

HISTORIA DE UNA HEROÍNA: PACIFISMO Y LOCURA EN *THE WOMAN* DE EDWARD BOND

Susana Nicolás Román
Universidad de Almería

Resumen

En *The Woman*, Edward Bond nos proporciona la posibilidad de analizar el desarrollo de una figura femenina revolucionaria única en la escena inglesa de los años setenta. Desafian-do la voz sumisa de las mujeres en la antigua Grecia, Ismene supone un claro ejemplo de conciencia política y social demostrando su capacidad de ejercer un liderazgo racional y responsable. No obstante, tras el fracaso de sus objetivos, la locura se convertirá en su válvula de escape ante la destrucción de Troya. Símbolo claro del pacifismo frente a la demencia imperialista, la heroína de *The Woman* trasciende cuestiones de género para convertirse en portavoz de problemas políticos.

PALABRAS CLAVE: teatro, género, análisis textual, Edward Bond, *The Woman*.

ABSTRACT

«A heroine's story: pacifism and madness in Edward Bond's *The Woman*». In *The Woman*, Edward Bond proposes the possibility to analyze the development of a revolutionary female figure, unique in the English stage of the seventies. Subverting the submissive voice of women in the ancient Greece, Ismene stands as a clear example of political and social conscience showing her capacity of rational and responsible leadership. Yet, after the failure of her objectives, madness will be her solution to escape from the destruction of Troy. *The Woman's* heroine, a clear symbol of pacifism against imperialist fever, will transcend gender questions to become the speaker of political issues.

KEY WORDS: drama, gender, textual analysis, Edward Bond, *The Woman*.

1. INTRODUCCIÓN

Inspirada ampliamente en los clásicos griegos de Eurípides, Sófocles, Esquilo o la *Iliada* de Homero, *The Woman* del dramaturgo inglés Edward Bond narra la guerra de Troya con toda la crudeza y sufrimiento humano que cualquier guerra significa, desmitificando de este modo el carácter romántico que tradicionalmente se le ha atribuido a esta afrenta. Bajo el subtítulo de «Scenes of War and Freedom»,



la obra se estructura en dos partes bien diferenciadas con localizaciones dispares siguiendo el modelo de causa-efecto que persiguen todas sus obras.

La primera parte, basada en *Las Troyanas* de Eurípides, se desarrolla en Troya alternando escenas del campamento griego y el interior de la ciudad donde Hécuba ha asumido el poder tras la muerte de su marido, Príamo. Tras años de asentamiento en las murallas de la ciudad, Heros, líder implacable del ejército griego, y el resto de sus oficiales vislumbran la primera posibilidad de asalto a la ciudad y recuperación de su estatua robada años antes por el dirigente troyano. En este contexto de enfrentamiento, Ismene, esposa de Heros, representa la posibilidad de una salida pacífica al conflicto en contra de los objetivos de su pueblo aliándose con la líder troyana Hécuba.

La segunda parte, siguiendo una temática similar a Hécabe de Eurípides, presenta un panorama desolador tras la derrota troyana. En el escenario bucólico de una isla perdida en el mar Egeo, el control masculino desaparece por completo ya que la ausencia de la diosa como marco contextual articula la libertad de la mujer, la razón y la verdad como máximas de un nuevo sistema matriarcal. En la división estructural de la obra en dos partes diametralmente opuestas con el mismo fondo, Bond enfrenta al mundo masculino y femenino mostrando su dicotomía en la construcción de la realidad. Como consecuencia de la irracionalidad de la guerra, la figura de Ismene sufre un proceso de locura donde la correosa líder pacifista desaparece en favor de una imagen infantil y desvalida.

2. ISMENE. LA HEROÍNA EN BUSCA DE LA PAZ

La presentación de Ismene al inicio de la obra propone la visión de una mujer frágil ensombrecida por la presencia de su marido. En un intento de mostrar la división mental que existe entre ambos, Cave ha apuntado la falta de contacto físico entre marido y mujer, símbolo de un matrimonio fragmentado: «As his mind moved from his report to the need to inspect the sentries...she slowly wound the sheets around her till, when he suddenly left, she lay enshrouded like a corpse, emblem of the spiritual reality of their marriage» (Cave, 1987: 297). Trascendiendo lo subjetivo y lo personal, Ismene no representa unas circunstancias domésticas comunes sino que muestra su interés y preocupación ante su encuentro con Hécuba. Su dilema se centra en conocer la verdadera naturaleza de la proposición de paz de su marido y su futura conducta, pero Heros no le proporciona ninguna respuesta directa sino grandilocuentes frases de un político experimentado.

La intención de Heros se dirige a crear ante los ojos de su mujer una imagen negativa de Hécuba, a la que critica por sus artimañas sexuales como camino al poder de Troya: «All that old man's excesses lie at her door. She pushed him» (Bond, 1999: 180). Frente a la retórica poderosa de su marido, la elocuencia de Ismene se reduce a frases cortas y significativos silencios, porque «her mind is fixed on her own role on the delegation and the honesty of her mission» (Hay & Roberts, 1980: 246). En este diálogo con Heros, la inocencia de Ismene comienza a vislumbrarse como rasgo característico de este personaje, puesto que no exige un compromiso

firme con la paz, sino que acepta dócilmente las palabras de su marido que la infravaloran como figura política. Por tanto, Ismene se presentará frente a Hécuba sin un convencimiento auténtico en su propia causa.

En la escena cuarta descubrimos la verdadera naturaleza de Hécuba, «*a dignified public figure*» (Bond, 1999: 186), que se aleja de la visión de matriarca sexual que proponían los griegos. Ante la delegación griega, Hécuba se refiere a la irracionalidad de la guerra por una estatua que no proporciona suerte sino más bien desgracias y pide hablar con Ismene a solas. En un alarde de masculinidad, Tersites no otorga poder a los personajes femeninos para tratar asuntos tan viriles como la guerra, mientras que Hécuba defiende su compromiso con la paz:

HECUBA. Perhaps two women could find some way of solving this.

THERSITES. It's not possible.

HECUBA. I see! The Greeks don't trust one another but expect the Trojans to trust them.

THERSITES. *Wars aren't decided by women talking!*

HECUBA. *We're talking of peace! Now I insist!* (Bond, 1999: 188) (la cursiva es nuestra).

Con esta hábil táctica, las mujeres consiguen mantener su encuentro privado que inicialmente se convierte en una parodia de la charla convencional entre una anciana y una chica joven. Las maniobras de Hécuba hacia temas personales van encaminadas a desenmascarar la decepción interior que esconde Ismene en la relación de docilidad con su marido. El diálogo entre ellas, del que comienza a brotar una nueva sensación de complicidad, les plantea cuestiones sobre la esencia de su propio ser reprimido por el mundo machista en el que viven. Como consecuencia, Ismene descubre una Hécuba muy diferente a la retratada por Heros: «You've been misjudged. But what can I do? Return the statue- then we can leave you in peace» (Bond, 1999: 190). En una afirmación de su personalidad, ambas mujeres se liberan de sus máscaras formales mirándose la una a la otra como son en realidad en un descubrimiento de su objetivo común. No obstante, Ismene no ha desarrollado todavía su capacidad para actuar en este punto de la conversación y continúa inmersa en el mundo de mentira que su marido le ha infundido.

En un sabio uso de las emociones, Hécuba apela a la sensibilidad de Ismene con la presentación de su nieto revelando así las víctimas inocentes de la guerra que planean los griegos. La líder troyana muestra hasta ahora su lado más maternal en su trato con el niño quien, destacando por su sabiduría y percepción de la verdad, atribuye a Ismene una tristeza profunda: «You're a sad lady» (Bond, 1999: 192). La estrategia emocional que utiliza aquí Hécuba se muestra efectiva y como resultado de sus palabras, Ismene evoluciona hacia una nueva voz energética y autónoma que la empuja a tomar la decisión de quedarse en Troya. Aunque se trata inicialmente de una propuesta impulsiva en respuesta a la presión a la que le ha sometido Hécuba, «it is vital that the audience understand Ismene's increasing decisiveness and sureness of mind, and also how much her reactions cost her— she renounces husband, country and security of any kind» (Hay & Roberts, 1980: 248). Tras su descubrimiento de la verdad, Ismene, en un gesto heroico, se ofrece como moneda de cam-



bio para asegurar la paz confiando ciegamente en Hécuba y su recién formada alianza de feminidad. De este modo, descubrimos cómo Ismene, alejada de la influencia de su marido, comienza a desarrollar una independencia de pensamiento y un claro escepticismo ante las verdades absolutas del mundo masculino: «I can't alter everything, but I can do this» (Bond, 1999: 193).

Cuando Tersites vuelve a recoger a Ismene, ambas mujeres representan el papel de opresor y víctima para otorgar mayor credibilidad a su plan de paz. Es importante destacar que las preocupaciones del oficial griego no se centran en la seguridad de Ismene, supuestamente retenida como rehén, sino en la posición incómoda que supondrá para su marido. De nuevo, la importancia de la supremacía masculina debe ser mantenida:

THERSITES. Ismene, your husband's position will be very difficult.

ISMENE. So is mine Thersites.

THERSITES. Of course. I meant- Ajax will put pressure- country before self. It's an impossible situation for your husband! (Bond, 1999: 194-195).

Tras la ira de Heros al descubrir el «rapto» de su mujer, Tersites es de nuevo enviado a Troya con un mensaje de guerra, pero la posición de Ismene ha cambiado considerablemente. Integrada en la corte troyana, alaba su gastronomía y lo que deben aprender de ellos en un alegato de la importancia de la empatía en cualquier conflicto. En la convivencia con sus enemigos, Ismene entiende la lógica de ambas causas e incluso se atreve a racionalizar la figura de la diosa, algo impensable en el mundo de fanatismo en el que viven Heros y el resto de personajes masculinos de la obra: «We shouldn't call this statue the goddess of Good Fortune, but the goddess of good sense» (Bond, 1999: 197). Confiada en la protección de Hécuba, insiste en su permanencia en Troya hasta que los griegos vuelvan a su país desistiendo de la guerra. Abandonando su voz infantil y dependiente, Ismene se identifica con las mujeres troyanas y se convierte en su portavoz, asumiendo sus temores: «The Trojan women have a right to ask me for this!» (Bond, 1999: 198). Ante esta nueva Ismene «hecubizada», Tersites no presenta ninguna oportunidad de recuperarla y decide retirarse.

La escena séptima recrea uno de los tradicionales contextos dramáticos del teatro bondiano, la prisión, donde Ismene sufre un proceso de autoaprendizaje que la conduce a un mayor conocimiento de sí misma. Ismene siente una nueva liberación en su encierro y en su condición de cautividad, descubre una renovada libertad para decir la verdad ya alejada del mundo de mentira de Heros: «I knew when I came here my husband had lied, but I pretended I didn't...I can't pretend now: that's why I'm in prison. In prison you're free to tell the truth» (Bond, 1999: 199). Con estas nuevas fuerzas, la figura femenina se muestra capaz de enfrentarse al ejército de su país para defender la supremacía de la paz ante cualquier afrenta. El sistema griego, encabezado por Néstor, no puede permitir que sus soldados descubran la revelación de la verdad en las palabras de una mujer desequilibrada que ha traicionado a su pueblo:



NESTOR. She's mad! (*To AIDE and CAPTAIN.*) Clap! Make a noise! Noise! Noise!
NESTOR, AIDE and CAPTAIN *stamp, clap and beat their weapons.* ISMENE
shouts over them.
More! (Bond, 1999: 204).

A pesar de que la proclama de Ismene no logrará el efecto esperado, nos parece interesante enfatizar la insistencia y convicción con la que Ismene desarrolla su papel de embajadora pacifista, capaz de presentarse en el campo de batalla ante todo un ejército de hombres en un desafío directo a las limitaciones de género impuestas por la historia. El convencimiento de la importancia de su causa la empuja a seguir intentando una solución aunque agotada por el esfuerzo baldío de su empresa, profetiza la tragedia de Troya al inicio del enfrentamiento: «Soldiers, nothing but a grave and rubble to fill it! Peace! Peace! Peace!» (Bond, 1999: 207).

Inmediatamente después de esta escena coral, asistimos a la representación del juicio contra Ismene. Frente a la apariencia de esclava que presentaba en escenas anteriores, la mujer de Heros aparece ahora vestida acorde con su rango —*She wears dress clothes and jewels* (Bond, 1999: 210) — aunque irónicamente se enfrenta a un juicio por traición que la condenará al emparedamiento en la muralla troyana. Ante un tribunal paródico, Néstor alude al carácter voluble de la mujer como estratagema para salvar su vida, pero Ismene rechaza estas excusas como defensa de su comportamiento. En un primer momento, Ismene es acusada de desafiar a su marido proporcionando un mal ejemplo al resto de mujeres. De este modo, las diferencias sexuales también se convierten en un argumento político:

NESTOR. ... We'd forget your insults to Greek men. But now you're insulting Greek women! You show the world one of them defying her husband in open court!

ISMENE. The world's changed since you learned to talk like that. Your subtlety sound silly.

OFFICERS. Shame! Sentence! (Bond, 1999: 211).

El compromiso de Ismene con la verdad la arrastra irremediamente a una lucha encarnizada en soledad contra los líderes griegos a los que continúa intentando mostrar la crueldad de sus acciones. Como prueba del idealismo y la inocencia que aún mantiene, confía en que la veracidad de sus palabras alcance los corazones deshumanizados de los oficiales: «In Troy I saw the people suffer. Young men crippled or killed, their parents in despair and dying of disease...I shall do all I can to stop this. No more suffering caused by men!...» (Bond, 1999: 211-212). A través de este discurso, Ismene enfrenta de forma clara la crueldad irracional de los hombres frente al humanismo y deseo por la paz representado por las voces femeninas de la obra. Las interrogaciones retóricas que posteriormente lanza, dirigidas en gran medida a la audiencia, se plantean la banalidad de la guerra a través de una condena firme y racional. No obstante, compartimos la opinión de Hay & Roberts sobre la determinación de Ismene como parte del desarrollo que el personaje experimenta y no como simple respuesta ante las reacciones de sus oponentes. Bond apunta la interpretación adecuada a la diatriba de su personaje en términos humanistas:



There is an appeal against the waging of war, which is a humanist appeal; that is, Ismene takes the line... if she appeals to people's reason, that will have some effect...she says she believes that the world is fundamentally a rational place and therefore simply to record the truth is a valuable thing because it becomes part of the experience of other people and changes them. What she does is more than just make an appeal; she does affirm a belief in the values of faith and understanding and reason (citado en Hay & Roberts, 1980: 249-250).

La ira de Ismene ante la indiferencia de los soldados se refleja en sus profecías y maldiciones sobre aquellos que participen en la guerra aunque probablemente su enfrentamiento más difícil se centra en la conversación con su marido, Heros. De nuevo, el matrimonio representa una escena aislado del resto de personajes; pero no observamos una Ismene sumisa como en la segunda escena, sino que esta favorece un diálogo de poder. Con el convencimiento de su superioridad moral, Heros le explica a Ismene cómo el fin justifica los medios en la guerra, despreciando así los intentos pacificadores de su esposa. La actitud degradante de Heros respecto a la mujer se concreta en este diálogo, puesto que considera a Ismene solo como objeto sexual y parte del botín de guerra por su debilidad: «All women are virgins when they're faced with murder- perhaps that's why soldiers murder them» (Bond, 1999: 214). Por otro lado, la frialdad de Heros ante la reciente condena a muerte de Ismene revela sus carencias emocionales y la falta de afecto hacia su esposa a la que considera inferior.

Sin embargo, ante la actitud cruel de su marido que la anima a envenenarse para evitar la muerte lenta del emparedamiento, Ismene muestra su desarrollo completo como mujer revolucionaria en un claro contraste con su actitud inicial de docilidad. De este modo, Ismene no acepta la salida cobarde que le ofrece su marido, sino que recurre a la necesidad de su compromiso con la verdad: «No, I shan't kill myself. I'll be alive when you go into Troy. I shall sit in the dark and listen till the last wail. Not to tell tales when I go to heaven, but so that the truth is recorded on earth» (Bond, 1999: 215). Con una clara evocación al compromiso del propio Bond hacia la representación de la verdad como máxima de su teatro, Ismene, a diferencia de Antígona, posee racionalidad suficiente como para elegir entre «capitalism and socialism, between her husband's irrationality and her own reason, between myth and truth» (Bulman, 1986: 509).

Este conflicto entre Heros e Ismene proporciona la oportunidad a Bond de recrear una analogía con el mito griego de Antígona. Bond encontró en la desobediencia de la heroína de Sófocles la actitud necesaria para la revolución que llevaría a cabo su personaje. Sin embargo, Bond siente la necesidad de trascender la acción de Antígona quien, dominada por la cultura religiosa propia del mundo griego, no podría nunca convertirse en activista social. En un poema que Bond escribió durante la composición de *The Woman*, se lamenta de la inacción de Antígona más allá del gesto simbólico:

Antigone and Creon are vultures who fight for a corpse after
battle
Antigone's screams can't tell us



The meaning of justice

If Creon has power he can't be just
And Antigone's weakness can't make her wise
Or her pain teach her the law (Bond, 1998: 110).

La Antígona clásica no realiza un acto verdaderamente revolucionario sino que, dentro de una sociedad enclaustrada, traiciona al poder por el mito de la religión igualmente opresivo. Por tanto, mientras que la Antígona de Sófocles desafía a su tío Creonte solo para obedecer el protocolo de la religión, la figura de Bond con una actitud política desafía a su marido en nombre de los pobres y los oprimidos. Lee realiza un interesante análisis sobre la relación entre Ismene y Antígona:

Heros, like Creon, tries to win her over, explaining what she has done in terms of the weakness and vulnerability inherent in woman's nature. Yet Ismene, like Antigone, persists in her honesty, which Heros and Creon would call political sentimentalism or naiveté... (2001: 1116).

A pesar de los esfuerzos de Ismene y Hécuba, el ejército griego invade Troya y comienza su masacre. Este momento supone una acción clímax en la obra donde, para alcanzar el efecto deseado de emoción y realidad, Bond construye una coreografía precisa que al mismo tiempo presenta la lucha de las mujeres, las súplicas de Hécuba y los gritos de Ismene desde el muro.

3. LA LOCURA COMO RESPUESTA A LA IRRACIONALIDAD

Tras la atmósfera de violencia con la que concluye la primera parte, las canciones y bailes que inician la segunda parte de la obra ofrecen un sentimiento de comunidad desconocido hasta ahora y la visión de un mundo más humanizado. En esta primera escena, Hécuba relata el destino de Ismene y cómo sobrevivió a una muerte segura por la avaricia de los soldados, quienes robaron sus joyas pero la dejaron con vida. Como consecuencia de la tragedia vivida, Ismene ha perdido la memoria y la cordura y, siendo los «ojos» de Hécuba, se ha convertido de nuevo en esclava.

Bond explica la necesidad de este proceso amnésico de Ismene como castigo al fracaso de sus actuaciones:

What I say is that the mind she has- the concepts and attitudes she has- are really inadequate; they haven't been successful- she didn't save Troy and she was bricked up...Therefore her mind is no use to her...I had to wash out the ideas and the intellectual concepts she had so that she could go back to square one. So that if she was the most intelligent woman in the world, she then becomes the stupidest, so that she can learn again (citado en Hay & Roberts, 1980: 257).

En este nuevo entorno, Ismene establece una nueva relación con un hombre denominado MAN, una figura inválida sin nombre que desea proteger a la desvalida mujer. En estas conversaciones íntimas que se oponen frontalmente a las



mantenidas por Ismene con su marido, los temas políticos no aparecen sino que lo personal se convierte en el tema central mediante las constantes proposiciones del hombre de cuidar de Ismene. Ante la amenaza que Ismene siente en compañía de los hombres, corre en busca de su muñeca como símbolo de protección infantil intentando alejar cualquier connotación sexual. Ella es consciente del deseo que provoca en los hombres y sus posibilidades de expulsión de la isla por esta razón: «MAN. I want you./ ISMENE. Like the fishermen- they quarrel with their wives and then beckon me with their finger!» (Bond, 1999: 236). Aislada en su locura, Ismene es aún capaz de vislumbrar que la atracción sexual que provoca puede desterrarla del matriarcado en el que Hécuba la protege.

Sin embargo, a consecuencia de la presión de Heros, ambas mujeres mantienen el único enfrentamiento de toda la obra aunque en este caso, «anger is presented as a positive emotional force that prevents the characters from evading their moral obligations» (Spencer, 1992: 104). Observamos un reverso de roles entre ambas mujeres respecto a sus funciones en la primera parte, puesto que ahora es Ismene quien intenta descubrir a Hécuba la necesidad de su compromiso político y social:

HECUBA. My real children! I can't go back to the world when-
ISMENE. But the world comes here! That man! Those soldiers-!
HECUBA. No! Let me sit patiently in my darkness. I've earned this happiness-
(Bond, 1999: 241).

Ismene la llama por primera vez «gaoler», reconociendo su posición de esclava en contra de la mujer independiente y autónoma que se liberó de la tiranía de su marido escenas atrás. En realidad, la locura y vulnerabilidad de la nueva Ismene no reflejan fielmente la realidad, porque «like Hécuba's blindness, Ismene's 'loss of mind' is partly feigned; she knows more than she pretends, she uses her 'innocence', not like Hécuba, to exploit power, but to save herself from being exploited» (Donahue, 1979: 197). En efecto, durante este diálogo descubrimos que Ismene no se encuentra tan apartada de la racionalidad como pretende hacer creer, sino que su conciencia aún mantiene los ideales de justicia de la mujer revolucionaria que fue antes. Como apunta Wheeler, la locura que Ismene padece no reside «in the deviant individual but in the irrational society» (1993: 22). La joven clama por una madre capaz de ayudarla a interpretar el mundo no por un refugio seguro construido sobre una utopía de evasión que le cierra los ojos al conocimiento. Ante los insultos de Ismene ('Bitch') que buscan el despertar de su letargo, Hécuba finalmente responde y decide razonadamente descubrir su ojo tapado: «If I were a priestess a god would come down now and tell me what to do. Instead, my enemies come- and I must be ready again... Help me to take it off» (Bond, 1999: 242-243).

Afectuosamente, Ismene ayuda a su «madre», pero Hécuba ha permanecido durante demasiado tiempo con su ojo tapado y ha provocado la ceguera absoluta que tanto tiempo había forzado. En la oscuridad, atisba algunos rayos de luz que finalmente se disipan para sumirla de nuevo en las renovadas tinieblas de un nuevo conocimiento. Ismene intenta desesperadamente ayudar a su madre culpándose de la celeridad del proceso aunque Hécuba con el descubrimiento de su ceguera completa su aprendizaje:

HECUBA... I've been blind for years and didn't know it. I thought I could choose!
O Ismene that day has come back!

...

ISMENE. We couldn't look at each other.

HECUBA. No. (*Slight pause.*) I wounded myself too deeply. I jabbed round with the knife. I had no chance. But you- perhaps you'll start to remember.

ISMENE. I don't know.

HECUBA. I'll never be angry with you again Ismene... Oh my child, my child- the child I haven't lost. You love me. And look, a blind old woman covered in tears because she loves her daughter (Bond, 1999: 244-245).

La reconciliación entre madre e hija supone una de las pocas expresiones emocionales a lo largo de *The Woman* con una Hécuba ciega pero sabia y la posibilidad de la recuperación de la cordura para Ismene. Jones ha afirmado que su nuevo descubrimiento «also suggests her new understanding that compassion and concerned action must be asserted over irrationality» (1980: 516). Tras un doloroso proceso de aprendizaje, este episodio supone el inicio del camino de Ismene hacia la racionalidad. Sin embargo, un nuevo encuentro con su marido consigue desestabilizar su renovado equilibrio mental. En este diálogo observamos la fragilidad de su fortaleza:

HEROS. I'm said to be handsome.

ISMENE. Beauty doesn't attract me any more. That went too.

HEROS (*takes out coins*). I'll pay.

ISMENE. For a doll? They cost a lot!

HEROS (*suddenly quietly very angry*). Ismene, in war the good hides behind the bad. *You're the only one I've seen stay innocent through a war*: I had to stop that... (Bond, 1999: 249) (la cursiva es nuestra).

A pesar de haberse casado de nuevo, Heros pretende recuperar su relación con Ismene y forzar nueva información de su parte sobre la estatua. Sin embargo, su lenguaje orgulloso y sus insinuaciones sexuales la asustan, mientras que la belleza y riquezas que le ofrece ya no forman parte de sus intereses. Como observamos desde el principio, la inocencia aparece reflejada como el rasgo más característico de este personaje femenino.

Durante el resto del diálogo y como consecuencia del miedo, Ismene construye un castillo de arena con sus dedos imitando un símbolo de autodefensa. No obstante, parece invitarle a abrir sus murallas (cf. «Here's the drawbridge... Here's the door» (Bond, 1999: 249)), aunque Heros rechaza este «ofrecimiento» de Ismene utilizando el único lenguaje autoritario que conoce: «I'm taking you back to Athens» (Bond, 1999: 249). Desde este momento, la infantil Ismene se aleja completamente de él entre gritos de terror ante la pérdida de libertad que supone Atenas: «But the sea's not a wall!» (Bond, 1999: 249). Su tratamiento despectivo hacia Ismene nos habla del renovado poder que ejerce sobre ella, lejos ya de la mujer racional y valiente que había osado desafiarle.

Oponiéndose frontalmente al temor que le infunde Heros, la escena inmediatamente posterior revela la liberación que experimenta Ismene en su relación con



MAN. Ambos representan una de las imágenes más tiernas de toda la obra iniciando un juego infantil en el que imitan los insultos típicos de los griegos hacia ellos:

MAN. Then you can stay. Yow-eee! (*He tickles her.*) What an idiot! Typical woman! Mind like a hole with a gap in it! No manners! Can't behave!
ISMENE (*laughing and struggling*). Who can't walk straight? Who's got a dirty face!
MAN (*tickling her*). Say sorry!
ISMENE (*laughing*). I'm not! I'm not! I'm not! (Bond, 1999: 251).

Esta transportación hacia una realidad posible en la que la inocencia y el afecto suplantan a la violencia y la ambición supone una de las construcciones más interesantes de la escenografía bondiana. Incluso Hécuba en su papel de madre cariñosa se deja atrapar por este mundo ilusorio y participa, olvidando su edad, en la candidez inventada por los dos jóvenes.

A pesar de la muerte de Hécuba, el final de *The Woman* ofrece nuevas posibilidades de futuro para Ismene y MAN, quienes representan la esperanza de una nueva generación. La muerte de Heros supone el final de la persecución contra Troya y el inicio de un nuevo orden social lejos de la demencia imperialista griega. Ahora, Ismene, a través del amor de MAN, puede recuperar la cordura que la locura de la guerra le había provocado: «Since you've loved me my mind's begun to clear» (Bond, 1999: 268). Las limitaciones y deformaciones de ambos se convierten en complementarias alcanzando una dependencia mutua que celebra el poder curativo del afecto puro. Como señala Wheeler, el final de la obra nos traslada al funeral de una civilización muerta pero también «the celebration of the beginning of a new one, based not on a false ideal, but on love, dignity, and human understanding, a socialist society» (1993: 25).

BIBLIOGRAFÍA

- BOND, E. (1998): *Plays: 4. The Worlds. The Activists Papers. Restoration. Summer*, London: Methuen.
- . (1999): *Plays: 3. Bingo. The Fool. The Woman. Stone*, London: Methuen.
- BULMAN, J. C. (1986): «*The Woman* and Greek Myth: Bond's Theatre of History», *Modern Drama* 4: 505-515.
- CAVE, R. (1987): «The History Play: Edward Bond», *New British Drama in Performance on The London Stage 1970-1985*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 249-302.
- DONAHUE, D. (1979): *Edward Bond, A Study of his Plays*, Roma: Biblioteca di Cultura di Bulzoni.
- HAY, M. and P. ROBERTS (1980): *Bond a study of his plays*, London: Methuen.
- JONES, D. (1980): «Edward Bond's «Rational Theatre»», *Theatre Journal* 32: 505-517.
- LEE, K. (2001): «Myth, History, and Utopia in Edward Bond's *The Woman*», *Journal of English Language and Literature* 47, 4: 1.111-1.127.
- SPENCER, J. (1992): *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*, Cambridge: CUP.
- WHEELER, D. (1993): «Curing Cultural Madness: Edward Bond's *Lear* and *The Woman*», *Theatre Annual* XLVI: 13-29.

