciones físicas propuestas en las acotaciones tienen una intención puramente orientativa.*
> *Si los músicos permanecen y tocan en escena, será importante promover acciones y gestos que los impliquen.* (126)

En cuanto a la presencia de los cuerpos en el espacio, al igual que en *Las voces de Penélope*, se establecen en *Mujeres* dos niveles de presencia física: los cuerpos visibles —las cinco Actrices— que se afianzan con gestos *teatrales* indicando la intención de su actuación, y los cuerpos invisibles, mencionados en los textos clásicos —los muertos y las sombras:

---

[447] Todas las citas provienen de la siguiente edición: Itziar Pascual, *Mujeres*, en *Gestos* 38 (Noviembre, 2004), pp. 126- 135.

ACTRIZ CUATRO: "[...] en Eleusis, una madre, Etra, se apiada de las madres dolientes.
Vienen buscando los cuerpos de sus hijos, muertos en el combate [...]" (130)

De esta manera, entre los cuerpos visibles de las Actrices y los invisibles de los muertos se va tramando una red de significaciones que no apunta ya a la oposición entre presentes y ausentes, como lo pudimos ver en *Las voces de Penélope.* En *Mujeres,* la intención es otra. Los cuerpos ausentes son los muertos en la guerra y las voces de las mujeres son un alegato contra la violencia[448]:

ACTRIZ TRES: Ellas vienen a dar los últimos besos a los sin rostro.
ACTRIZ DOS: Ya se van las mujeres dolientes con los cuerpos de sus hijos.
ACTRIZ TRES: Ya se van, camino de una casa vacía habitada de recuerdos. (130)

La función femenina de *mujer-madre* sufriente y sacrificada que endosan las actrices interpretando textos clásicos no satisface a la Actriz Cinco, que opone al sufrimiento la alegría de la vida y del cuerpo:

ACTRIZ CINCO: ¿Nosotras? ¿Siempre nosotras?
¿Nosotras las que resistimos, las que enterramos, las que rezamos?
¿Dónde están las sacerdotisas? ¿Dónde están las mujeres rebeldes?
¿Dónde están las mujeres que cantan y bailan enredadas en hiedra?

[448] Nótese el parentesco temático con la réplica de la Penélope bueriana: "[A Ulises] Vosotros las hacéis [las guerras] para que nosotras suframos las consecuencias. Nosotras queremos paz, esposo, hijos..., y vosotros nos dais guerras, nos dais el peligro de la infidelidad, convertís a nuestros hijos en nuestros asesinos." (Buero Vallejo, 2005: 196-197).

> ¿Dónde están los tambores, las flautas, los banquetes y el vino?
> Yo quiero cantar el final de las angustias y el principio de la fiesta. (131)

La integración de los cuerpos en el espacio escénico puede asociarse con la progresiva toma de posesión de sus propios cuerpos. Las protagonistas interpretan la recuperación de un espacio inhóspito, poblado al inicio de llanto y resignación, de resistencia y silencio. Estos papeles asignados se expresan a través de los gestos mecánicos de la limpieza. Paulatinamente, las Actrices se emancipan y despiertan a una nueva conciencia de sí mismas —y de otra historia posible. Mediante la danza y la música, transforman el espacio que las contiene. En este sentido, los movimientos de los cuerpos en escena revisten una importancia particular. Los de las Actrices Uno a Cuatro son dinámicos y contrastan con el de la Actriz Cinco, que se niega a integrar el papel de la mujer resignada. Mientras las otras se desplazan en escena, limpiando e interpretando con gestos la Historia, la Actriz Cinco permanece sentada en un rincón. Sin embargo, con sus palabras, logra cambiar el dinamismo de los cuerpos de las mujeres. Los desplazamientos mecánicos y serviles de la limpieza se convierten, con el impulso del verbo, en movimientos creativos de la danza.

Como vemos, el cuerpo está en estrecha relación con el espacio. Los movimientos anotados en el texto revelan la voluntad de la dramaturga de crear ese lazo, como lo ilustra el ejemplo de la primera acotación a propósito de las acciones físicas propuestas, mencionado más arriba. Por otro lado, la autora hace corresponder, duplicando el sentido, la narración de la historia con los movimientos de los cuerpos que la ilustran. La reproducción mimética de ciertas escenas funciona de puente entre el pasado de la narración y el presente de los cuerpos, que interpretan la acción sirviéndose de los útiles de limpieza —trapos, cubos y fregonas— y acentúan con ello la impresión de desolación y desamparo:

> ACTRIZ CINCO: [...] Troya es ceniza y humo, sepulcro de piedra.
> Por todas partes, ruinas y polvo, dolor y gritos.
> De Troya sólo queda el hedor de los incendios.

> ACTRIZ UNO y ACTRIZ DOS *tosen y buscan trapos húmedos con los que taparse la nariz y la boca.* ACTRIZ TRES *toma el cubo de la fregona y lo lleva rápidamente a distintos espacios, intentando frenar el fuego.* ACTRIZ CUATRO *huye de las llamas, sin saber dónde esconderse*[449]. (127)

Los gestos de los cuerpos de las actrices reproducen miméticamente el discurso clásico, asumiendo así los papeles asignados:

> ACTRIZ CINCO: Taltibio, el mensajero, habla así
> a la mujer troyana:
> "Ningún poder te asiste.
> No creas ser fuerte.
> No puedes esperar ayuda de nadie.
> Tu ciudad está destruida,
> Muerto tu marido
> Y tú misma prisionera.
> Nuestro poder se basta para luchar
> Contra una mujer sola."
>
> ACTRIZ UNO y ACTRIZ *DOS se retiran los trapos de la boca y los ondean en son de paz. Con la* ACTRIZ TRES y ACTRIZ CUATRO *se disponen en una línea horizontal, mirando al público. Levantan los brazos.* (127)

Contrapuestas a estas figuras de gestos dolorosos y a los movimientos mecánicos y alienantes de la limpieza, los bailes —que no figuran en ningún texto de los venerables clásicos aludidos— inician el discurso liberador:

---

[449] Estas palabras recuerdan la intención de la melopea de las siervas que abre el primer acto de *La tejedora de sueños*, de Antonio Buero Vallejo. Iglesias Feijoo apunta que la felicidad y el bienestar "acordes con el que transmite Homero [...] se revelan totalmente ficticios; las mismas siervas que habían cantado la *dicha,* la *paz*, las *gracias*, *riquezas y alegrías*, hablan acto seguido, en agudo contraste, de la *miseria* y el *hambre* que enseñorean al palacio. (Véase Buero Vallejo, 2005: 52). Esta obra de Pascual se articula en oposiciones similares.

ACTRIZ CINCO: [...] No quiero vivir de luto.
No quiero deber y sacrificios. ¿Y vosotras? *(Pausa.)*
ACTRIZ DOS: Algún día deberíamos enterrar la culpa.
ACTRIZ TRES: Ya es hora de quitar esa vieja mancha.
ACTRIZ CINCO: Vuelve alegría, vuelve danza, vuelve.
ACTRIZ DOS y ACTRIZ TRES comienzan a bailar con ACTRIZ CUATRO, agitando los pañuelos blancos. Se abrazan en el baile. (131)

El goce del movimiento se verbaliza a medida que las actrices ganan en independencia con respecto a los textos clásicos. El cuerpo se sitúa así en el centro de la cuestión de la identidad y de la independencia:

ACTRIZ CINCO: Yo no quiero castidad ni castigo ni pecado.
¿Qué ley, qué Dios, qué moral, ha de mandar sobre mi cuerpo?
¿Por qué mi sangre es impura? ¿Quién puede matar mi deseo?
¿Por qué he de tapar mi rostro? ¿Por qué tengo que mirar al suelo?
Quiero correr y comer y beber y bailar y cantar y gritar y saltar. (134)

En efecto, la consecución de la libertad de movimiento es lo que parece caracterizar los cuerpos de las cinco Actrices. De hecho, aparte del género, hay una ausencia total de caracterizaciones físicas. Observemos que la misma denominación de Actrices insiste en el carácter de representación de un papel. Las mujeres encarnadas por las comediantes son cuerpos sin rostros, cuyo común denominador—por ser *Mujeres*— es el dolor y la resignación a los que las Actrices tratan de escapar. De la misma manera, las referencias verbales concretas al ámbito corporal son escasas y aluden a los cuerpos muertos de hijos y esposos y al dolor físico y moral de las mujeres después de la guerra, según el texto clásico:

ACTRIZ UNO: "[...] Ateridas, heridas, Pero vivas.
Las manos hinchadas, las bocas,
Rotas y la piel resquebrajada.

> Pero vivas. Vivas para contarlo,
> Vivas para empezar de nuevo [...]". (128)

Estos términos acabarán contraponiéndose, al final de la obra, con otro más positivo a través de una danza de celebración que marca el fin de la vieja historia y el comienzo, hoy, de otra. El destino femenino contado por Eurípides y Aristófanes se topa, en el escenario del presente, con una resistencia que le hace frente con sus propias armas, convocando figuras como Praxágora y Lisístrata. A los textos clásicos que instituyen una mujer sufriente y resignada, Pascual contrapone *Mujeres* que no solamente "renuevan con alegría las páginas de la historia" (135) sino que, además, como nuevas Antígonas, denuncian la violencia y los desgarros de una —tan cercana— guerra fraticida.

## 7.4. BALANCE

En las tres obras de Pascual que acabamos de recorrer, los derroteros del *cuerpo dramático* difieren unos de otros. En todos, sin embargo, se perfila claramente la intención dramática de la autora. En *El domador de sombras,* Itziar Pascual arraiga su propuesta dramatúrgica en el desequilibrio creado por las situaciones límites de los espacios que están sufriendo cambios —los ámbitos culturales, políticos, personales. La realidad del teatro parece encarnarse en el entorno decadente del circo, pero para la autora la alegoría puede ir más allá y sugerir la extinción de los mundos artesanos[450]. Estamos sin duda ante un teatro de compromiso social, aunque emplee para expresarlo un lenguaje poético y personajes alegóricos. Los cuerpos de los personajes se mueven en la irrealidad del circo y de la escena, en un tiempo pasado y muerto, como el payaso Grock. La vuelta al

[450] Para Pascual, uno de los debates de este tiempo se caracteriza por el conflicto entre lo artesano y lo tecnológico: "el arte teatral es un arte artesano, y forma parte de ese mundo, y ahí hay que dar respuestas, qué hacemos si integramos la tecnología para que ese arte artesano sobreviva. Si eludimos sistemáticamente lo tecnológico porque forma parte de un imaginario, de un universo que no es el de lo artesano, sólo evitaremos el problema, pero no lo resolveremos" (Zaza, 1998: 1).

cuerpo, a la proximidad *física* del personaje y del espectador, es sin duda una de las preocupaciones mayores del teatro de Pascual. Así como el estado interior se manifiesta en el cuerpo, estos raros personajes circenses hablan del estado del *cuerpo de la escena* que, a la imagen de los suyos, parece alejarse del público para siempre.

Otro tipo de reflexión y de tratamiento físico en el texto merecen *Las voces de Penélope* y *Mujeres*, obras que ponen en cuerpo la reivindicación de la identidad femenina y su lucha por desprenderse de los clichés que la alienan. Los recursos para *decir* la rebelión difieren en ambas obras. En la primera, de estructura más compleja y personajes más definidos, el cuerpo participa en un lenguaje metafórico en el que la espera del ser amado constituye la columna vertebral de la acción. Sin embargo, el lenguaje metafórico va perdiendo paulatinamente importancia para dar paso a la imagen cruda de un cuerpo banal. La distancia afectiva que implica esta mudanza expresiva se pone también de manifiesto en la relación de los cuerpos con el espacio.

En *Mujeres*, como vimos, el movimiento físico, libre y sin ataduras morales, ocupa un lugar central. La fuerza del cambio de actitud vital en la escena reposa en el movimiento de las protagonistas. Los textos clásicos, que las Actrices representan como muñecas, se convierten poco a poco, gracias a la recuperación de la libertad del movimiento corporal, en textos propios con los que las *Mujeres* se definen y se reconocen, abandonando el papel de víctimas y proyectándose, en el aquí y ahora de la Historia, en cuerpos gozosos.