

*Dossier (II):
La obra dramática de Itziar Pascual*

Presentación

Gabriela Cordone

Université de Lausanne

El 16 de abril de 2010 tuvo lugar, en la Universidad de Lausanne, la primera Jornada de estudio en torno a una figura clave de la dramaturgia actual: Itziar Pascual. El formato adoptado –una jornada de estudio– tiene la intención de salvar la distancia que existe, en el mundo universitario, entre los cursos dedicados a los estudiantes y las actividades académicas –como coloquios, simposios y congresos–, manifestaciones dirigidas más bien a doctorandos e investigadores en las que, a menudo, la participación activa de estudiantes de Bachelor y de Master, ya sea por el tema abordado o por la hechura del evento, no tienen cabida. Por eso, la idea de asociar una actividad académica, como lo es una Jornada de estudio, con un curso de Master (Universidad de Lausana) o un seminario (Universidad de Friburgo) parecía la apropiada para promover la investigación de los estudiantes y tratar así de acercar dos mundos –el aprendizaje y la investigación– que a veces, sin quererlo, se ignoran.

Así, se han ido decantado algunos objetivos de esta manifestación, que podríamos resumir de la siguiente manera: en primer lugar, difundir la obra de un/a dramaturgo/a actual, promocionar su estudio en particular y el estudio de la dramaturgia española actual en general. En segundo lugar, promover la participación activa de los estudiantes a la investigación académica, confrontando los conocimientos adquiridos durante el curso/seminario asociado a esta Jornada en un debate abierto con el/la autor/a y los/las especialistas. Por último, esta jornada tiene el propósito de fijar las bases y las modalidades para un próximo

encuentro dedicado al estudio de la obra de una dramaturga española actual.

En esta primera jornada de estudio tuvimos el placer de contar con la presencia de la dramaturga española Itziar Pascual y dos especialistas de su obra, Emmanuelle Garnier y Monique Martínez, ambas de la Universidad de Toulouse-Le Mirail.

Itziar Pascual estudió periodismo en la Universidad Complutense de Madrid y Dramaturgia en la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Es profesora de Literatura Dramática y Dramaturgia en la RESAD desde 1999. Como periodista ha trabajado en radio (Cadena Ser), prensa escrita (El Mundo), gabinetes de prensa (XII Festival Internacional de Teatro de Madrid) y revistas especializadas (El Público, Primer Acto, Acotaciones, Ínsula y Escena). De esta última fue directora entre 1998 y 1999. Como dramaturga es autora de más de una veintena de obras, publicadas, traducidas y estrenadas en España, Francia, Estados Unidos, México, Italia, Argentina, Colombia y Bolivia. Ha obtenido, entre otros, el Premio de Teatro Ciudad de Alcorcón, con *El domador de sombras*; el accésit del Premio Marqués de Bradomín con *Las voces de Penélope*, la Mención Especial del Premio María Teresa León por *Blue Mountain*, el Premio de Teatro Serantes con *La paz del crepúsculo*, el Premio Madrid Sur con *Pared*, el Premio ASSITEJ España (Asociación de Teatro para la Infancia y la Juventud) con *Mascando Ortigas* y el Premio de Teatro Valle Inclán con *Variaciones sobre Rosa Parks*.

Itziar Pascual ha sido presidenta de la Asociación de Mujeres de las Artes Escénicas de Madrid Marías Guerreras, entidad de la que es socia fundadora y en la que ha realizado la edición del volumen Primer Ciclo de las Marías Guerreras en Casa de América. También es coeditora, con Sol Garre, del volumen *Cuerpos en escena* (RESAD Fundamentos). Ha impartido conferencias y ponencias dedicadas al teatro español en universidades y simposios de España, Francia, Portugal, Venezuela, Bolivia, Estados Unidos, Perú y Marruecos. Como asistente de dirección ha participado en *Como los griegos*, de Steven Berkoff y *Nosferatu*, de Francisco Nieva, ambas dirigidas por Guillermo Heras en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Su interés por el teatro para la infancia y la juventud se ha concretado en el ensayo *Suzanne Lebeau. Las huellas de la esperanza* (ASSITEJ España) –en estos momentos en proceso de traducción al francés y al chino mandarín–, en la edición de la antología *Teatro español para la infancia y la juventud (1800-1936)* (RESAD- Fundamentos) y en

la dramaturgia de *Princesas olvidadas o escondidas*, espectáculo de Teatro Danza de Karlik. Como traductora y dramaturgista es autora de la versión de *Las cuñadas*, de Michel Tremblay.

Cultura de mujeres, mujeres de cultura

Itziar Pascual

RESAD (Madrid)

Me gustaría, en primer lugar, agradecer a la Universidad de Lausanne la oportunidad que me brinda de intervenir en esta sesión, con amigas y colegas como Emmanuelle Garnier y Monique Martínez, a las que atiendo con todo el interés. Quiero, además, expresar mi agradecimiento a Gabriela Cordone, autora de un trabajo de la envergadura de *El cuerpo presente*. Texto y cuerpo en el último teatro español (1980 – 2004), por promover y organizar este encuentro, y por permitirme seguir meditando sobre un tema que me apasiona: la presencia de las mujeres en la cultura. Agradezco con afecto esta oportunidad de reflexionar, aquí, en Lausanne, porque la experiencia me dice que las instituciones académicas son lo que las personas hacen de ellas, en especial, las personas que no se rinden. Agradezco por tanto la oportunidad de realizar esta jornada a sus organizadoras y asistentes, y la tenacidad y el empeño que implica su realización práctica.

Es ésta una reflexión que dio comienzo hace ya algunos años y que estoy intentando sistematizar en diversos encuentros y foros: primero en Casablanca, (Marruecos), donde comenzó a gestarse en mayo de 2009, más tarde en Lima (Perú), en noviembre del pasado año y ahora en Lausanne, en 2010. Pero cada vez que intento ordenar estas reflexiones, necesito volver a revisarlas. Este campo es suficientemente inestable y problemático, como para exigirme muchas vueltas de almohada, con la responsabilidad de no ser excluyente, pero tampoco imprecisa.

Este es, para mí, el desafío: reflexionar sobre las mujeres en la acción cultural intentando aterrizar en la cuestión, sin contentarme con esas palabras que sirven para revelar menos de lo que nombran: heterogeneidad, multiplicidad, diversidad, pluralidad... Intentando decir sin excluir, pero también nombrar sin generalizar. Para ello, organizaré esta reflexión en dos partes, bien diferenciadas. En la primera intentaré nombrar la cuestión de la cultura de mujeres destacando tres aspectos que, apunto, deberíamos considerar al abordar este concepto; en la segunda, intentaré aludir a algunas de sus posibles demandas, en su ejecución práctica y teatral.

Me gustaría, para empezar, definir cuál es mi posición cuando hablo de cultura de mujeres. Femenidad, mujer o cultura son palabras suficientemente complejas como para concretar dónde está el horizonte. Quiero referirme aquí a la cultura creada por mujeres, y no a la cultura femenina, dado que, en castellano, femenino no es sólo lo propio de las mujeres, sino que es débil o endeble. Es lo que sostiene el Diccionario de la RAE.

Yo, francamente, no comprendo esta acepción de lo femenino como algo débil o endeble, pero por si acaso, prefiero dejar claro que el título de esta intervención refiere a la cultura realizada por mujeres, y a la vez, a la presencia como personajes, papeles y roles de las mujeres en la cultura. Y quiero insistir en la noción de mujer como categoría social y cultural y no meramente biológica. Cuando me enfrento al concepto de cultura de mujeres, quiero referirme en el sentido más rico e integrador posible; y no sólo a la acción cultural entendida como tarea, oficio o profesión de un conjunto de creadoras.

Elijo esta posición porque, precisamente, me permite constatar cuánto de social y cotidiano tiene la creación; cuánto se concreta en el marco de unos recursos materiales, económicos y temporales necesarios; cuánto está ligada de forma práctica a la vida de la artista, pero no concebida ésta fuera del mundo, como proclamaba la modernidad. Bien al contrario, constatamos que lo personal es político, y esa experiencia personal está ligada a los principios de interacción, reciprocidad y colaboración.

A la hora de hablar de la cultura de mujeres, querría poner en valor tres rasgos que me parecen significativos en ésta: la desigualdad, el génerolecto y la sororidad. El primero, el más documentado y demostrado, es que se trata de una cultura desarrollada y promovida en condiciones materiales y simbólicas

de desigualdad¹. Es decir: las mujeres generan y promueven cultura con menores recursos disponibles para su realización, promoción y difusión, y también con menores recursos de tiempo disponible.

Béatrice Didier, en su trabajo *L'écriture -Femme*, sostiene que, si hay algo que rige como constante la escritura realizada por las mujeres a lo largo del tiempo, es un pulso con su sociedad (Didier, 1981: 11):

Néanmoins l'écriture féminine semble presque toujours le lieu d'un conflit entre un désir d'écrire, souvent si violent chez la femme, et une société qui manifeste à l'égard de ce désir, soit une hostilité systématique, soit cette forme atténuée, mais peut-être plus perfide encore, qu'est l'ironie ou la dépréciation. A notre époque de prétendue libération, il a fallu néanmoins d'après disputes pour qu'une femme entre à l'Académie française. Si finalement Marguerite Yourcenar l'a emporté, il eût été impensable que Colette quelques décennies plus tôt risquât la même entreprise. L'Académie ne nous apparaît pas comme le seul couronnement d'une carrière d'écrivain, mais ce fait récent est symptomatique.

¹ Sin querer exhaustiva, apporto algunos datos relevantes en España. A pesar de todos los avances y mejoras, hoy un hombre y una mujer acceden al empleo en España de forma desigual. Las mujeres consiguen empleo con mayor dificultad; su presencia en el paro de larga duración es mayor, están más presentes en los indicadores de inactividad, acceden en menor número al empleo con jornada completa y cobran menos por sus cometidos, existiendo una brecha salarial de las más altas de Europa, que además es creciente cuando aumenta la cualificación de los empleos. Además, su presencia en la economía sumergida es mayor, hasta el punto de que algunos autores aluden al fenómeno de la feminización de la economía sumergida (VV.AA., 2006: 72) y la maternidad es considerada la principal causa de discriminación en el trabajo (Centro Internacional Trabajo y Familia, 2009). Y cuando la contribución de las mujeres en la vida económica y la riqueza del país no procede de una tarea asalariada, ésta no se concreta ni se cuantifica en los estudios formalmente.

La discriminación ejecutada y derivada de la desigualdad es así tanto horizontal –entendiendo por esta el acceso a empleos y formaciones consideradas de mujeres, al tiempo que se les impide o dificulta el acceso a ocupaciones que socialmente se siguen considerando masculinas, como la producción, la ciencia y los avances en tecnología (Sin Firma, 2007: 113) –como vertical– y más conocida como “techo de cristal”: es decir, el conjunto de coerciones que limitan el ascenso profesional de las mujeres a puestos de mayor consideración y responsabilidad–.

Las formas de la desigualdad son, a veces, extremas, evidentes; y afectan a los derechos fundamentales y a la dignidad humana; a veces, en los países con una historia democrática más larga, las formas de la desigualdad son menos explícitas. Sus consecuencias no lo son tanto. Laura Freixas lo dice con toda claridad: incluso aquellas mujeres que se encuentran en circunstancias sociales y culturales relevantes, incluso aquellas que están en mejores circunstancias, todas tienen su “anécdota”. Y la anécdota consiste en un gesto de paternalismo, o de autoritarismo, o de cuestionamiento en el espacio público... Son, en acepción de Luis Bonino, “micromachismos”, que pueden tener consecuencias no tan pequeñas...

El Informe Reine Prat, en Francia, y la investigación de Deborah Kean, en el marco de la Unión Europea, lo evidencian con cifras y con conceptos concretos: en el mundo de las artes del espectáculo ellas pagan precios más altos por acceder a los cargos de responsabilidad; acceden “apagando fuegos”, es decir, cuando la institución está en crisis, problematizada. Ellas, especialmente las actrices, las bailarinas, las performers, tienen carreras artísticas más cortas, menos papeles ofrecidos externamente, son peor pagadas económicamente y pagan precios más altos por tener mayor edad. Ellos son maduros, ellas envejecen.

Las respuestas a la desigualdad no son unívocas. Didier detecta en la creación de mujeres numerosas estrategias de oposición a la realidad circundante, como la vindicación de un espacio propio, de la soñada habitación woolfiana: desde el uso del pseudónimo, no infrecuentemente masculino, a la búsqueda de géneros literarios que les permitan escribir en la soledad de sus refugios, como el diario y el género epistolar, pasando por la escritura clandestina, nocturna, escondida de la luz y la visibilidad de lo público (Didier; 1981: 16).

Pero me gustaría destacar una estrategia más, que considero clave en el análisis de la creación de mujeres: la sororidad. O lo que es lo mismo, la creación de espacios, reales y/o simbólicos, de intercambio, colaboración y cooperación entre mujeres, llegando a acuerdos allí donde éstos son posibles, allí donde éstos son generadores de consecuencias fructíferas para todas. No se trata del espacio de las idénticas, como sabiamente nos recuerda Marcela Lagarde de los Ríos, cuanto del espacio de todas (Lagarde, 2006: 2-3):

Sólo arraigadas en ese saber solidario podemos remontar la prohibición patriarcal al pacto entre mujeres, o lo que es lo mismo,

a la política entre mujeres y dismantelar la cultura misógina que nos configura. La sororidad emerge como alternativa a la política que impide a las mujeres la identificación positiva de género, el reconocimiento, la agregación en sintonía y la alianza.

Creo que la sororidad ha supuesto, en sus ejercicios concretos y prácticos, una vía de trabajo y de reflexión riquísima y una forma de cultura de mujeres. Ejemplos en las artes escénicas se encuentran en todo el mundo: desde el Magdalena Project, constituido como una auténtica red internacional de promoción, difusión e intercambio del teatro contemporáneo de mujeres, hasta la Fortaleza de la Mujer Maya, (FOMMA), de Chiapas, (México), un ejemplo de la acción teatral al servicio del reconocimiento de los derechos de las mujeres, pasando por la compañía peruana Yuyachkani, promotora del Festival Internacional de Mujeres Creadoras, en Lima, o la AMAEM Marías Guerreras, Proyecto Vaca o Teatro de las Sorámbulas en España. La experiencia de las Guerrilla Girls en Estados Unidos evidencia que el arte y el activismo vindicativo pueden tener vínculos comunes y resultados artísticos satisfactorios. Pero los ejemplos de sororidad no constituidos formalmente son ingentes.

Creo en la sororidad, no como estado “natural”, pero sí como condición fundacional de la cultura de mujeres, porque lejos del viejo y siniestro tópico de la enemistad entre mujeres, la existencia de una red de apoyo, cooperación y respaldo ha existido y existe en muy diversas formas y expresiones: haciendo arte, tejiendo sociedad, cultura y política. No en vano, cuando le preguntaba en una entrevista a la autora y feminista española Lidia Falcón por la noción de cultura de mujeres, me hablaba de una cultura de la solidaridad, del apoyo mutuo; una cultura que ha permitido que muchas mujeres sobrevivieran a las penurias de las guerras, de las desigualdades, del extenuante trabajo en la fábrica y en el campo. Y no debe extrañarnos el poder vital de esa cultura, si recordamos que la vida existe gracias a la cooperación entre bacterias, como demostró la biopaleontóloga Lynn Margulis.

La creación de redes y la valoración de la pertenencia a éstas, es una de las características más destacadas desde la sociolingüística cuando se aborda la noción del génerolecto, o estilo discursivo relacionado culturalmente con el género. Para Victoria Sau (2002: 119) el génerolecto va a ser importante en el modo en el que las mujeres se comunican con su entorno:

Desde el génerolecto (...) el mundo se ve como una red de relaciones interpersonales en el que la persona está inmersa. La meta general es establecer lazos interpersonales fuertes y duraderos. Lo que más se valora: las conexiones. Se teme el aislamiento y la soledad. El acercamiento afectivo y la intimidad con el otro/a es uno de sus valores más preciados. En caso de conflictos interpersonales se tiende a la conciliación y/o al dismulo. Esto tiene el inconveniente de llevar al distanciamiento, en ocasiones, para evitar el conflicto de frente.

¿Cómo se desarrolla el génerolecto? ¿Dónde aparece? Suzanne Romaine considera que las diferencias en el habla de mujeres y hombres se concretan en los patrones de interacción verbal, que empiezan a definirse en los primeros años de vida, cuando niñas y niños empiezan a jugar en grupos de su mismo sexo (Romaine, 1996: 143):

Aunque se ha prestado mucha menos atención a las redes sociales de las niñas que a las de los niños, son fácilmente visibles las diferencias en el habla empleada por cada uno de los sexos cuando juegan. Las niñas usan la lengua para crear y mantener la cohesión, y sus actividades son generalmente cooperativas y no competitivas. La diferenciación entre ellas no se establece en términos de poder. Cuando surgen conflictos, el grupo se deshace. Tiende a no tolerarse la tiranía y las niñas usan formas como “vamos a...”, o “podíamos...” para instar a las otras a hacer cosas, en lugar de echar mano de su poder personal. Cuando discuten argumentan más con las necesidades del grupo que con las suyas personales.

Romaine recuerda que los adultos dicen a las niñas y niños como tienen que hablar, cual es el modo correcto de expresarse, y pronto los niños saben reconocer qué habla está cerca del estándar, que acaba siendo considerado “lo fino”, y aquella que no lo está; aprenden que la forma en que se habla determina de forma importante la impresión que causa una persona en los otros, y detectará la diferencia entre hablar en su entorno familiar y fuera, en la escuela, o con terceros, donde expresarse siguiendo el estándar será lo adecuado. Se observan ciertas similitudes y rasgos de continuidad entre los patrones de interacción verbal adquiridos durante la infancia y la adolescencia y los que se desarrollarán en etapas posteriores. (Romaine, 1996: 150):

(...) Las mujeres no valoran la agresividad y sus conversaciones tienden a ser más interactivas y a buscar la cooperación. Emiten

y buscan señales de acuerdo y ligan lo que ellas dicen a lo que dicen los demás. (...).

Existen también diferencias en la forma de llevar la conversación. Las mujeres son respetuosas con los turnos ajenos, tienden a pedir disculpas por hablar demasiado y no les gusta que nadie monopolice la conversación. Los hombres compiten por el dominio, algunos hablan claramente más que otros y no se sienten obligados a ligar lo que ellos dicen a lo que dicen los demás, sino que, por el contrario, suelen pasar por alto lo que se ha dicho antes y acentuar su propio punto de vista.

Creo que estudiar la presencia del génerolecto en la creación de mujeres podría permitirnos una perspectiva enriquecedora, en particular cuando nos referimos a la dramaturgia. Estudiar el génerolecto en términos de presencia, competencias, límites, influencia en la fábula, en la composición de los personajes, etc., podría ser un camino atractivo de búsqueda. No olvidemos que el personaje dramático se caracteriza, antes que ninguna otra cosa, por un principio dinámico de interacción: está en permanente relación con el otro y con lo otro. Personalmente, la noción de génerolecto me ha permitido releer algunas de mis obras, como *Mascando Ortigas*, *Pared* o *Variaciones sobre Rosa Parks*, obras en las que todos los personajes presentes son femeninos, y enfrentan de forma decisiva cuestiones como el aislamiento, la soledad y la incomunicación. Incluso me ha permitido releer una dramaturgia como la de *Princesas olvidadas y escondidas*, una creación de teatro danza para niñas y niños, realizada para la coreógrafa y directora de escena Cristina Silveira.

Y es que la cuestión radica para mí en cómo el género afecta, en una determinada sociedad, en un contexto económico, material y cultural determinado, a la vida y la creación de las mujeres. Comprendiéndolo, creo que tendremos nuevos instrumentos de conocimiento, no sólo de la cultura, cuanto del mundo.

En el desarrollo y enriquecimiento de una cultura de mujeres, creo que el teatro tiene mucho que proponer. Porque las representaciones, las ficciones, como bien señalaba Fatima Mernissi en su obra *El harén en Occidente*, no pueden ser desconsideradas en un mundo y un tiempo que ha creado el concepto de realidad virtual. Porque frente a la multitud de no lugares que emergen entre nosotros –lugares de tránsito, “instalaciones necesarias para la circulación de bienes y personas”, en términos de María del Carmen África Vidal, (la sala de embarque del aeropuerto, las escaleras mecánicas, los pasillos de un hotel, los ascensores),

el teatro sigue siendo un lugar para el encuentro, la emoción y la conciencia. El teatro sigue siendo el espacio, mítico y concreto, el escenario de las pasiones y de la política, el espacio de la resistencia. Y yo creo que hoy es un espacio potencialmente fértil para el desarrollo de una cultura de mujeres.

Por eso un teatro que quiera recoger y desarrollar el patrimonio de la cultura de mujeres, tiene grandes desafíos y tareas pendientes. Entre ellas, y sin ningún ánimo concluyente, deberá atender a la importancia del tiempo propio, porque si Virginia Woolf escribiera entre nosotras, seguramente hoy no sólo hablaría de la importancia de un espacio propio, abogaría por un tiempo, intrínseco, específico, de mujeres, dado que el concepto de vida privada, como ha puesto en evidencia Soledad Murillo, tiene distintas acepciones para mujeres y hombres; advertirá de las amenazas de un patriarcado que está muriendo, sí, pero que se muere matando, y que se aferra al consumismo y al capitalismo más radical como estrategias de supervivencia. Y que se adhiere a la idea de la mujer como asalariada peor pagada, con más horas de trabajo por menos dinero, y/o de la mujer emigrante, como mujer disociada entre su familia y su salario, con el locutorio como cordón umbilical entre ambos.

Un teatro que atienda la cultura de mujeres podrá estudiar las nuevas formulaciones y posibilidades de la feminidad, para poder renombrarla y habitarla con nuevas luces, con nuevas acepciones, sin que ésta sea lo que aún el diccionario dice que es: una forma de debilidad. ¿Habrà llegado ya el momento de dudar de este persistente alegato a la androginia, dominante durante los noventa? ¿Será la hora de preguntarnos porqué tantas mujeres no han querido ser observadas en el espacio público como mujeres, sino como profesionales, evidenciando la inquietante imposibilidad para ellas mismas de ser ambas cosas a la vez?

Estoy pensando, como ven, en una cultura y en un teatro que comprenda y atienda más la oportunidad para la participación y la construcción en común que para el individualismo egoico. Esa es la cultura a la que me gustaría contribuir, una cultura sustentada en el principio de sororidad, porque es, en sus raíces y su proceder, una verdadera cultura democrática y porque representa para mí el mejor proyecto de lo humano.

BIBLIOGRAFÍA

- CORDONE Gabriela (2008): Texto y cuerpo en el último teatro español (1980-2004). Lausanne. Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.
- DIDIER Béatrice (1981): *L'écriture- femme*. Paris. Presses Universitaires de France.
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS Marcela (2006): Pacto entre mujeres. Sororidad. Madrid, 10 de octubre. Departamento de Comunicación. Coordinadora Española para el Lobby Europeo de Mujeres. Documento de Pdf. www.celem.org
- LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO Marián (2010): "Algunas consideraciones sobre la capacidad de vivir en equidad: propuestas desde la creación". BARRIOS, Olga (ed.) *La mujer en las artes visuales y escénicas*. Madrid. Ed. Fundamentos. Pp. 201-214.
- MURILLO Soledad (2006): El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio. Madrid. Siglo XXI.
- ROMAINE Suzanne (1996): El lenguaje en la sociedad. Una introducción a la sociolingüística. Barcelona. Editorial Ariel.
- SAU Victoria (2001): *Diccionario ideológico feminista*. Barcelona. Icaria.
- SIN FIRMA (2007): Plan Estratégico de Igualdad de Oportunidades (2008-2011). Ministerio de Igualdad. 115 pp. Documento de PDF.
- VV.AA. (2006): *El papel de la mujer en la economía española*. Pamplona. Fundación Caja Navarra.

Hacia un primer acercamiento a la teoría de los dispositivos: la escena matricial de *Las horas muertas* de Itziar Pascual

Monique Martinez

Université de Toulouse-LLA/CREATIS

Este artículo es la primera etapa de un trabajo más amplio sobre la llamada Escuela de los dispositivos de Toulouse (término acuñado por Bernard Vouilloux en el número 718 de la revista *Critique* del mes de marzo del 2007). Esta escuela nació de la voluntad de romper con un análisis fundado en abstracciones narratológicas para preocuparse ante todo por los elementos visuales en la literatura y así desempolvar los estudios literarios y clásicos que sufren un desinterés mayor por parte de los estudiantes desde hace unas décadas. La teoría de los dispositivos se basa en el concepto de escena que se ha venido desarrollando en varios seminarios en el marco del laboratorio *Lettres, Langues et Arts* de la Universidad de Toulouse (w3.lla.univ-tlse2.fr), dando lugar a publicaciones regulares a lo largo de los últimos años. Este concepto, que puede ser una noción confusa en el momento de aplicarla al teatro, reivindica su filiación con el género dramático para mejor apartarse de él. Refiriéndome a Arnaud Rykner, diré que «la escena es lo que más se sustrae al escenario». Definamos pues esta famosa escena... ¿Como definir un concepto que paradójicamente pretende desprenderse del teatro¹?

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 15-16 (primavera-otoño 2010)

¹ Remito al lector a los ensayos fundadores de la Escuela de Toulouse, que resultaron de los seminarios colectivos del equipo de investigación *Lettres, Langues, Arts de l'Université de Toulouse*, dirigido por Arnaud Rykner: *La scène. Littérature et arts visuels, textes réunis par Marie-Thérèse Mathet*, Paris, L'Harmattan, 2001; *L'écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du XVIe siècle, textes réunis par Stéphane Lojkiné*, Paris, L'Harmattan,

Según Stéphane Lojkine, uno se olvida casi siempre de las novelas que ha leído, pero se acuerda de las escenas que impactan². ¿Por qué la escena novelesca produce un efecto tan poderoso y duradero? ¿En qué se conoce? ¿Cómo se identifica en un texto? La pregunta se puede hacer de manera más general: ¿qué es lo que impacta en un texto, en una pintura, en el teatro, en el cine, en la televisión? ¿En qué consiste ese impacto poderoso, esa carga emocional, la inmediatez significativa de la escena?

La escena es, en efecto, una herramienta de análisis que renueva el estudio de las artes en general. La escena rompe con la noción de una mimesis que se elabora bajo la forma de una representación y de la ruptura con el mundo real. La escena se articula con el concepto de dispositivo, con una organización espacial más que verbal. La escena introduce la noción de dispositivo triangular en la medida en que se define «como una interacción entre al menos dos actantes bajo la mirada de un tercero» El dispositivo permite que la producción artística se despliegue en varias dimensiones, dándole al receptor un papel de testigo ocular, atrayendo su mirada para obligarle a despegarse de un marco propiamente textual. Suscita pues una doble tensión: entre los actantes que la generan en la ficción y entre esta interacción y el ojo que la legitima en la realidad.

Detengámonos un momento en lo que puede aparecer, para algunos lectores, como algo incomprensible y por ello inútil para entender una obra de teatro. Parece obvio que si salimos de la textualidad de la dramaturgia para analizar el dispositivo, encontramos forzosamente la escena. Cualquier escena de teatro es lógicamente una escena. Precisamente, en la teoría de los escenólogos, el dispositivo sirve como estructura de base que permite traspasarla. Sirve para llevar al receptor hacia algo que está en juego, algo que escapa a la posibilidad misma de representación. Y aún más en el caso del teatro: éste, a la vez que representa en el escenario, niega la realidad de lo que representa (denegación): cuando estoy viendo un espectáculo sé que todo lo que veo es ficticio. En cambio, todo aquello que no veo constituye una escena mental que impacta, es decir, que ostenta lo que de ningún modo puede asomar en el escenario.

2001; *L'incompréhensible*. Littérature, réel, visuel, textes réunis par Marie-Thérèse Mathet, Paris, L'Harmattan, 2003; *Brutalité et représentation*, textes réunis par Marie-Thérèse Mathet, Paris, L'Harmattan, 2003; Philippe Ortel, *Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2005.

² Stéphane Lojkine, Introduction à la scène comme dispositif en <http://gala-tea.univ-tlse2.fr/pictura/ UtpicturaServeur/Fiction/Paolo&Francesca.php>

La obra de Itziar Pascual publicada en esta revista nos servirá de ejemplo idóneo para empezar a difundir en el ámbito internacional de los hispanistas una teoría que, a mi entender, revoluciona de manera copernicana el análisis de las obras artísticas, cualquiera sea su época y su género.

Las horas muertas es una obra breve que cuenta, por así decirlo, el despido de Jonás, asalariado de una empresa, en unas condiciones poco claras, cesantía impulsada por su cuñado, Gerardo. Ruth, esposa de Jonás, venga a su marido infligiendo a su hermano el mismo tratamiento y consiguiendo que a él también le despida la empresa. La fábula sigue el orden de las dieciséis unidades que se suceden de manera lineal y construyen el argumento. Ahora bien, lo que queda del texto teatral –y se supone que de sus distintas escenificaciones– es la imagen visual impactante que abre la pieza. Se puede decir que este cuadro funciona como una matriz visual, un cuadro vivo, un dispositivo imageant que define la organización de todo el conjunto, como veremos más adelante.

I. La noticia

Tarde de otoño. Un hombre, Jonás, está sentado en el banco de un parque. Junto a él un maletín negro. Jonás lleva un abrigo negro. La tarde refresca. Jonás tiene frío. Levanta las solapas de su abrigo e intenta calentarse las manos. Está solo. Respira profundamente, casi un suspiro. Mira al suelo. Mira absorto al suelo. No hace nada. Un tiempo. Sonido de palomas que arrullan. Oscuro.

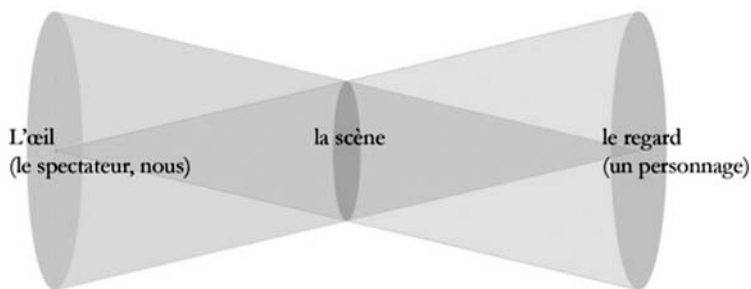
Con toda evidencia este fragmento que inicia la obra es una escena en el sentido de la Escuela de los dispositivos. Lo que define la escena es la organización material y concreta de objetos, de lugares, de tiempo y una estructura abstracta, compleja que determina el sentido de la obra, su significación y su desarrollo.

El didascalos³ se focaliza en un espacio restringido –el banco donde está sentado Jonás–, punto de referencia en el espacio vago, impreciso de un parque. Esta escena impacta, produce un efecto de escena, porque condensa varios acontecimientos en un espacio y tiempo limitado marcado explícitamente por las didascalias. Como lo indica el propio título «La noticia», la escena es el resultado de un momento anterior (seguramente relacionado

³ Remito al libro Sanda Golopentia / Monique Martinez, Hacia una nueva interpretación de las didascalias, Ciudad Real, Ñaque, 2010.

con la presencia del maletín que remite a una actividad profesional), que ha producido la imagen que se ve: un hombre solo sentado a pesar del frío de la tarde, suspirando y mirando el suelo sin moverse. La imagen parece congelada y la única interacción que se dibuja es la lucha con el frío: «Levanta las solapas de su abrigo e intenta calentarse las manos.» El cromatismo que predomina (“maletín negro”, “abrigo negro” “tarde de otoño”, “las palomas”) construye una imagen visual en blanco y negro que remite a una intericonicidad cinematográfica: numerosas son las secuencias fílmicas en las que hay un protagonista solo en un parque. Se trata ciertamente de un arquetipo en la memoria del espectador, que funciona de manera inconsciente. Corresponde muchas veces a un momento de introspección o de crisis y suele ser un momento de transición en la narración propiamente dicha.

Stéphane Lojkin⁴ analiza el lienzo de Jean Auguste Domini- que Ingres Paolo y Francesca, conservado en el Museo de Bellas Artes en Angers. Afirma que el dispositivo se basa en el cruce de dos miradas, la del marido viejo, contrahecho, cojo que, surgiendo desde el fondo de la sala, prepara su venganza asiendo la espada, y la mirada del espectador que presencia el beso del galante Paolo –que no es otro que el hermano de Gianciotto– a Francesca, esposa de Gianciotto. El cruce de las miradas contribuye a crear el efecto impactante: por un lado, la mirada de aquel que mira, intenta sorprender la verdad –el adulterio–; por el otro, la mirada del que ve, que goza de su facultad de ver, la mirada del espectador que puede contemplar la escena. Stéphane Lojkin lo representa de la siguiente manera:



⁴ Remito al esquema de Stéphane Lojkin «Caractérisation scopique de la scène. Schéma dit de la «double carotte» en Introduction à la scène comme dispositif en [http://galatea.univ-tlse2.fr/pictura/ UtPicturaServeur/Fiction/Paolo&Francesca.php](http://galatea.univ-tlse2.fr/pictura/UtPicturaServeur/Fiction/Paolo&Francesca.php)

En Las horas muertas, nos encontramos con unas trayectorias distintas de las miradas: en el escenario, la mirada vacía del hombre que observa el suelo fijo, absorto, como si quisiese encontrar algo en esa tensión, dibuja una línea vertical, que crea un punto de ruptura en la horizontalidad de la mirada del espectador. Si para el espectador la escena se ostenta como una imagen, un objeto, para el personaje que mira lo que ve deslumbra, ciega, hipnotiza: algo que no puede ver ya que mira fijamente el suelo, como intentando traspasar la pantalla imaginaria que representa el suelo. La pantalla, noción teórica desarrollada por Stéphane Lojkine⁵, introduce la idea de una frustración fundamental de la mirada que permite que la visión tome cuerpo. Lo compara con «el ademán del hombre que protege sus ojos para contemplar la luz prohibida de Dios.» Añade que «lo que deseamos ver queda siempre cerrado, pero significado precisamente porque queda cerrado.» La pregunta entonces es la siguiente: ¿qué es lo que intenta ver el hombre, qué es este algo que escapa a la representación y que impide que se enuncie a través del diálogo?

El futuro queda suspenso, como aniquilado por el estado anímico del personaje. Se clausura la escena con un brusco oscuro: cristaliza la escena en una imagen estática, detenida en la mirada enigmática del personaje.

La obra entera se desarrolla a partir del núcleo inicial de esta escena. Se repite cinco veces en el transcurso de las dieciséis secuencias de la obra de manera irregular: la variación de la imagen es un elemento fundamental en la fábula.

Cuando por segunda vez volvemos a encontrar la misma situación («mismo banco» y «mismo parque» dice explícitamente el texto), el cuadro evoluciona: la lucha entre los dos actantes el hombre, el frío se agudiza con el recurso a los guantes.

IV. Ha escuchado todos sus mensajes

Jonás, está sentado en el mismo banco del mismo parque que en la Escena I. Lleva el abrigo negro. Tiene frío en las manos. Saca unos guantes del bolsillo del abrigo. Se los pone. Saca un teléfono móvil del bolsillo del abrigo. Llama. Lo hace con torpeza. Se quita los guantes. Escucha el buzón de voz. Cuelga la llamada y guarda el móvil. Silencio. Respira hondo. Un tiempo. Sonido del viento. Oscuro.

⁵ L'écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du XVI^e siècle, textes réunis par Stéphane Lojkine, Paris, L'Harmattan, 2001.

La mirada hipnótica ha desaparecido: hay un embrión de acción, aunque sea mínima y otra vez desesperada, en el intento de comunicarse con los demás a través del lenguaje. La escucha de los mensajes es la prueba que la vida queda en aquella matriz, sin que por el momento conste la esperanza de que la situación evolucione: sigue el silencio, se duplica la respiración profunda de la primera escena, pero esta vez no es un suspiro.

La escena se activa cuatro secuencias más tarde cuando al estatismo de la situación inicial se sustituye la postura de pie del personaje, ya ante del banco, hablando por teléfono y moviéndose sin cesar. Lo verbal ahora predomina, dejando en un segundo plano lo visual, que tiene ya un papel secundario. El diálogo, aunque sea incompleto, funciona como un intento de volver a conectarse con el mundo exterior. El ademán de encender el cigarrillo, a pesar del rechazo aparente del interlocutor, sitúa al personaje en una situación activa:

VIII. Ya le llamaremos

(Jonás ante el banco del parque. Habla por el teléfono móvil. Se mueve nervioso, camina, cambia repentinamente de dirección.)

JONÁS: Señorita es urgente. (Pausa) Sí, ya me ha dicho que él se pondrá en contacto conmigo, pero no he tenido noticia suya... (Pausa) Le he dejado varios mensajes... (Pausa) ¿Está segura de que ha recibido mis mensajes? (Pausa) Ya. Ya, ya, pero necesito hablar con él. ¿No tendrá un instante, para atenderme? (Pausa). Vaya. Es que es muy importante. (Pausa) Dígame que le ha llamado Jonás, del departamento de... Exacto. Sí. Eso es. Le llamé el lunes, y el martes, el martes creo que... Y ayer también. Lamento ser tan insistente, pero... Muy bien. (Pausa). Señorita, ¿usted sabe cómo es una anguila en un barrizal? (Jonás cuelga. Un instante. Saca del bolsillo de su abrigo una cajetilla de cigarrillos. Enciende uno. Oscuro.)

En el mismo marco del parque, Ruth se encuentra con su hermano (secuencia XII). Ahora se trata de un auténtico diálogo en el que se plantea el drama: Gerardo es responsable del despido de su cuñado, a pesar de que éste le hubiese ayudado a salir de apuros, para que no le echaran a la calle. Ruth, después de intentar convencerle de que haga algo, se queda llorando, sentada en el banco.

Dos secuencias después ambos personajes vuelven a encontrarse en el mismo lugar: Ruth ha conseguido el despido de Gerardo. Ojo por ojo, diente por diente. Estamos, como reza el título de la secuencia, entre anguilas. Ruth lleva gafas negras, y domina

la situación: Gerardo está vencido y da los últimos coletazos para sobrevivir.

Vuelve la escena inicial en la penúltima secuencia. Empieza justo antes de la llegada de Gerardo. El vacío aumenta el suspense hasta la entrada del personaje con el mismo maletín negro de Jonás. Se duplica aquí, casi al final, el mismo cuadro del principio, la misma escena impactante. Se ha dado un paso más en el simbolismo del dispositivo: el invierno ha instalado el frío que el otoño iniciaba, los cuervos sustituyen a las palomas. La salida del túnel es imposible y sólo queda el miedo:

XV. ¿Fin?

Tarde de invierno. El banco del parque está vacío. Llega Gerardo. Trae un maletín negro. Se sienta. Un instante. Gerardo siente frío. Levanta las solapas de su abrigo e intenta calentarse las manos. Está solo. Respira profundamente, casi un suspiro. Mira al suelo. Mira absorto el suelo. No hace nada. Un tiempo. No pasa nada. De repente, se escucha el graznido de unos cuervos. Gerardo siente extrañeza, mira asustado a todas partes. Oscuro.

La escena arquetípica del banco queda sustituida al final por otra también arquetípica en la cultura cinematográfica (Sonido de gaviotas, olas, agua de mar, un motor de gasóleo. Una luz desbordante lo inunda todo. Ruth y Jonás están sentados en el interior de una embarcación de recreo. Ruth lleva gafas de sol negras y un foulard envuelve su pelo. Jonás también lleva gafas de sol. Un instante.) Ya no están los personajes en el banco sino en un barco, sentados también en él sin moverse. La luz lo invade todo, deslumbrante y la mirada de ambos está protegida por gafas de sol. Otra vez reaparece el motivo de la mirada frustrada, bajo la forma anecdótica de los lentes: es imposible ver lo que puede cegar. Pero ¿de qué se trata?

La escena matricial funciona como un referente visual que mantiene la tensión del espectador a lo largo de la obra. Todas las secuencias siguientes desarrollan, como deshilachando sus potencialidades, las distintas hebras semánticas que la componen. Las otras escenas no hacen más que desarrollar todo lo que quedaba latente en la primera: el diálogo es incapaz de decir lo que la imagen sugiere. Es hueco, incompleto, fragmentado. Jonás busca las palabras sin encontrarlas, el diálogo se reduce a una herramienta vacía incapaz de transmitir lo que piensa.

El drama está concentrado en la trágica mirada de Jonás del principio. Esta mirada vuelve en las distintas unidades teatrales,

como un eco a la mirada inicial, hipnótica en el parque. En la segunda secuencia «Decirlo o no decirlo», Jonás «mira absorto, pensativo, al fondo del plato»: el movimiento hacia abajo, la pantalla figurada ya por el plato, la acción obsesiva remiten a aquella visión imposible de algo que escapa a la vista del espectador. Lo mismo ocurre en el momento de firmar el documento. El texto dice explícitamente en la didascalia: (Jonás mira el documento como el plato de sopa. No lee las cláusulas, mira absorto.) La secuencia séptima introduce otra variación en el tema del ver: ahora se trata de sombras en las paredes, como si se pasara de la mirada fascinada a una percepción contrastada. Las sombras introducen la luz y fragmentan la superficie de aquella pantalla negra que oculta ese algo que atrae de manera obsesiva a Jonás.

El motivo de la mirada recorre el texto y su evolución traduce la lucha antagónica entre pulsión de vida y de muerte. La atracción hacia la nada es patente en la escena en la que el protagonista espera en el pasillo de la oficina (secuencia VII), una escena que reactiva por cierto la matriz visual del principio.

Jonás espera sentado en el pasillo de una oficina, ante la puerta del despacho de Gerardo. Jonás espera. Mira el reloj. Cambia de posición las piernas. Espera. Comprueba que no tiene mensajes en el buzón del teléfono móvil. Juega a uno de esos juegos del teléfono móvil, pero el sonido es muy estridente. Se siente observado. Guarda el móvil. Espera. Se levanta. Desentumece las piernas. Espera. Carraspea. Espera. Se quita un pequeño hilo del abrigo negro. Espera. Mira absorto a la nada. Un tiempo. Espera. Oscuro.

La pulsión de muerte está relacionada con el ego, con lo que podemos llamar nuestra personalidad frente a la complejidad del universo en el que nuestro sitio es ínfimo. Se trata de una energía que reduce la vida en unas unidades cada vez más elementales para disolverla en la nada, esa nada que fija el personaje delante de la oficina. La lucha entre pulsiones de vida y de muerte lleva a Jonás hacia el punto en el que su identidad se disuelve para quedar aniquilada en el tiempo de la muerte. Así lo expresa Jonás a Ruth en la secuencia XIV:

Por eso esta tarde he pensado: “Jonás, estás muerto”. El mundo se ha consumido. Todo lo que has hecho, todo lo que tienes, sólo son un puñado de horas muertas.

Frente a Jonás está Ruth que representa, por lo contrario, la pulsión de vida. Las didascalias preparatorias que describen a

los personajes construyen de antemano el binomio muerte / vida que se evidenciará en la obra:

DRAMATIS PERSONAE:

JONÁS: Hombre de 43 años. Tiene dudas ante el mundo. Es introvertido, pulcro, exigente y metódico. Le gustan las cosas bien hechas, el orden y la puntualidad. Le gusta el color gris.

RUTH: Mujer de 42 años. Tiene fuerzas ante el mundo. Es sociable, impulsiva e inconstante. Le atrae el caos y tiene tendencia al desorden o a la acumulación de objetos. Le gusta el color rojo.

Ruth representa la energía vital: es ella quien se niega a aceptar la realidad y se las arregla para invertir la situación y castigar a su hermano. Es ella quien negocia con el jefe de Jonás su reintegración al trabajo. Es ella quien resuelve la situación. Su papel en el sueño que cuenta Jonás en el epílogo es significativo: es la salvadora, la protectora, la que tiene valor de enfrentarse con las anguilas, la que utiliza la trampa para alcanzar la empresa por detrás. Ella es la que contempla, como sus antepasados en Sodoma, el incendio de la empresa, lugar de perversiones sociales.

Ruth, como el personaje bíblico, se niega a aceptar la fatalidad: la Ruth en el libro que lleva su nombre se resiste a aceptar su sino funesto y para salir de la miseria no duda en ir a recoger la mies que le permitirá casarse con Boaz. Ruth, sacando a Jonás de las garras de su hermano, redime la falta de Gerardo, como lo hizo la Ruth bíblica con las de su familia, las de Loth quien engendra a Moab al unirse con sus hijas. Ella es quien permite que Jonás vuelva a la vida, como el profeta que sale del vientre de la ballena después de pasar tres días en él y resucita.

Ahora bien, ¿qué es esa imagen que obsesiona tanto a Jonás en el parque, dentro del plato, en la nada que fija sin ver? ¿Qué es lo que no se puede enunciar?

Lo que está en juego, una vez más, en *Las horas muertas*, es la brutalidad, que va más allá de la violencia⁶. Esta última se puede representar y clasificar: hay violencias verbales, físicas, sociales, policíacas... Pero la brutalidad siempre existe fuera de un marco: la brutalidad alcanza, hiere, derrumba. Y constituye la escena primitiva de cualquier representación. Es ella la que suscita, la que requiere una reacción, un relato, una producción

⁶ Véase *Brutalité et représentation, textes réunis par Marie-Thérèse Mathet*, Paris, L'Harmattan, 2003.

de imágenes, que son mecanismos de defensa para restablecer la integridad del sujeto, el vínculo social que la brutalidad ha venido deshaciendo, destrozando. Las horas muertas se despliega a partir de lo bruto, de lo brutal, que se resiste a la representación: lo único que pretende hacer es crear un dispositivo visual recurrente y fundador, al que somete lo verbal. Este dispositivo permite que emerja en cada uno de nosotros la escena imposible del traumatismo: no se puede representar precisamente porque se presenta en la inmediatez de nuestra mente, como un puñal hiriente que nos impacta y nos trastorna. No hay palabras que pueda decir la barbarie ni representar lo que es. El lenguaje y la imagen ficticia siguen siendo pantallas que ocultan la Cosa, lo Real, lo Incomprensible.

El reparto de las voces en la dramaturgia de Itziar Pascual

Emmanuelle Garnier *Université de Toulouse / LLA-Créatis / Roswita*

La reflexión que proponemos aquí se fundamenta en la controversia alrededor de la noción de dialogismo en el teatro, que opone, desde los años 70, la posición desarrollada por Mikhail Bakhtin en su ensayo sobre Dostoievski¹, que afirma el carácter no dialógico del teatro con el motivo de que en éste, “los personajes se reúnen dialogando, en la visión única del autor, del director, del espectador, en un trasfondo claro y homogéneo”, y la visión de Anne Ubersfeld, que ve en el diálogo del teatro contemporáneo una apertura a la polifonía, a partir del momento en que se considera que el

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 15-16 (primavera-otoño 2010)

¹ Reproducimos aquí el fragmento muchas veces citado en el que Bakhtin desarrolla su argumentación: “El diálogo dramático en el teatro, como el diálogo dramatizado de los géneros narrativos, siempre están encerrados en un marco fonológico rígido e inmutable. En el teatro, éste no se expresa directamente a través de las palabras, por supuesto, sin embargo es donde es lo más monolítico. Las réplicas del diálogo dramático no disloca el universo representado, no lo hacen multidimensional; por el contrario, para ser verdaderamente dramáticas, necesitan un universo lo más monolítico posible. En las obras teatrales, este universo debe estar tallado en un solo bloque. Todo debilitamiento de este monolitismo conduce al debilitamiento de la intensidad dramática. Los personajes se reúnen dialogando, en la visión única del autor, del director, del espectador, en un fondo neto y homogéneo. La concepción de una acción dramática que aporte una solución a todas las oposiciones dialógicas es, ella misma, totalmente monológica. Una verdadera multiplicidad de planos sería perjudicial para la obra: la acción dramática que se fundamenta normalmente en la unidad del universo representado sería entonces incapaz de servir de vínculo y de aportar soluciones. En una obra dramática, la combinación de concepciones autónomas del mundo, dentro de una unidad supraconceptual, es imposible, ya que la estructura dramática no proporciona la base para tal unidad”, Mikhail Bakhtin, *La poétique de Dostoievski*, Paris, Seuil, 1970, pp. 46-47 (la traducción es mía, así como todas las siguientes).

discurso teatral es el de “un sujeto inmediatamente desprendido de su Yo, de un sujeto que se niega como tal, que se afirma como hablando a través de la voz de otro, como hablando sin ser sujeto”².

Es precisamente en el centro de la dialéctica que ofrecen estos dos puntos de vista que queremos situar nuestra mirada sobre la escritura de la dramaturga española Itziar Pascual, siguiendo el sabio consejo de la teatróloga francesa, cuando ésta propone que “descifrar el discurso de teatro como el discurso consciente / inconsciente de un *autor*, o considerarlo como el discurso de un sujeto ficticio (con una relación consciente / inconsciente ficticia también) [sean] dos aproximaciones posibles pero que no deben estar separadas la una de la otra”³.

A la pregunta “¿quién habla en los textos dramáticos de Itziar Pascual?”, en contadas ocasiones es posible contestar de forma simple e inmediata. Un solo ejemplo bastará para mostrar que los discursos teatrales, en esta producción, son un material depositario de una pluralidad de voces, a veces dispuestas en estratos identificables, a veces fundidas en un magma más o menos compacto que imposibilita la identificación de cada una de las entidades enunciativas en presencia. El siguiente extracto de *Jaula* nos servirá para introducir nuestro propósito:

HOMBRE Y MUJER, ACTORES:

¿A quién hablo? ¿A quién me dirijo? ¿Debe haber alguien, ahí, oyendo, escuchando, asintiendo, para que tenga sentido lo que digo? ¿Qué ocurre si hay alguien, pero ese alguien no me escucha? ¿Qué ocurre si no hay nadie? ¿Qué pasa si no hay nada, fuera? ¿Tiene, obligatoriamente que haber alguien para que mi discurso sea inteligible, comprensible, *real*? ¿Estoy obligado a la locura, a la borrachera, al sonambulismo, a la fiebre delirante o al sueño si hablo sin que nadie me escuche? ¿O aún peor, estoy obligado a hacer teatro? ¿Es esto teatro? ¿Qué teatro? [...]

¿No se han dado cuenta de que el mundo está lleno de soledades? ¿Quién les ha dicho que alguna vez fueron escuchados? ¿Qué certeza han tenido de ser escuchados? ¿Sólo porque había alguien presente? ¿Sólo porque alguien asintió mientras hablaban? ¿Sólo porque se suponía que era un gesto de buena educación? ¿Sólo porque guardaron silencio casi hasta que concluían su frase? ¿Sólo porque eran actores y trabajaban en algún teatro

² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, I, Paris, Messidor / Éditions sociales, 1982 [1ª edición 1977], pp. 240-241.

³ *Ídem*, p. 241.

de la ciudad? ¿No les parece un gesto de ingenuidad insopor-
table? ¿Por qué necesitamos seguir manteniendo las conven-
ciones? ¿A quién alimentan estas viejas mentiras? ¿Si hablo en
soledad, no quedará en el aire la sospecha de que hablo por
hablar? ¿Si hablo solo, no quedarán inmediatamente devaluadas
mis palabras? ¿Las palabras serán expoliadas de su sentido
y convertidas en mero ruido de fondo, en rellenos inútiles del
espacio y el tiempo? ¿Será el medio el mensaje? ¿Y a estas al-
turas todavía con Mc Luhan? ¿Si no existe el otro, si no existe
ni siquiera la hipótesis ilusoria del otro, no habrá discurso, ni
comunicación, ni verdad? ¿Si no existe un alguien a quien in-
terpelar, nada de lo que aquí diga tendrá sentido? (*Largo, eterno
silencio*) (*Con tristeza*) ¿Hay alguien por ahí?

*Oscuro.*⁴

¿Quién habla en lo que parece ser un prólogo a la obra *Jau-
la*? ¿Los dos personajes (entidades ficticias) que son Hombre y
Mujer? ¿Los dos actores que desempeñan el papel de estos dos
personajes? La didascalia inicial parece generar una confusión
entre el espacio ficcional y el espacio de lo real al anunciar los lo-
cutores: "HOMBRE Y MUJER, ACTORES". A menos que se trate
de la voz de la propia autora dirigiéndose a los espectadores jus-
to antes de empezar la ficción. Una voz autoral "que se rompe
en varias voces" —en palabras de Jean-Christophe Bailly⁵—, como
indica la didascalia que precede el texto dialogístico:

*Simultaneidad, canon, fragmentos escritos en las paredes y los suelos
del teatro, fragmentos grabados en voz en off, fragmentos difundidos
en fotocopias lanzadas a los espectadores, dichas por todos, por algu-
nos, por alguno...*

Y en este caso, ¿quién lleva la palabra "rota" de la escritora?:
¿un personaje colectivo, coral, constituido por una acumulación,
por un hojaldrado de las distintas entidades enunciadoras po-
sibles en el teatro? La disposición del texto no permite conocer
precisamente la identidad de los distintos enunciadores.

Uno se pregunta ¿quién habla? y de forma paralela, ¿a quién
se dirige este discurso? O mejor dicho este metadiscurso, que
hace de su naturaleza su propio objeto, ya que, como lo recuerda

⁴ Itziar Pascual, *Jaula*, en *Gestos*, 38 (Noviembre 2004), pp. 111-112.

⁵ Jean-Christophe Bailly, "Le retour du mythe ou le travail de l'origine", *Ca-
hiers du Lundi*, 28 de febrero de 1994, p. 36.

Anne Ubersfeld: “el discurso teatral es por naturaleza una interrogación sobre el estatuto de la palabra: ¿quién habla a quién? Y ¿en qué condiciones se puede hablar?”⁶.

Para intentar situarnos en este dédalo polifónico –y así poder construir un discurso hermenéutico acerca de este verdadero “teatro de la palabra” de Itziar Pascual– nos proponemos establecer aquí, como un geólogo, una tipología de las voces tras haber realizado el análisis de unas extracciones en varios lugares del amplio y rico yacimiento que supone la producción de la dramaturgia desde hace casi veinte años.

* * *

Los rasgos que definen globalmente la escritura de Itziar Pascual son los que describe José Sanchis Sinisterra a propósito del conjunto de la llamada “generación Bradomín”: una “escritura que no es muy rupturista ni vanguardista, que desde el punto de vista formal practica estructuras muy abiertas y que recupera temas de la realidad con un enfoque que intenta huir de lo panfletario”⁷. Aquellas “estructuras abiertas” presentes en la dramaturgia de Itziar Pascual se oponen diametralmente a lo que Bakhtin considera como el monolitismo inherente al teatro mismo como garantía de la “intensidad dramática”. Ahora bien, en la era del teatro moderno y contemporáneo, lo que parecen buscar los dramaturgos es precisamente este debilitamiento de la intensidad dramática en la que se fundamenta “el régimen dramático del diálogo en acción”, en beneficio de otros elementos que pasan a ser los soportes de sus experimentaciones. E Itziar Pascual se sitúa plenamente al centro de esta “crisis” ahora bien delimitada por los investigadores, y que Gilles Declercq define en tres puntos que podrían caracterizar perfectamente la dramaturgia de nuestra autora:

Crisis del drama, mediante el abandono del principio de la acción causal; crisis del personaje a través de la ruptura del vínculo entre palabra y enunciador (identificado y motivado); crisis de la elocuencia, por razón de alejamiento de las formas oratorias resultante de un arte (*techné*) percibido como un obstáculo para la búsqueda de una palabra cercana y familiar: a la era de

⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre, I, op. cit.*, p. 241.

⁷ Liz Perales, *El Cultural*, 10/01/1999.

la elocuencia y del arte del alejamiento sucede el régimen de la conversación corriente, de la charla o del soliloquio íntimo⁸.

Antes de explorar los distintos tipos de voz presentes en el teatro de Itziar Pascual, volvamos rápidamente a la definición de la “voz” y su fragmentación en el teatro.

Como se sabe, el tema del “reparto de las voces” (una expresión tomada prestada por Jean-Pierre Sarrazac del ensayo de Jean-Luc Nancy⁹) en el teatro ha sido ampliamente teorizado por Anne Ubersfeld. Ésta considera el discurso teatral como “un proceso de comunicación entre ‘figuras’-personajes que tiene lugar dentro de otro proceso de comunicación; el que une el autor al público”¹⁰. De ahí su definición del fenómeno de la “doble enunciación” en el diálogo de teatro: “todo enunciado en el diálogo tiene dos emisores, el autor y el personaje al que ha delegado su voz, y dos receptores, el alocutario-personaje (su “otro”) y el espectador, que también participa de cierta forma en el intercambio, a pesar de que no pueda intervenir en él”¹¹. De tal forma que son 4 las voces que se expresan de manera concomitante y que representan un amplio terreno de creación y experimentación que exploraron los dramaturgos contemporáneos. En tanto que analistas, nos toca observar la manera con la que estas cuatro voces establecen una relación de resonancia en el discurso teatral. Es pues, este “latido”, esta “pulsación que ‘trabaja’ al texto de

⁸ Gilles Declercq, “Rhétorique et dialogue ou Que faire d’Aristote ?”, en *Dialoguer, Un nouveau partage des voix*, vol. I, *Dialogismes, Études théâtrales*, 31/2004 & 32/2005, textos reunidos por Jean-Pierre Sarrazac y Catherine Naugrette, p. 100.

⁹ “Para Sócrates, el logos divino se comparte directamente con el público a través de la declamación del poeta. Habla el dios. Ninguna interpretación, ningún conocimiento técnico es necesario al rapsoda. Basta con que comunique algo como entusiasmo (interpelación, ánimo, exhortación). Su enunciación conviene puesto que es múltiple: descansa sobre la diferencia de las propiedades singulares de las voces. Mediante esta diferencia, o sea, mediante el diálogo, el logos se pone en escena. El logos no es una voz dotada de significación (el sentido no preexiste, ni siquiera adviene al final: nosotros somos el sentido, en el reparto de nuestras voces). Es la expresión antes de la expresión, una anticipación del reparto. Su destino es que unas interpretaciones diversas y singulares se enuncian en un diálogo. Si hay logocentrismo, está condenado al más potente de los descenramientos. Es inevitable que el logos se divida. Es su destino”, Jean-Luc Nancy, *Le partage des voix*, 1982, fragmento en línea en francés, URL: <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0807041623.html>, consultado el 2 de abril de 2010.

¹⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, I, op. cit., p. 229.

¹¹ Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l’analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, pp. 25-26.

teatro”, como dice Anne Ubersfeld¹², a los que queremos acercarnos aquí en las obras de Itziar Pascual. Nuestro estudio no pretende describir la trayectoria dramática de la autora, sino más bien poner de manifiesto los tipos de tensión que se establecen entre las diferentes voces presentes en el tejido dramático.

Entre esos tipos, escogeremos presentar primero el que sin duda menos se espera tratándose de un teatro de lo íntimo como es el de Itziar Pascual, y que responde a lo que Jean-Pierre Sarrazac –siguiendo a Szondi¹³– llama “el diálogo absoluto”: “de cabo a rabo *lateral*, es decir, estrechamente limitado al círculo de los personajes”¹⁴. Existen pocas obras de tipo “maquinista” en la producción de Itziar Pascual, sin embargo, en algunas obras “la palabra es el instrumento de la acción”¹⁵. Por lo tanto, la voz de la autora “pasa detrás” de la de los personajes. La obra *Sirenas en alquitrán*¹⁶ me parece ser de este tipo. El fragmento siguiente muestra cómo “la palabra [...] fluye en medio de los movimientos y las acciones”, como escribía en 2001 María José Ragué Arias¹⁷:

ROGER. ¿Quieres ver algo? (*Toma la máquina y la utiliza como un ordenador*). Primero el password. Uff. Qué lento es este ratón. Ya. Entrás en el menú y... Mira. (*FRANK e ISMAEL observan divertidos*). Lara Croft. Me gusta más que tu sirenita.

ISMAEL. ¡Tomb Raider, chaval! Todo un clásico. ¿Pero por qué entras así?

¹² Las expresiones se aplican específicamente a dos de las cuatro voces: “Particularmente dentro de la voz del diálogo la voz del locutor I (el *escritor*) y la voz del locutor II (el personaje) están presentes las dos, pero quizás ilocalizables como tales: la voz del autor ocupa / desocupa la voz del personaje mediante un latido, una pulsación que ‘trabaja’ el texto teatral”, Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, I, *op. cit.*, p. 240.

¹³ Jean-Pierre Sarrazac, “Un nouveau partage des voix”, en *Dialoguer, Un nouveau partage des voix*, *op. cit.*, en particular p. 14.

¹⁴ “De cabo a rabo *lateral*, es decir, estrechamente limitado al círculo de los personajes, que no podría aceptar, por lo tanto, ni el carácter frontal de la interpelación del espectador, fundamentalmente en los teatros antiguo, medieval y contemporáneo, ni la deterritorialización de una coralidad polifónica que no cesa de desbordar la caja de escena”, Jean-Pierre Sarrazac, “Un nouveau partage des voix”, en *Dialoguer, Un nouveau partage des voix*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵ “La palabra es instrumento (o vehículo) de la acción cuando sirve para transmitir informaciones necesarias para la progresión de la acción de conjunto o de detalle”, Michel Vinaver (dir.), *Écritures dramatiques. Essai d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 900.

¹⁶ Itziar Pascual, *Sirenas en alquitrán, Primer Acto*, 302 (2004), pp. 99.113.

¹⁷ María José Ragué Arias, “La difícil sencillez”, *El Mundo*, 16/1/2001.

- ROGER. Es más rápido. Ahora tomas el botiquín, las armas y las llaves. ¿Ves?
- ISMAEL. ¿Tú has pasado de la pelea con las serpientes?
- ROGER. Claro. (A FRANK) ¿Te gusta? También podemos navegar. ¿Quieres ver una página web de sirenitas?
- ISMAEL. Prueba con Yahoo! O con Olé.
- ROGER. Querrás decir Terra. ¿Ves?
- FRANK. (Risas) ¡Cómo se mueven!
(Sonido de teléfono móvil. ROGER tarda en reaccionar. Mira la pantalla del teléfono. Gesto disgustado. Es su teléfono).
- ROGER. (Voz apagada) ¿Sí? Vale. Ya voy. (Cuelga. Silencio) ¿Seguimos mañana?
- FRANK. Que no te vas, hombre, que no te vas. Una más.
- ROGER. No puedo.
- ISMAEL. ¿Qué pasa?
- ROGER. Me tengo que ir.
- ISMAEL. ¿Quién era?
- ROGER. Me voy.
- ISMAEL. ¿Pero quién era?
- ROGER. (Resoplando) Mi padre.
- ISMAEL. Tío, pasa. Ya tienes edad. Yo a los quince ya...
- FRANK. Tú no te metas. Si le llama su viejo se va y punto. Tranquilo, majete.¹⁸

Una misma dinámica, basada en un tipo de comunicación dialogada similar se observa también –aunque de forma discontinua– en obras como *Père Lachaise* o *El domador de sombras*, en las que la acción se desarrolla globalmente de manera lineal, soportada por una combinación de voces procedentes exclusivamente de los personajes.

Sin embargo, tal reparto de las voces no es el más presente en la dramaturgia de Itziar Pascual. De hecho, la dramaturga prefiere a estos diálogos absolutos, los que Jean-Pierre Sarrazac escoge llamar, por oposición, los diálogos “relativos”, que rompen con la visión aristotélico-hegeliana del teatro. En efecto:

Para Hegel como para Aristóteles, la ausencia del autor se impone en el teatro por el carácter *primario* de la forma dramática: una acción completa (que va hasta su final) que se desarrolla en *presente* delante de nosotros espectadores... Ahora bien, una de las características del drama moderno y contemporáneo [...] es el deslizamiento progresivo de la forma dramática de este

¹⁸ Itziar Pascual *Sirenas en alquitrán*, op. cit., p. 4.

estatuto primario hacia un estatuto *secundario*. La acción ya no se desarrolla en un presente absoluto, como una carrera hacia el desenlace (la catástrofe), sino que consiste cada vez más en una *vuelta* –reflexiva, interrogativa– hacia un drama pasado y hacia una catástrofe siempre ya advenida.¹⁹

Gran parte de la dramaturgia de Itziar Pascual se inscribe de manera manifiesta en esta “vuelta hacia un drama pasado”, “hacia una catástrofe ya advenida”. Pertenecen a esta categoría todas las obras “marginalistas” de la autora, abiertas sobre las zonas que la sociedad contemporánea descarta violentamente hacia su periferia, en particular las mujeres, oprimidas por el varón (*Pared, Salomé, en Tras las tocas*) o menospreciadas por éste (*Las voces de Penélope, Historia de una azafata, Mujeres...*), los adolescentes y los adultos en búsqueda de una identidad (*Sirenas en alquitrán, Père Lachaise, Ciudad lineal...*), los vencidos y las víctimas de todo tipo (*Varadas, La paz del crepúsculo, Saudade, Benigno, Voz de un barco abandonado...*), los enfermos (*Jaula, Sólo tres palabras...*), etc.

En estas obras, se presencia un evidente “debilitamiento de la intensidad dramática” (Bakhtin) en beneficio de una yuxtaposición de voces. Muy insertados en la estética de la posmodernidad estos textos ofrecen una palabra fragmentada, suerte de objeto dramático entregado “en kit”, pero sin manual de montaje... Le corresponde, por lo tanto, al receptor (lector-espectador) escoger la manera de combinar las voces que se le ofrecen; le incumbe la construcción del dialogismo.

En esta categoría de los “diálogos relativos”, apuntaremos primero la presencia de lo que Maurice Maeterlinck llamaba “el otro diálogo”, el que se sitúa al lado del “diálogo indispensable”, y del que el dramaturgo belga decía que “es el único al que escucha profundamente el alma, porque sólo se le habla en este lugar”²⁰. Tales diálogos inútiles se combinan por lo tanto con otras modalidades discursivas: diálogos, pero también monólogos. Así ocurre, por ejemplo, en *Las voces de Penélope*, una obra rica en modalidades polifónicas, como veremos. Esta obra de la

¹⁹ Jean-Pierre Sarrazac, “Le partage des voix”, en Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud, 2005, p. 12.

²⁰ Maurice Maeterlinck, a propósito del teatro de Ibsen, “Le tragique quotidien”, *Le trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, 1986, p. 107, citado por Jean-Pierre Sarrazac en “Un nouveau partage des voix”, en *Dialoguer...*, op. cit., p. 17.

emancipación psíquica de las mujeres, cuyas escenas-monólogos desgarran la mordaza milenaria de Penélope, cuyos diálogos militantes denuncian la esclavitud de las mujeres antiguas y de las mujeres modernas, desliza entre las escenas algunos diálogos "otros", cuyas "cualidad y extensión [...] determinan la calidad y el alcance de la obra" (Maeterlinck). Éste por ejemplo:

En escena, la amiga de Penélope y la mujer que espera, sentadas en taburetes altos y apoyándose en una barra imaginaria. Resuena, al fondo de las conversaciones, una desgarrada ranchera contemporánea.

- LA AMIGA DE PENELOPE: Se lo he dicho y se lo repito. Póngame un Licor 43.
- LA MUJER QUE ESPERA: Por el bien de todos, no le dé más de beber.
- LA AMIGA DE PENELOPE: Es un canalla. Un miserable. Un cerdo. Otro Licor 43.
- LA MUJER QUE ESPERA: No le haga caso.
- LA AMIGA DE PENELOPE: Un mentiroso. Mentiroso. Mentiroso.
- LA MUJER QUE ESPERA: Vámonos, anda. Te dejo en casa.
- LA AMIGA DE PENELOPE: ¿Pero tengo razón o no tengo razón?
- LA MUJER QUE ESPERA: Bueno...
- LA AMIGA DE PENELOPE: Entonces póngame otro.
- LA MUJER QUE ESPERA: No merece la pena. ¿Para qué? ¿Crees que Carlos te va a agradecer esto?
- LA AMIGA DE PENELOPE: Que no me lo agradezca. Póngame otro. Haga el favor.
- LA MUJER QUE ESPERA: Te vas a sentir fatal.
- LA AMIGA DE PENELOPE: Ya me siento fatal. Estoy fatal. Quiero estar fatal. Hasta el final de mis días. Traiga la botella de Licor 43.
- LA MUJER QUE ESPERA: Te vas a destrozarte el estómago.
- LA AMIGA DE PENELOPE: *Es verdad. (Pausa).* Mejor. Póngame un Anís del Mono. Hasta que se le rompan las cadenas.
- LA MUJER QUE ESPERA: Mira, no tiene sentido. Es mejor que nos vayamos ahora. Mañana lo verás más claro.
- LA AMIGA DE PENELOPE: ¿Que Carlos es un cerdo?
- LA MUJER QUE ESPERA: No. Eso no. Que no merece la pena.

- LA AMIGA DE PENELOPE: A ti sí. Tú estás dispuesta a esperar. (*Silencio*).
- LA MUJER QUE ESPERA: Tienes razón. Camarero. Un Anís del Mono y un Licor 43.
- LA AMIGA DE PENELOPE: ¿Y eso? Te vas a destrozar el estómago.
- LA MUJER QUE ESPERA: Que sea por las amigas.
- LA AMIGA DE PENELOPE: No, eso no. Por mi culpa no.
- LA MUJER QUE ESPERA: Entonces vámonos.
- LA AMIGA DE PENELOPE: No.
- LA MUJER QUE ESPERA: Entonces bebamos.
- LA AMIGA DE PENELOPE: No.
- LA MUJER QUE ESPERA: ¿Entonces?
- LA AMIGA DE PENELOPE: Siempre me convences.
- LA MUJER QUE ESPERA: *Pago yo.*²¹

Se trata de un diálogo común, sacado de una situación trivial (beber para olvidar que su novio se fue y compartir su dolor con una amiga con sentido común), que funciona aquí como un “diálogo-objeto al que se superpondrá el sobre-diálogo orquestado por [la] autor[a]”²². Por consiguiente, aparece claramente que este diálogo participa de un montaje, y que el lector-espectador está invitado a combinar los diferentes modos elocutorios para abarcar un “discurso total” del texto teatral y poder dar un sentido global a la obra.

Paralelamente a los “diálogos otros”, se observa la presencia de otros tipos de montaje (en el sentido que le da Anne Ubersfeld a este término, oponiéndole el collage, poco practicado por Itziar Pascual): los diálogos de segundo grado y, entre ellos, particularmente, los diálogos de monólogos. Como indica Ubersfeld:

La tendencia de la escritura dramática contemporánea es complacerse en unos modos de intercambio no conformes. Existe una extraordinaria predominancia del monólogo, y del falso monólogo con largas secuencias habladas entre los personajes que no comunican, la sola yuxtaposición de los monólogos produce el sentido [...] [a veces] los monólogos son el lugar de una extraordinaria expansión de la escritura poética [...]. Es la ente-

²¹ Itziar Pascual, *Las voces de Penélope / Les voix de Penélope*, introducción de Carole Egger, traducción de Rosine Gars, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004, pp. 62-64. (*Nouvelles scènes*)

²² Jean-Pierre Sarrazac, “Un nouveau partage des voix”, en *Dialoguer...*, *op. cit.*, p. 19.

ra comunicación entre parlantes la que está sometida a prueba; de ahí la frecuencia de contrapuntos o de enunciados que no se contestan, sino que permanecen yuxtapuestos. Crisis del intercambio dialogado [...] muchas veces ya no se trata de montaje, sino más bien de exhibición de la no-comunicación.²³

El diálogo de monólogos es una forma muy utilizada por Itziar Pascual, en particular en *Jaula* y en *Pared*. Esta última obra se articula alrededor de un eje que es la pared medianera de dos pisos, verdadera línea de partición de las voces, que encierra cada palabra en un espacio completamente monológico. Las dos voces de mujeres no se contestan nunca en la ficción, pero sí constituyen para el lector-espectador un continuum que obliga a oír dos voces que se cruzan como las réplicas de un mismo diálogo. La tensión que se ejerce entonces entre los dos discursos encuentra su resolución en la dimensión hermenéutica que le da el receptor extraficcional, a saber, una reflexión cruzada, es decir, un movimiento de *vuelta* hacia el drama ya advenido, el del maltrato de las mujeres. La combinación de los dos monólogos no se corresponde con un modelo dialéctico (del bien y del mal, por ejemplo), sino que reúne, por el contrario, a las dos mujeres alrededor de la dificultad para actuar en la realidad, nos situemos ya sea del lado de la maltratada, ya sea del lado de la persona testigo.

Bien es cierto que en los casos de diálogos de monólogos, las voces superan el círculo cerrado del ámbito ficcional para implicar también la voz de la autora y la del receptor. La caja negra (la del diálogo absoluto) se agrieta y deja penetrar aquel movimiento situado en un segundo nivel comunicacional, “que une el autor al público” (Ubersfeld, I, 229). Aquí, la autora Itziar Pascual enuncia la no-comunicación, el aislamiento de las mujeres cuando analizan su culpabilidad y su fracaso para romper el yugo patriarcal socialmente invisible pero tan pesado y humillante psíquicamente. Es precisamente el mismo mensaje que entrega la dramaturga en algunos pasajes de *Las voces de Penélope*, con un montaje de la misma índole, combinado aquí con otras modalidades discursivas (“diálogos otros”, como hemos visto, y polílogos, como veremos más adelante). Los monólogos del personaje de Penélope se articulan con los de las demás mujeres,

²³ Voir Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre, III, Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, p. 42.

y esta macroestructura de conjunto es puesta en práctica de manera muy sabia por la dramaturga, que opera aquí en tanto que “maquinista a vista” (Jean-Pierre Sarrazac) actuando a cara descubierta en medio de las máscaras del drama. Por lo tanto el acto dramático cobra un valor político y el lector-espectador es interpelado por una voz sacada de la realidad: la de una mujer artista dedicada a una misión ética a través de su escritura. Y veremos que esta tendencia épica podrá adquirir, en algunos textos, una dimensión muy amplia.

Totalmente opuestos al diálogo de monólogos, que busca el mayor “desajuste” posible de las voces dramáticas a nivel ficcional sin que se rompa el efecto-diálogo para el lector-espectador, se sitúan algunas obras, algunos fragmentos en los que la posición de la dramaturga consiste en “estallar el sujeto hablante en una pluralidad de voces separadas”²⁴, o sea, lo que Jean-Pierre Sarrazac llama el polílogo²⁵.

A veces, tal coralidad interviene dentro de los monólogos mismos, incluso cuando éstos participan de un montaje en diálogo. Es el caso de *Pared*, cuando dentro de la voz del personaje de María Amparo se introducen las de su marido, de su hijo o, como en el fragmento siguiente, la de su madre:

MARÍA AMPARO

Quien te lo iba a decir, tan uraña, tan fuerte.
¿Madre? ¿Madre es usted? ¿Qué anda aquí?
¿Qué anda usted hurgando en mi pensamiento?
Pues que voy a hacer, lo que todas las madres.
Intentar protegerte, hija, intentar protegerte.
Pero usted no puede venir, Madre, usted no.
Usted hace muchos años que no está...cerca.
Dilo directo, hija, no te andes con rodeos. Dilo.
Di que estoy más tiesa que un gato de yeso, anda.
Ya hace un tiempo que le di el DNI a San Pedro.
¿Y qué? ¿No puedo arrimarme? ¿No quieres ayuda?
Es que tú has sido muy terca para dejar que te ayuden.
Tú todo tenías que hacerlo, todo sola, tú te valías.
Así que, a la primera vez que has pedido ayuda...
A la primera no, madre, hace mucho que estoy vendida.

²⁴ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, L'Aire, 1981, p. 129.

²⁵ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame, op. cit.*, p. 134.

La *mise en abyme* del diálogo dentro del monólogo se desliza a veces hacia el relato en tercera persona, como en este otro fragmento:

MARÍA AMPARO

La chica se va, me lo dijo como siempre, mirando a otro lado.
¿Qué dices? ¿Y eso? No sé, cosas, se va, no me ha dicho nada.
Me supongo yo, que soy muy mía, que le va bien y quiere más.
Los chicos de ahora no se conforman, quieren más y mejor.
Además, en esta casa todo son averías, ruidos, cañerías, quejas.
[...]

Acuérdate de la bronca con las macetas que tenía puestas en el patio.
El administrador de la finca le envió una carta por correo certificado.
Tenía que quitar las macetas del patio, porque era de uso colectivo.
Acuérdate y él me para en seco, ya va, no te acuerdes tanto, mujer.
Se va porque le da la gana, me dice, porque sí, porque la gente se va.
No como tu hijo, que no hay modo que se marche de una puta vez.
Esto lo dice que no lo dice, que medio lo piensa y se le suelta la lengua.
Y se nos hace un silencio muy grande, siendo tan chico el pasillo.

Habitado por otras voces, el personaje es la viva imagen de la alienación femenina. Lo que importa aquí no es el personaje individuo sino más bien el propio tema de la alienación que lo atraviesa mediante un discurso plural. Pasado a ser un “portavoz”, el personaje accede al estatuto de narrador y encamina el discurso teatral hacia la “novelización” característica de las dramaturgias contemporáneas. En palabras de Anne Ubersfeld, la “voz de un *él* no es nunca más que citacional, cuando se ‘hace hablar’ a un personaje en un relato”²⁶, y su introducción en el modo de enunciación *yo-tú* del teatro añade una voz suplementaria a la coralidad desarrollada en *Pared*.

La coralidad también puede resultar de la suma de las voces de varios personajes. Es el caso en *Las voces de Penélope*, de Itziar Pascual, una obra en la que –como lo anuncia su título– se pone en práctica una voz plural, llevada por los tres personajes femeninos: La mujer que espera, La amiga de Penélope y la misma Penélope. Esta voz es la de la Penélope mítica, que encarna la espera de su marido en la soledad y el silencio y que, en Itziar Pascual, se

²⁶ “El modo de enunciación del diálogo de teatro es el *yo-tú* de la enunciación personal, siendo únicamente citacional la voz de un *él* cuando “se hace hablar” a un personaje en un relato”, Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l’analyse du théâtre*, *op. cit.*, p. 36.

transforma en la de todas las mujeres socialmente programadas para la resistencia, la paciencia y el altruismo, en particular en su relación con el género masculino. Al escoger voces de mujeres de distintas épocas (la Antigüedad y el período coetáneo de la escritura) y de varios medios socioculturales (La amiga de Penélope se presenta en los *Dramatis personae* como una “Campechana, de fácil palabra, buen corazón y espíritu desenvuelto. La irreflexión fundida en las mejores intenciones”²⁷), la dramaturga demuestra la unicidad de la cuestión de la dependencia afectiva y social a la cual están sometidas —y se someten— las mujeres.

Así es cómo, tal como escribe Patrice Pavis acerca de los textos postbeckettianos, “[e]l texto es soportado por olas sucesivas, el ritmo global es el de una orquesta de cámara”²⁸. La disposición de estas voces genera el sentido, obliga al auditor o al espectador a construir progresivamente la experiencia dramática, como en este fragmento inicial:

Uno. Adiós, Ulises.

(Sonido de olas que baten contra la costa. En escena un enorme telar azul, el color de la espera. Penélope habla ante el telar, de espaldas a los espectadores.)

PENÉLOPE. — La mañana se ha levantado en olor a nardos y fresia. 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. [...] Vete antes de que me arrepienta. Antes de que pronuncie un “quédate”. Antes de que quiera volver a mirarte y no te encuentre. Vete.

Dos. La despedida.

(Se escucha “Cómo fue”, de Benny Moré. En escena, La mujer que espera, rodeada de un ejército de zapatos, botas, sandalias y zapatillas desparejados. Va ordenando los pares y buscando la pareja de cada uno.)

LA MUJER QUE ESPERA. — Había imaginado de mil formas esa palabra perversa de dos sílabas: A-DIOS. [...] Había supuesto mil quinientas trece formas de despedida. *(Pausa)*. La real fue la mil quinientos catorce. Se fue. [...] Sería estupendo ser así: ligero, volátil,

²⁷ Itziar Pascual, *Las voces de Penélope / Les voix de Penélope*, op. cit., p. 36.

²⁸ Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 52. La frase se aplica en particular a la obra *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, de Jean-Luc Lagarce.

effímero. La sombra de lo que fuimos, el presagio de lo que deseamos. Pero no. No lo somos. Estamos entregados al frío de los tiempos. Que el pensamiento se empape en calma.

(Se escucha "Somos novios", de Armando Manzanero. La mujer que espera baila sola, colocando los brazos y la mirada en un compañero imaginario. A su alrededor todos los pares de zapatos, dispuestos como si se tratara de una pista de baile.)

Tres. Todas somos iguales.

(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. ¿Pero le consientes que se vaya así, como si tal cosa? A mí eso no me pasaría nunca. A mí no. Yo lo tengo muy claro. Por ahí no paso. ¿Y por qué no le dejas? ¿Y por qué? Tú vales mucho más. Dónde va a parar. Si no te llega ni a la suela del zapato. Encima. Faltaría más. Y a saber con quién estará ahora. Fíate tú del diablo... o de la Virgen, que no sé como es el... ¡Pero si nadie espera a nadie, bonita! ¿Que tú sí? Yo no me quiero meter donde no me llaman, pero...²⁹

En *Las voces de Penélope*, la dramaturga explora "de qué manera se puede repartir la palabra de forma diferente al origen de los personajes". La obra pasa a ser el "locutorio" (Jean-Pierre Sarrazac) de aquellas mujeres reclusas dentro de los estrechos límites de una libertad y una palabra socialmente acalladas; pasa a ser el "contadorio teatral" ["racontoir théâtral"] "dentro del cual el personaje que hace un soliloquio no deja de desmultiplicarse, de exceder los límites de su individualidad y de recobrar una socialidad que le niega tozudamente la realidad"³⁰. La elección del polílogo restituye por lo tanto a las mujeres, aquellas excluidas sociales, un lenguaje dramático con el que se liberan de su

²⁹ Itziar Pascual, *Las voces de Penélope / Les voix de Penélope*, op. cit., pp. 38-42.

³⁰ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, op. cit., p. 134. Las nociones de "locutorio" o "contadorio" proceden del famoso texto de Pierre Rivière, un parricida popular a principios del siglo XIX que escribió sus memorias en la cárcel, y del que dedicó Michel Foucault a la confesión de este asesino titulado *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère... Un cas de parricide au XIX^e siècle*.

destino trágico de Penélope por antonomasia. Después de este reparto de las voces, intercambiando los datos primitivos –y con ellos el papel mítico que le es asignado– el personaje de Penélope acaba por experimentar “la inquietud por ser yo, no la espera de otro”³¹. Así:

Confrontada a la necesidad de un éxodo fuera de las fronteras de la tradicional relación intersubjetiva, la dramaturgia contemporánea encuentra, con el polílogo, un punto de fuga y de renovación al cabo de la que el espacio objetivo y el espacio subjetivo podrán sellar una nueva alianza³².

Se franquea una etapa en la gradación de las polifonías cuando la voz de la autora, verdadero relevo hacia la esfera objetiva, se exhibe de forma manifiesta en el enunciado dramático. Entramos aquí al territorio del “sujeto épico” del discurso teatral, apuntado por Peter Szondi y definido por Jean-Pierre Sarrazac bajo la forma del “dramaturgo-rapsoda”.

Esta figura aparece muy claramente en los textos monologados de Itziar Pascual. En ellos, el diálogo se aparta ya sea para dejar lugar a un “tejido de voces yuxtapuestas, sincopadas, entremezcladas, que proceden esencialmente mediante declinaciones, proseguimientos y variaciones”³³, o bien en beneficio de “una voz atravesada por otras voces, a veces como dirigidas directamente por el autor al espectador, como independientemente del filtro identitario del personaje”³⁴.

Hemos visto, al principio de este estudio, la manera con la que, en el prólogo de *Jaula*, se imponía un “tejido de voces yuxtapuestas”:

¿Quién les ha dicho que alguna vez fueron escuchados? ¿Qué certeza han tenido de ser escuchados? ¿Sólo porque había alguien presente? ¿Sólo porque alguien asintió mientras hablaban? ¿Sólo porque se suponía que era un gesto de buena educación? ¿Sólo porque guardaron silencio casi hasta que concluían su frase? ¿Sólo porque eran actores y trabajaban en algún teatro

³¹ Itziar Pascual, *Las voces de Penélope / Les voix de Penélope*, op. cit., p. 92.

³² Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, op. cit., p. 135.

³³ Julie Sermon, “Le dialogue aux énonciateurs incertains”, en Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, op. cit., p. 33.

³⁴ Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales, 2006, p. 25.

de la ciudad? ¿No les parece un gesto de ingenuidad insoportable? ¿Por qué necesitamos seguir manteniendo las convenciones? ¿A quién alimentan estas viejas mentiras?³⁵

La interpelación está orientada claramente hacia el público en tanto que cuarta voz del discurso teatral. Tal apertura escenario-sala traduce un discurso fuertemente mediatizado por la que Jean-Pierre Sarrazac llama la “dramaturga-ventrílocua”. Así, esta voz que recorre el prólogo, “que constituye [a la] autor[a] en ‘sujeto épico’ es contigua al teatro y a la realidad; recorre los caminos mixtos del arte y de la vida”³⁶.

En una palabra, esta voz es política.

En el teatro político de Itziar Pascual, el monólogo no es nunca un discurso que se enrosca en sí mismo; muchas veces es una apóstrofe, una queja indignada que denuncia, pide cuentas, acusa. Son textos proyectivos que cuestionan el presente y el porvenir, como si trataran de escapar del encierro que les impone la palabra teatral monologada. Tal es el caso en *Saudade*³⁷ y en *Por qué*³⁸.

Historia de una azafata es un monólogo metateatral en el que Itziar Pascual, jugando con los niveles de la enunciación, mezcla con habilidad la voz del autor y la voz del personaje³⁹. En el contexto de un seminario sobre el estilismo, el personaje de la Azafata encargada de entregar el micrófono a los asistentes durante todo el encuentro, toma literalmente la palabra:

AZAFATA.—No, perdonen. Ahora voy a hablar yo. He pedido el turno de palabra. (*Silencio*). ¿Les sorprende? ¿Por qué me miran así? Llevo tres días entre ustedes, de pie, colocada en un lateral de la sala, entregando el micrófono a los participantes.

³⁵ Itziar Pascual, *Jaula*, op. cit., p. 112.

³⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, op. cit., p. 47.

³⁷ Itziar Pascual, *Saudade*, en *La cultura con Galicia (Actos solidarios)*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2003. La edición es disponible en línea, URL: <http://incomunidad.home.sapo.pt/Teatro/ItziarPascualSaudade.htm>, consultado el 19 de octubre de 2008. Cito en esta edición no paginada.

³⁸ *Por qué* es un monólogo que fue leído con ocasión del primer ciclo de las Marías Guerreras en la Casa de América de Madrid, en 2003. Está publicado en Itziar Pascual, Esperanza de la Encarnación y Marguerita Reiz (éd.), *I ciclo de las Marías Guerreras en Casa de América*, Madrid, Teatro del Astillero, 2, 2004, pp. 149-153. Cito en esta edición.

³⁹ Ver Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, III, op. cit., capítulo iv: “Le sujet de la parole”, pp. 53-67.

¿Y no puedo hablar? Sí, he estado en todas las sesiones, les he escuchado a todos, tengo cosas que decirles. Tenemos cosas que decirles. La traductora simultánea, la recepcionista, la jefa de prensa, la secretaria que da las acreditaciones, la camarera que sirve el agua y yo. La telefonista de la agencia de viajes no, que tiene un contrato temporal y no quiere líos. Nosotras queremos hablar. ¿O está prohibido? (*Pausa*).

Una vez más, es la voz de las personas de la sombra las que se expresa en un monólogo, la de las mujeres en una sociedad pensada y organizada por los hombres. Tal es el objeto del discurso de la Azafata:

AZAFATA.—[...] No entendemos que en un Congreso Internacional de Estilistas... Un Congreso tan prestigioso como éste... Tan importante, tan... Tan serio... ¿María, lo estás traduciendo? A ver si lo entienden... No entendemos que no haya mujeres. Mujeres hay, estamos todas nosotras. Para traducir, para pasar llamadas, para difundir el Congreso en la prensa, para pasar el micro, para poner el agua... ¿Pero para hablar? ¿Por qué no hay mujeres?

¿Quiénes son los destinatarios de esta pregunta? La *mise en abyme* del público (el espectador de la sala se reconoce en la asistencia del coloquio así interpelada) obliga a considerar este cuestionamiento del personaje como un mensaje-monólogo para el espectador (también para el lector, pero de manera más indirecta). De tal forma que se establece una relación de fuerza múltiple entre los personajes mujeres y los personajes hombres en escena, entre el escenario y la sala, entre lo ficcional y lo real, entre el teatro y la sociedad, etc.

En algunos monólogos, la ausencia de uno de los destinatarios de la doble enunciación (cuando no existe ningún interlocutor ficcional identificable) polariza la tensión dramática sobre las “condiciones de enunciación escénica”, más que sobre las “condiciones de enunciación imaginarias” (terminología empleada por Anne Ubersfeld relativa a la pragmática del discurso dramático)⁴⁰. Es el

⁴⁰ Ver Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre, I, op. cit.*, p. 229.

caso en *Sólo tres palabras*⁴¹, un texto breve de Itziar Pascual en el que un personaje llamado Mujer habla de su situación actual de mujer senegalesa aquejada de sida, “un cebú que unas veces pace calmo y otras, me ataca”. Su discurso no tiene interlocutores en el escenario, se dirige claramente al público que está frente a la actriz que pronuncia el texto. Otra vez la dramaturga juega a enturbiar las capas textuales así como los niveles de enunciación y de recepción: la actriz tiene que ser blanca y occidental, y formar un contraste con la identidad negra y africana afirmada por el texto que enuncia:

MUJER. – [...]

Yo no soy la persona que parezco ser.
(Niega y sonríe) Yo no soy de aquí.
Soy de Mbour, sí, Mbour es mi ciudad.
Está en la región de Thies, ¿le suena?
¿No ha oído hablar de los Guardianes de Thies?
En La Pequeña Costa, de luz y arena blanca.
¿No sabe dónde está La Pequeña Costa?
Pues existe, yo vengo de allí, está...
Allí donde crecen los mangos y los baobabs.
Allí donde las redes siguen trayendo pesca.
Allí donde quedan más niños que ancianos.
¿A que parezco blanca? Pues no lo soy.
Tengo la piel oscura como la de las cabras.
Soy de la etnia wolof, la más hermosa,
La que procede de los Mandinga, ¿le suena?
Parece que hablo su idioma, incluso con su acento.
Pero le hablo en lengua wolof, la de los míos.
El wolof se dice, se habla, pero no se escribe.
Sirve para contar historias y para imaginarlas.
Parece que soy letrada, uso palabras de ricos.
Pero mis palabras hablan de la noche y del fuego.
Parece que compro la comida en el supermercado.
Parece que tengo tarjetas de crédito y débito.
Pero compro el pescado ahumado en Mbour.
Y el olor de los peces muertos se funde con la basura.

⁴¹ El monólogo *Sólo tres palabras* fue escrito en el marco de una colaboración entre Itziar Pascual y la compañía Dante en torno a un proyecto sobre el Sida. El texto es disponible en la revista en línea *Diagonal Web*, 14 (29 SEPTIEMBRE - 12 OCTUBRE 2005), URL: <http://demos.dabne.net/diagonal/spip.php?article1067>, consultado el 18 de octubre de 2008 y URL: <http://www.diagonalperiodico.net/antigua/pdfs14/30diagonal14-web.pdf>, consultados el 19 de octubre de 2008. Cito en esta edición no paginada.

El juego de superposiciones de la mujer actriz y de la mujer personaje (la blanca y la negra, la pudiente y la desdichada) y la interpelación directa del lector-espectador occidental (“de aquí”), al que se le trata de usted, parecen invitar primero a recibir el discurso monológico como una forma indirecta de anamnesis en que el personaje de Mujer hablaría, con una nostalgia mezclada de orgullo, de los recuerdos de su lejana África natal. Pero el partido tomado por la dramaturga es tal que hace volver constantemente al lector-espectador al presente, el de la condición actual de las mujeres africanas enfermas y abandonadas.

MUJER. – [...]

En el muro del dispensario de salud de Mbour está escrito en francés.

“El remedio al SIDA es la castidad sexual”. Claro que yo no sé leer.

No leo en francés, ni puedo pagarme el dispensario médico de Mbour.

Yo sólo sé que guardo un cebú que me embiste en la noche.

Me clava sus cuernos y me arrastra entre los caminos vacíos.

Yo parezco una mujer de su raza, de su lengua, de su ciudad.

Una mujer sana, joven, guapa, prometedora, con futuro. ¿Verdad?

Qué fácil sería amarrar el cebú que me embiste en la noche.

Qué fácil atarlo, dejarlo atado y sereno mientras termina el día.

Pero debe de ser muy difícil, imposible, una cuestión inalcanzable.

Si en mi ciudad, mi región, mi país, mi continente, morimos tantas.

Si nos dejan pudrir como los pescados al sol de La Pequeña Costa

Y en las mezcuitas y las iglesias nos ofrecen rezos a los dioses.

Pero los rezos, señor, no calman al cebú que llevo dentro.

Y yo sé que pronto le sabrán a poco mis carnes y mi piel oscura.

Así que he decidido hacerme blanca, europea, legal, bilingüe y rica.

Para no tener que rezar a los dioses ausentes.

Para no esperar a que lleguen las medicinas que no llegan.

Para no creer que lo más importante es la Champions League.

Y para poderle decir que voy a curarme.

Sin tener que usar el wolof, que es lengua de cuentos, pero no de Historias.

(Niega y sonríe) Voy a curarme, señor. Voy a curarme.

¿Lo ve? Sólo son tres palabras.

La reivindicación del wolof –idioma de la inventiva y de la oralidad– frente al francés –idioma del poder y de la Historia– parece formar una simetría, en este texto, con la lucha del monólogo frente al diálogo, aquella forma demasiado orgánica para el gusto actual, y que le prefiere la hibridación, bajo todas sus formas⁴².

Con una economía de palabras notable (“Sólo tres palabras” para decirlo así) y un dispositivo muy sobrio, Itziar Pascual establece un texto puñetazo, en el que la voz monológica de los parias de las zonas más pobres del mundo traspasa la cuarta pared y propulsa el teatro en el escenario político y ciudadano. Hasta tal punto que la lectura dramatizada, con motivo de la segunda Maratón de Monólogos organizada por la Asociación de Autores de Teatro, en 2003, fue realizada no por una actriz, sino por Trinidad Jiménez, la candidata socialista en las elecciones municipales de Madrid en aquel entonces. En la revista *Realidad literal*, Javier Aguirre Ortiz subraya el compromiso solidario de la dramaturga en este monólogo:

Este breve e intenso monólogo de Itziar Pascual nos hace ver lo invisible, lo que parece no existir porque no aparece en la pantalla televisiva, esa falsa ventana. El texto está dedicado a las mujeres africanas, y no es una dedicatoria externa al texto: es un texto solidario, la solidaridad lo pone en pie y le hace levantar la voz, ser la voz de las sin voz⁴³.

⁴² Acerca de la hibridación de las lenguas, el francés Jean-Pierre Sarrazac escribe: “Al reinado de la autarquía lingüística y del estilo elevado sigue el de la hibridación de la lengua. Revancha de la periferia sobre el centro, son ahora las lenguas extranjeras, o las renegadas de las minorías nacionales que, rodeando nuestra lengua hexagonal hasta en sus extracciones literarias más elevadas, la designan como lengua muerta”, *L’avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, op. cit., p. 136.

⁴³ Javier Aguirre Ortiz, “África revelada. Itziar Pascual y Carmen Peralto, dos visiones de lo invisible”, artículo en línea, URL: <http://www.realidadliteral.net/8paginaIII-11.htm>, consultado el 19 de octubre de 2008.

Ser la voz de los sin voz es también el propósito de otro monólogo de Itziar Pascual titulado *Por qué*, en el que el personaje de Mujer hace una serie de preguntas no a un interlocutor ficcional, sino, otra vez, a un interlocutor indiferenciado al que se dirige, de frente al público, tratándole de usted:

MUJER. – Tengo un puñado de preguntas.
Un puñado grande.
Tal vez puedan ayudarme.
No consigo verles, siquiera.
Pero confío en que puedan ayudarme.
No sé quiénes son.
Pero ojalá tenga algo que darme.
Una palabra. Un puñado de palabras.
Tal vez una respuesta. (*Pausa.*)⁴⁴

El puñado de preguntas fluye en dirección del lector-espectador. Conciernen primero unas situaciones del microcosmos familiar en el que cada uno puede reconocerse (“¿Por qué los bolígrafos de la mesilla están secos cuando voy a usarlos?”⁴⁵) y dan un repaso a los elementos minúsculos de lo cotidiano: las goteras, el tren del metro, las patatas, la publicidad en los buzones...; la tonalidad es alegre, ligera, graciosa. Sin embargo, algunos elementos aparecen progresivamente, que se interponen y rompen la escala de referencia:

MUJER. – [...] Por qué se puede matar a una mujer y decir que al tipo se le fue la mano?
¿Por qué se puede matar a una mujer y decir que fue una locura de amor?
¿Por qué se puede matar a una mujer y en España con tanta frecuencia?
¿Por qué se puede matar a una mujer?⁴⁶

Al proceder a través de preguntas y repeticiones, la dramaturga indica de forma muy marcada que el discurso de su personaje está buscando a su destinatario. Al utilizar el monólogo, lleva a la práctica un modo de enunciación que corresponde al de las

⁴⁴ Itziar Pascual, *Por qué*, *op. cit.*, pp. 149-150.

⁴⁵ Itziar Pascual, *Por qué*, *op. cit.*, p. 151.

⁴⁶ Itziar Pascual, *Por qué*, *op. cit.*, p. 152.

personas excluidas de la interlocución, en este caso, las mujeres. La tensión dramática se construye en este deseo de interpelación, de intercambio, de reflexión compartida y, finalmente, de acción. El mundo dramático de Itziar Pascual —y aún más en sus monólogos⁴⁷— corresponde a lo que el sociólogo Jean Duvignaud veía en el teatro moderno de Lorca:

Los personajes no nacieron a raíz de temas sacados de la leyenda o a la epopeya, no pertenecen ni a las castas heroicas ni al mundo de los dioses. Se sitúan a medio camino entre la realidad trivial y la estampa popular, formados por una ensoñación medio susurrada del monólogo interior, intermedio entre el sentimiento de la existencia, la imaginación y la elaboración intelectual⁴⁸.

* * *

En conclusión, lo que se evidencia a la lectura del corpus de Itziar Pascual —como en el de las dramaturgas contemporáneas españolas en general— es la gran heterogeneidad de las formas de la enunciación. Tras los pasos de las escrituras dramáticas profundamente innovadoras del siglo *xx*, las dramaturgias contemporáneas ofrecen una gran diversidad de estéticas que enturbian las nociones de diálogo y monólogo que servían de base al teatro anterior, y los sitúa en lo que el Jean Duvignaud llamaba —refiriéndose otra vez al teatro de Lorca— “aquella región intermedia, aquella zona gris en las que se ubica ahora el lenguaje teatral”⁴⁹. Así, a este “astro muerto” que es de ahora en adelante el diálogo tradicional, se sustituiría un discurso en el que “sólo serían asequibles los satélites: soliloquio, monólogo, aparte y demás compulsiones solitarias del lenguaje”⁵⁰.

Itziar Pascual no desmiente esta evolución de la enunciación dramática, radicaliza, por el contrario, esta tendencia y explora sus numerosas ramificaciones en beneficio de un discurso tanto poético como político.

⁴⁷ Los que comentamos aquí, pero también: *Voz de un barco abandonado* (2000); *Electra* (2001); *San para mí* (2001); *Ni una palabra más* (2008).

⁴⁸ Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999 [1ª ed. 1965], p. 554.

⁴⁹ Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, *op. cit.*, p. 554.

⁵⁰ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, *op. cit.*, p. 112.

Itziar Pascual en diálogo con estudiantes de las universidades de Lausanne y de Fribourg

Propósitos recogidos por
Gabriela Cordone

Universidad de Lausanne

Uno de los propósitos de la *Jornada de estudio en torno a la dramaturgia de Itziar Pascual* organizada en la Universidad de Lausanne, como se dijo en la presentación de este dossier, es promover la participación activa de los estudiantes a la investigación académica, confrontando los conocimientos adquiridos durante el curso/seminario asociado a esta jornada en un debate abierto con el/la autor/a y los/las especialistas. Recogemos aquí la charla que tuvo lugar entre la dramaturga Itziar Pascual y estudiantes de las universidades de Lausanne y de Fribourg, que trabajaron en el análisis y el comentario de obras de Pascual durante el semestre de primavera 2010.

A propósito de acotaciones, títulos, didascalias y códigos no verbales.

Marina Fahim: ¿Cuáles son las razones, para una dramaturga, de incluir episodios danzados en obras como *Père Lachaise* o *Mujeres*?

Itziar Pascual: La danza es cada vez más importante en mi escritura, ha ido creciendo progresivamente en mi universo y en mi trabajo, al principio como espectadora de danza. Creo que la

danza genera un vínculo contagioso, anima a integrar más danza. En *Mascando ortigas* hay una clara alusión a la figura de Pina Bausch que forma parte de la propia fábula del texto. En *Princesas*, todo el espectáculo se articula a partir del concepto de teatro-danza; hay muy poco texto, y en su mayoría son acotaciones o letras de las canciones que constituyeron el espectáculo. Por otro lado, hay algo que tiene que ver con la propia estructura del clímax que enlaza el *tutti*, es decir, todos los miembros del *dramatis personae* encuentran un momento para llegar a la síntesis. Es el momento en que, todo juntos, se resuelven los conflictos, el proceso de desenlace del sistema. Bailar es una forma de entenderse más deprisa.

Sebastian Imoberdorf: ¿Qué influencia tiene la música en el proceso de creación de su obra? ¿Una canción puede generar una acción o es la acción que se ilustra a través de la música?

Itziar Pascual: La música forma parte de mi vida y, por ello, de mi trabajo creativo. Soy hija, hermana y sobrina de músicos, así que, de alguna manera, soy la *oveja teatral* de mi familia... La música está en mi creación, de principio a fin, a veces como *leitmotiv*, a veces como código que constituye la atmósfera, el ambiente de la situación, a veces como una estrategia informativa no explícita. Por ejemplo, la ranchera de *Las voces de Penélope*, para mí es claramente Chavela Vargas. Se trata además de una mujer que tiene una particular relación con el espacio y con el *estar* en el espacio. Yo escribo *ranchera* pero estoy oyendo a Chavela. Esto me permite dar muchas claves en pocas palabras y no entrar en códigos redundantes.

Anna Maria Fuchs: En el caso de *Las voces de Penélope*, ¿fue primero la escritura de la escena y después la música o al revés?

Itziar Pascual: En los períodos creativos hay una especie de *estado de alerta* o de *estado-radar* en el que se rescatan cosas que pasarían desapercibidas en otras circunstancias. En el caso concreto de *Las voces de Penélope* me ocurrieron cosas muy bellas. No tenía que buscar: las canciones venían, bastaba con estar atenta. En aquel momento me apetecía también hacer un homenaje a la música latina. De hecho, en la primera versión de *Las voces...*, concebida bajo la forma de una *performance* y representada en la Sala del Círculo de Bellas Artes, había muchas canciones latinas: mambo, tango, salsa, en fin, muchos géneros musicales de la cultura latina. Esto me permitió también poder ironizar, jugar con

elementos de humor, porque la letra de las canciones ironizaba o ponía en crisis lo que el texto estaba diciendo.

Anna Maria Fuchs: Me ha llamado la atención la presencia de títulos en sus obras, particularmente en *Varadas* y *Las voces de Penélope*. Deduzco que han sido escritas también para un público lector. En *Las voces...* hay un caso curioso: una de las escenas se intitula “Todas somos iguales” y la protagonista termina diciendo “Todos son iguales”, matiz que puede ser percibido, únicamente, por los lectores. El espectador, en efecto, no dispone de esa información ¿Cuál es, entonces, la función de las denominaciones que presiden las escenas?

Itziar Pascual: Los títulos sirven para ironizar, para jugar a la contra. Hay textos cuya estructura me pedía un desarrollo en progresión. Otras veces, la estructura me pide un mecanismo de fragmentos, de secuencias, de escenas y cada una de ellas pide un título específico, ya que se puede concebir como una unidad autónoma, podría ser extrapolable y tener un sentido por sí mismo. Y es verdad que considero la escritura dramática como literatura: ser escritor para teatro es ser también escritor. Para Alfonso Sastre, la situación del escritor teatral era paradójica: para el mundo teatral, el autor teatral es escritor, un representante de la *literatura*; mientras que para el mundo literario, el dramaturgo hace teatro y pertenece al universo de la acción teatral.

A propósito de la condición femenina en la creación

Sebastian IMOBERDORF: ¿Cómo ha sido acogida su labor en un medio dominado por hombres? ¿En qué medida influye la diferencia de género en su creación artística?

Itziar Pascual: Debo decir que mis mejores experiencias como dramaturga ha sido con directoras de escena. El concepto de *sorroridad* tiene mucho que ver. Las directoras con las que he trabajado me impusieron una importante tarea de reflexión y de trabajo sobre los materiales de mi creación. Me gustaría citar a directoras y creadoras de las que he aprendido mucho: Natalia Menéndez, directora y actriz, con quien tuve la suerte de realizar la dramaturgia de un autor quebequense, Michel Trambley, *Las cuñadas*. Es un texto para dieciséis personajes femeninos de distintas edades, fue un trabajo lleno de humor, de crítica, con la coreografía de Mónica Runde. Cristina Silveira, responsable del

montaje de *Princesas* y la escenógrafa y diseñadora de vestuario Elisa Sanz, que ha influido muchísimo en mi labor y en *Las voces de Penélope*, con su trabajo de interactuación del lenguaje plástico y estético, fundamental para mí en *Las voces*...

Volviendo a tu pregunta, la relación *texto de dramaturga-director de escena* es difícil. Creo que no es una casualidad que en el sistema teatral haya tantas mujeres que son bailarinas de sus propias coreografías, tantas mujeres *performers*, directoras de su propia teatralidad y autoras-directoras, es decir, mujeres de la escena que emprenden la interpretación de su propio trabajo autoral.

A propósito de influencias y fuentes

Sebastian Imoberdorf: En relación con *Pared*, las convicciones y las vivencias personales ¿pueden dar origen a una creación de ese tipo?

Itziar Pascual: En todo texto hay experiencia. Creo que todos los textos que escribo no son ajenos a mi propia convicción de persona, de mujer y de ciudadana. *Pared* tiene una reflexión con dos dimensiones. Una, la dimensión de vecindad contemporánea: el anonimato, la incomunicación –pensemos en el *no-lugar* de los ascensores–. Por otro lado, dos conceptos que me importan mucho: lo público y lo privado. ¿Qué es público y qué es privado? ¿Los derechos fundamentales son públicos o son privados? Por supuesto, la pregunta es tramposa. Pero la formulo porque cuando las puertas se cierran, pareciera que la persona no tiene derechos. Las instituciones velan por el cumplimiento de un marco de derechos, pero el principio de la privacidad cuestiona la ejecución práctica. Si lo que es *privado* se concibe como una oposición al concepto de *derechos fundamentales*, entonces tenemos un problema social muy grande...

Anna Maria Fuchs: ¿Cuáles son los autores que ejercieron una influencia a la hora de escribir *Las voces de Penélope*? Pienso en Buero Vallejo y su *Tejedora de sueños*...

Itziar Pascual: Sí, claro. Estamos hechos de todos los que escribieron y nos antecedieron. En particular, creo que hay autoras y autores que me han influenciado... y bueno, si nos ponemos, hasta Serrat ha tenido su influencia en mi trabajo. El tejido de la escritura está integrado en una red, en donde otros han dejado lo suyo...

Christine Rumo: Me ha llamado la atención el título de *Pared*, que no alude precisamente a la temática que trata, tal como lo emplea Buero Vallejo en *Historia de una escalera*. ¿Tuvo la obra de Buero una influencia en el título?

Itziar Pascual: En el caso de *Pared*, se hace alusión a un dicho: “a ti te lo cuento para que te enteres, pared”. Era una frase que mi abuela repetía mucho. Se decía cuando se sabía que había alguien que se integraba en la escucha de la conversación, alguien oía. Y en el fondo, me parece que la violencia de género opera ese mecanismo de *pared*. Este texto me ha devuelto muchas cosas muy valiosas y muy ricas: testimonios, complicidades, experiencias, anécdotas... y ahora está encontrando muchos países, idiomas, vivencias de mujeres en los más diversos medios de producción teatral. Un grupo de mujeres que trabaja contra la violencia de género en un municipio de Castilla-La Mancha me contaba que las colaboradoras se sienten en el sitio de la *pared*: las cosas que se saben, se dicen y se pelea por intentar cambiar la situación. Nos sentimos, me decían, dentro de ese edificio.

Fabiola Berset: En relación con los mitos y con la obra *Mujeres* ¿el teatro griego es una constante de su teatro?

Itziar Pascual: No tengo mucha certeza de lo que vendrá después. Seré humilde con mi horizonte. Percibo la experiencia como un proceso de síntesis, como los pasos japoneses: hay una piedra, es un paso, y ya el siguiente es otro distinto, separado, y siempre hay un poquito de hierba entre paso y paso... Es posible que siga recurriendo a lo griego, pero también que aparecieran otras necesidades. Algo que me sucede ahora es que estoy cada vez más interesada por el teatro para la infancia y la juventud. Es una necesidad y un mundo que me atrae mucho a un nivel estético y conceptual.

Cornelia Britt: Su formación de periodista ha tenido seguramente un papel importante en su labor de dramaturga...

Itziar Pascual: Sí, aunque la ventaja del teatro tiene que ver con su condición de espacio privilegiado, de espacio para el encuentro. El periodismo fue un aprendizaje personal muy grande. He sido periodista con vocación, con alegría. Pero estoy muy contenta de vincularme hoy con el periodismo a través de la reflexión en revistas teatrales que me permiten otra mirada y trabajar desde otro lugar. El problema, hoy, en los medios de comunicación, es que se necesita generar impacto, en

detrimento de la reflexión. Creo que esta modalidad, impactar a todo precio, está perjudicando y debilitando el ejercicio del periodismo.

Sobre las obras

Gabriela Cordone: En obras como *Blue Mountain* o *Pared* ¿persegues conscientemente una purga catártica (identificación del problema, toma de conciencia, reflexión y reacción)?

Itziar Pascual: En algunas obras, me encantaría que esto ocurriera: mi deseo personal, es ese. Lo cual no excluye que tenga que disociar mi deseo con el resultado de la obra y es el resultado de la obra que tiene que hablar, si el texto y la puesta en escena constituyen la posibilidad de esa hipótesis o no. Mi deseo en el caso concreto y específico de *Pared* sería ese, que se produjera algo que aconteciera, pero no concebido como una mera catarsis aristotélica, sino desde la sospecha de que la toma de conciencia, la anagnórisis, es posible afectivamente. Cuando tu corazón está puesto, tus ideas aterrizan de manera más rápida o más penetrante.

Florian Lustenberger: Hallé una versión de *Fuga*, de 2005, más extensa. ¿Cuál fue la motivación para emprender esta renovación?

Itziar Pascual: La edición de 2005 responde, por un lado, a la desaparición real de la primera versión de principios de los 90, editada en la desaparecida editorial del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, y por ello no cabía la hipótesis de segunda edición. De ahí que hubiera un problema de accesibilidad. La posibilidad de disponer un sitio web como el Centro latinoamericano de creación e investigación teatral (<http://www.celcit.org.ar>) es una suerte enorme para disponer de un espacio para la difusión de la dramaturgia contemporánea en lengua castellana. Esto me permitía además recoger las modificaciones que el espectáculo –en el que participé de manera directa– fue generando, modificaciones que hacían preguntas a la primera versión y que implicaban, también, la incorporación de un número superior de actores con respecto a la primera versión.

Maren Harrer: También existen dos obras con el mismo título, *Jaula...*

Itziar Pascual: *Jaula* pretendía ser una obra larga dividida en tres bloques distintos que propusieran tres enfoques de *jaulas*, es decir, un proyecto de tres *jaulas* distintas. Por lo tanto, el título era común. El problema fue que la tercera jaula no llegó... De ahí que haya dos obras distintas llamadas *Jaula*, incluso si su fábula, sus personajes y contenidos son diferentes. No quise quitarle los títulos originales porque respondían a un origen común...

Natalie Schouwey: *Ciudad Lineal* alude seguramente al distrito de Madrid... ¿que sentido tiene esta localización?

Itziar Pascual: No tengo un vínculo personal con ese barrio madrileño. Pero el concepto de *ciudad lineal* me gustaba especialmente. Ocurre también que *Ciudad Lineal* es un texto que tiene muchas deudas con Barcelona y con su barrio del Eixample, con sus estructuras organizadas. Entonces, el nombre de *Ciudad Lineal* es más bien un juego...

Ramón Alvarado: En *El domador de sombras*, las relaciones entre los personajes conservan a lo largo de la obra una parte de enigma, sobre todo el papel de la Red...

Itziar Pascual: Red es un personaje del que no sé todo. Muchos personajes me escapan, pero de Red, sobre todo de Red, no lo sé todo... Hay cosas de Red que no sé. Sé que cuando entra en relación con la Mujer Barbuda surge algo entre ellas que es trabajo en equipo, con la fortaleza aparente de una y la fragilidad aparente de la otra...

Gabriela Cordone: En la dedicatoria de *El domador de sombras* figuran lugares y circunstancias puntuales que tienen que ver con la escritura de la obra. ¿Cuál fue la génesis de *El domador de sombras*?

Toda obra teatral está llena de agradecimientos. Debe de ser una condición ontológica de la escritura: reconocer que la primera palabra de una obra teatral nace con agradecimientos y con complicidades. La autoría es la puesta en marcha práctica de ese agradecimiento. *Metrópoli* era el suplemento del diario *El Mundo* que se publica los viernes. El equipo de trabajadores de la redacción, ya hace tiempo, era un grupo extraordinario. La mayor parte de esta plantilla ya no está, ni han prevalecido hoy sus criterios. Siento una cierta alegría de haber dejado escrito esa dedicatoria, como testimonio de agradecimiento hacia aquella gente.

Gabriela Cordone: El payaso Grock *histórico* no se suicida. ¿Cuáles fueron las motivaciones de esta opción argumental en *El domador de sombras*?

Itziar Pascual: Trabajar con un elemento en una línea de acción principal permite echar luz a un tema. Darle esa muerte a Grock permitía una tensión entre la vida y la muerte, entre Grock y su Espectro que es el tema de toda la obra: lo que está a punto de morir, lo que parece que va a agonizar, el final de... Por eso utilicé ese recurso, permitiéndome una licencia no biográfica, porque las licencias están siempre al servicio de la ficción y no de la realidad histórica. Esta licencia particular me permitía poner en valor el problema, el del circo y el de todos los circos.

Marjorie Jordan: A propósito de *Blue Montain*, ¿considera un deber de la dramaturgia la denuncia de injusticias sociales?

Itziar Pascual: Sería ingenuo decir que sí. Porque negaríamos la existencia de una dramaturgia que no asume lo social como un deber. Sería idílico, sería idealizar la dramaturgia, colocarla en un lugar de lo social, cuando, en realidad, la historia de nuestras carteleras teatrales también habla de dramaturgias como sistema de difusión de lo dicho, lo hecho, lo fijado y lo consumista. Por ello, no creo que sea un deber ontológico de la dramaturgia, pero sí creo que es una tarea esencial de todo artista que se plantee preguntas sobre lo que hace, cómo lo hace, por qué lo hace y para quién lo hace. Si se me preguntara por qué escribo sobre lo que escribo, contestaría: ¿pero cómo no voy a tener presente en mi creación el mundo que me rodea? Creo que es importante no idealizar y recordar que también hay una dramaturgia al servicio de los prejuicios, de los estereotipos, del sistema... y que ha formado parte de la taquilla teatral. Y en el caso de la dramaturgia del siglo XX, la historia de la taquilla ha sido una y la historia del teatro ha sido otra. Ha habido autores que contaron con todo el reconocimiento de la taquilla pero no figuran hoy en los estudios ni en las investigaciones, porque sus tareas fueron para aquel momento, con una noción de éxito y de eficacia acordes al gusto de aquel momento.

Gabriela Cordone: El comentario preliminar de *Blue Montain* apunta que la obra “posee una osamenta débil, ya que se pueden incluir una infinidad de escenas alrededor del mismo tema sin que el conjunto se resienta, salvo por saturación” (*Blue Montain*,

Aroma de los últimos días), Madrid: ADE, 1999, pág. 11). ¿Verías, hoy, otra estructura dramática posible para esta obra?

Itziar Pascual: Recibo los comentarios con mucho interés, ya que me ayudan a cuestionar mis resultados y a revisarlos críticamente, preguntándome si se percibe desde fuera una noción de debilidad. La estructura dramática es una tarea muy problemática. Procuero no releer vehementemente mis textos, porque los cambiaría y me falta esa certidumbre de decirme ante el texto “lo hice” y que está hecho. Seguiría corrigiéndole y modificándolo. Entonces, la respuesta es sí, seguro que pelearía por mejorarla. Pero hay un momento que es problemático, porque implica aceptar el fracaso como elemento constitutivo del proceso de creación. Hay que aceptar que la obra también impide determinadas aspiraciones artísticas y que hay objetivos que tienen que ponerse en marcha con la siguiente obra, pero que hay cosas que no le puedes pedir a la anterior, porque esa te enseñó unas cosas y la próxima te enseñará otras. Si no, estaríamos ante la *obra total* de la que hablaba Goethe, nunca terminada, la permanente insatisfacción de la obra. Me tengo que decir a mí misma: “acepta el fracaso”, en el sentido más positivo del término, esto es, la conciencia de que una carrera artística es el resultado de ir enfrentándote a sucesivos fracasos. Heiner Müller habla del fracaso como una materia muy propicia para la creación, porque te abre a nuevas preguntas y nuevos problemas.

Christine Rumo: *Pared* tiene un tono lírico que contrasta con el contenido violento de la obra... ¿cuál es el propósito de esta combinación?

Itziar Pascual: Me he hecho muchas preguntas a propósito del principio de lo visible y de lo explícito. Lo que se ve y lo que no se ve, en escena. Cada vez estoy más convencida de la sugerencia como estrategia de trabajo, en poner *deberes* al espectador y no mostrar explícitamente, porque también creo que los lenguajes audiovisuales ya trabajan en esa línea, en algunos casos. Me parece importante trabajar con un principio no explícito. El teatro es el territorio de la alusión y de la ilusión. En teatro, si es lo es, no sirve. Lo que importa es que sea lo que no es, o que sea más cosas de lo que es.

Ginley Trujillo: Esta tarde nos habló de los muchos aspectos de la migración y las mujeres migrantes. ¿Existe un lazo entre esas ideas y *Varadas*?

Itziar Pascual: en *Varadas* hay más materia del exilio que de la migración. Para hablar de la migración hablaría más de *Père Lachaise*, en donde el exilio y la inmigración están juntos. La feminización de la inmigración es una realidad social muy estudiada, porque hay un tipo de reparto de tareas y de oficios en lo que hay claras consecuencias por razones de género.

Entrevista a Itziar Pascual¹

Laetia Rovecchio Antón y
Alba Urban Baños

Universitat de Barcelona

Dramaturga, articulista teatral, antigua directora de la revista *Escena*, profesora en la RESAD,... acumulas diversas actividades relacionadas con el teatro. ¿Qué te aporta cada una de ellas?

Intento comprender el teatro como una práctica creativa, pero también como un territorio de pensamiento y de crítica. La perspectiva teórica me permite interrogar a la creación, plantearle problemas concretos; la práctica me permite realizar las hipótesis en acciones precisas; y el trabajo docente es el laboratorio vivo de ambas. Hoy me parecen estas perspectivas complementarias y necesarias.

Te has estrenado también en el género juvenil e infantil. ¿Qué te aporta esta indagación para un público más joven? Justamente, el hecho de que se trate de otro tipo de público, ¿influye en tu manera de trabajar y de escoger los temas?

Me apasiona, pero es un territorio en el que tengo todas las curiosidades y ninguna certidumbre. Me influye, creo, en el modo de defender la esperanza como alternativa de vida, como resultado, no de un *happy end* impuesto, forzosa y forzosamente, sino de una visión crítica. Y gracias al descubrimiento de algunas autoras –entre ellas, sin duda, Suzanne Lebeau y su monumental trabajo de escritura y de reflexión ante el teatro para la infancia y la juventud– he podido adentrarme en este universo en el que

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 15-16 (primavera-otoño 2010)

¹ Entrevista publicada en el Número 1 (junio de 2010) de la revista en línea *Anagnórisis* (www.anagnorisis.es).

quiero seguir: como espectadora, como creadora y como compiladora de textos. Y me permito una recomendación: *Le bruit des os qui craquent*, de Suzanne Lebeau, que ha publicado *Primer Acto* en su último número. Una joya.

En cuanto a la dramaturgia, ¿para ti, cuál es la función del dramaturgo en esta sociedad?

La de escuchar y observar con atención su tiempo y el mundo que le rodea, para no caer en las trampas de la actualidad, y hacer valer la escucha y la evocación del presente.

¿Crees que el hecho de ser mujer dificulta el acceso a la representación en las salas?

Las mujeres –en España, al menos, pero la situación no es muy diversa en nuestro entorno– disponen de una situación dificultada en el acceso a los recursos económicos y salariales en condiciones de paridad frente a sus colegas varones. Los datos son precisos: las mujeres en España asumen cerca de un ochenta por ciento del trabajo no remunerado; un ochenta por ciento de los contratos a tiempo parcial son para mujeres, y la brecha salarial entre mujeres y hombres, en los niveles de licenciados universitarios, es de las más altas de Europa: un 30%. La desigualdad así reflejada es de tipo vertical y horizontal.

No tenemos datos para sostener que las artes escénicas constituyan una excepción frente al conjunto de la vida laboral española. Pero, en todo caso, necesitamos más datos, más estudios. Experiencias como la de *Proyecto Vaca* y su Comisión de Paridad, –que han documentado la dificultad de actrices, dramaturgas y directoras para acceder a los teatros públicos en la ciudad de Barcelona– me parecen muy importantes para dar toda la precisión a esta cuestión.

Se siente a través de tus textos un gran compromiso con los problemas que atañen a nuestra sociedad (incomunicación, violencia de género, etc.). ¿Crees que el teatro, más allá de ser el reflejo de nuestra realidad, puede ser un medio para fomentar cierta concienciación social en el público?

Puede ser una ocasión para la conciencia empática: la que nace de comprender, afectiva, íntimamente, el dolor del otro. Pero depende siempre de la necesidad específica de cada autor. También ha existido un teatro que ha alimentado olvido y desmemoria, o un concepto de entretenimiento evasivo y poco rico.

José Monleón recuerda que la historia del teatro español contemporáneo podría contarse, al menos, desde dos perspectivas diferenciadas: la historia del arte y la historia de la taquilla. Y que en esas dos historias cabrían autores y títulos muy distintos...

Ahondando un poco más en esta cuestión, ¿hoy en día, cómo calificarías el papel del espectador del siglo XXI? ¿Ayuda en este proceso de concienciación social o más bien se muestra insensible a estos problemas?

Creo que la noción compacta, predecible, de espectador teatral hoy no nos es suficiente. Podemos prever, como mucho, ciertos rasgos socioeconómicos –los que suelen reflejarse en los análisis cuantitativos del sector cultural– pero esto no resuelve las preguntas que los creadores se hacen de la relación entre el arte y el público. No olvidemos, también, que el superávit de ficciones, como plantea Óscar Cornago, ha liquidado esa división tan nítida, entre creación y recepción. Hoy todo espectador crea, dentro y fuera de la representación teatral.

¿Ha influido en tus obras la situación de la mujer en el teatro?

Sí. Completamente. Mi presencia en la Asociación de Mujeres de las Artes Escénicas de Madrid, *Mariás Guerreras*, y mi interés en la historia del asociacionismo teatral de mujeres es un ejemplo concreto de ello.

De hecho, eres miembro del AMAEM, ¿por qué esta elección? ¿Responde a un intento de desvinculación con el universo teatral masculino o simplemente a una necesidad por promover la creación femenina?

Responde a la conciencia de que el escenario no es un espacio paritario. Esto lo vemos a diario en el acceso a papeles y roles de las actrices, especialmente de aquellas que no tienen una edad jovencísima. Las compañeras de la *Unión de Actores*, constituidas en un equipo, *Mujeres en Unión*, están estudiando cómo la edad afecta de distinta forma a actores y actrices. Y ello se refleja en el acceso al empleo, a papeles ricos e interesantes, no estereotipados, a forjar una carrera dinámica y que te permita no encasillarte. Dicho en pocas palabras: ellos maduran; ellas envejecen. Ellos pueden ser galanes maduros; ellas pasan de enamoradas a abuelas. Con el problema de que el número de actrices para papeles de jóvenes enamoradas es enorme... Esto se refleja en un

reciente estudio de la Unión Europea, *Edad, Género y el Empleo de los Artistas-Intérpretes en Europa*.

¿Cuál es tu método creativo?

No tengo un método único, sistemático, que me vincule a la escritura dramática. Trabajo con diversas estrategias; a veces en términos de escritura en soledad; a veces, a partir de improvisaciones, con el trabajo de actrices con las que tengo una cierta proximidad; a veces para teatro-danza, un género que me apasiona... Me gusta aprender y enfrentarme a experiencias no realizadas anteriormente. Para mí un ejemplo de este tipo de experiencia fue realizar la versión y dramaturgia de *Las cuñadas*, de Michel Tremblay. Natalia Menéndez, directora del montaje, me propuso que compusiera la letra de un conjunto de canciones para el espectáculo, cada una con estilos diversos...

¿Cómo llevas el tema de la crítica de tus espectáculos? ¿Hasta qué punto puede llegar a influirte?

La crítica me interesa: la profesional, emanada de los medios de comunicación o la investigación, o no formal, planteada por una persona que lee o ve tu obra representada. Puede que no siempre comparta lo que se dice, pero me gusta escuchar con atención cómo se percibe el trabajo realizado.

¿Qué autores han marcado tu forma de concebir el teatro?

Mmm... Aquí querría leer el concepto de autores en el sentido más amplio posible, con independencia de su género, estilo o lenguaje. He citado ya a Suzanne Lebeau, maestra y amiga, que me permitió descubrir a Michèle Lemieux, a Ana María Machado... Pero también quiero citar a Martha Graham, Mary Wigman y en especial a Pina Bausch, por tener la generosidad de ofrecer su alma en cada trabajo. Brecht y Beckett, claro, pero también los poetas, –Cernuda, José Hierro, Gil de Biedma– y el humor y la ironía de Sabina Berman, Sanchis Sinisterra... Faltan muchos, pero comprendo que la respuesta debe tener un cierto esquematismo...

En tus primeros escritos (*Las voces de Penélope* y *Fuga*), recurres a mitos femeninos (Penélope y Ariadna), esta elección marca, desde tus inicios, un gran compromiso con el devenir femenino. ¿Qué importancia tiene para ti esta vuelta a los orígenes míticos respecto a la condición femenina actual?

Me gustan los mitos porque me gusta su fuerza ancestral. Su imagen es rica, poderosa. Y me gustan los mitos, también, para descreer de ellos; para alimentar la duda o proponer nuevas hipótesis. El caso de Penélope es para mí un ejemplo clarísimo de este trabajo, que se ha enriquecido, después, con la revisión de otros personajes esenciales de la dramaturgia: desde Catalina Haupt hasta Laurencia o Salomé. El trabajo en las *Marías Guerreras* ha tenido mucho que ver con este proceso. Y quiero recordar aquí, el trabajo de *Tras las tocas*.

Por otro lado, piezas teatrales como *Varadas*, *Benigno* o incluso *Père Lachaise* presentan un recorrido por acontecimientos de la Guerra Civil. En el caso de *Variaciones sobre Rosa Parks*, miras hacia la historia más reciente de Estados Unidos a través de la lucha de esta costurera afroamericana. ¿Qué papel tiene la memoria histórica y, más concretamente, el rescate de los personajes femeninos en tus creaciones?

El teatro siempre me parece una oportunidad para atender a esos espectadores silenciosos a los que citaba Matthias Langhoff: los muertos. Si imaginas *Romeo y Julieta* representada ante los muertos caídos de Capuletos y Montescos es mucho más interesante. Bueno, esa es la tarea. Recordar que las y los que estamos aquí recogemos un legado y un patrimonio de vida, de experiencia, de lucha, de nuestros predecesores. Y que es importante no olvidarlo.

Estos personajes femeninos son motivos de una búsqueda recurrente, ¿se debe a tu propia condición o responde a tu afán por presentar la historia *silenciada* de las mujeres?

Creo que me interesan las mujeres –independientemente del hecho de que yo sea mujer– como una oportunidad para escuchar una voz silenciada durante siglos. A la noción de género se añaden y sobreponen otras y no menores discriminaciones: por razones socio-económicas, culturales, raciales, religiosas... Esa es la encrucijada en la que me coloco como autora. De ahí procede Rosa Parks, Natalia Karp o la Mujer de *Solo tres palabras*.

Algunas de ellas, se divulgan en claves totalmente anónimas (A o B de *Varadas*, Mujer de *Pared* o La niña de *Miaules*), ¿por qué escoges tratarlas desde la impersonalidad? ¿Es una manera de aglutinar a todo un conjunto de mujeres?

El nombramiento de los personajes se modifica esencialmente durante el siglo XX, incluyendo una noción de sustracción informativa. Es una estrategia que me interesa en algunos casos: poner *deberes al espectador*.

A pesar de indagar constantemente en la puesta en escena de personajes femeninos característicos, no se puede decir que tu teatro es feminista, sino que intentas paliar la imagen desdibujada de la mujer en nuestra sociedad desde su psicología más subjetiva. Nos podrías hablar del concepto de “mujer-bisagra”.

Esta es una reflexión teórica importante, que me interesa mucho: el estudio del arte feminista y la definición del teatro feminista en España. Aprovecho para decir que, personalmente, –y comparto el punto de vista de Patricia Mayayo– me parece que carecemos de estudios suficientes sobre el desarrollo del arte feminista en España. Ojalá podamos tener nuevos trabajos al respecto. Así que recibo tu opinión, pero paso directamente a contestar tu pregunta.

Una mujer-bisagra es aquella que vivencial, social, económicamente, se constituye como bisagra entre dos prácticas sociales y generacionales distintas; entre la cultura del cuidado y el (supuesto) Estado del Bienestar. Son las mujeres que recibieron una educación instalada en la mística de la feminidad, pero cuyas hijas e hijos han nacido y crecido en democracia, con otros valores sociales.

Pero allí donde el Estado del Bienestar, y las consecuencias de las crisis afectan, ellas ayudan, apoyan, respaldan, cuidan... Ellas están donde no hay plazas de guarderías, camas para enfermos ni plazas para mayores en los geriátricos. Ellas hacen una tarea ingente, asalariada, no reconocida. Son mujeres bisagra. Que conste que la definición no es mía: me la dio una mujer aragonesa, que se definió a sí misma de este modo.

Muchos de tus personajes –María Amparo, Mujer, los tres protagonistas de *Sirenas de alquitrán*, etc.– luchan por salir del engranaje social o al menos modificarlo. Pero no existe ningún desenlace positivo, ¿se debe a una aceptación fatalista de sus condiciones vistas como inamovibles?

Mmm... No. No me gustaría instalarme en la fatalidad. La fatalidad acaba siendo paralizante. En *Pared*, me gustaría recordar que el final está, creo, abierto... ¿O no?

En cambio, el hombre se impone como un contrapunto de estos personajes femeninos. Incluso en *Sirenas de alquitrán* donde sólo hay personajes masculinos, tu discurso hacia la mujer está distorsionado por la falta de conocimiento del universo femenino. ¿Buscas poner de relieve que la falta de comunicación supone un problema para el real conocimiento de la identidad femenina?

En *Sirenas en Alquitrán* ocurre algo que pasa con frecuencia, en mi dramaturgia; que los personajes masculinos se sienten perdidos. No saben o no pueden resolver los problemas. Pero esto es, precisamente, lo que para mí les hace interesantes... Enfrentarse al problema de la impotencia y la incapacidad, permite aprender y cambiar: en algún nivel, al menos.

¿Qué significado conlleva la presencia de personajes muertos que recobran vida en obras como *Père Lachaise* o *El domador de sombras*? ¿Son un nexo imprescindible para el porvenir?

Ellos, ellas, son *El poder invisible*, al que aludía Gordon Craig. Y creo que son una constante en mi dramaturgia, una necesidad de recordar, como nos dice Hamlet, que existen más cosas en el cielo y la tierra, Horacio, de las que se sueñan en tu filosofía...

Hoy en día, las salas están repletas de espectáculos de índole experimental o bien de musicales. Siempre nos encontramos con la misma dicotomía entre teatro comercial y teatro "artístico". ¿Cómo te imaginas la escena teatral española dentro de unos cincuenta años?

¿En el 2060? No sé cómo será el mundo en el 2060. Mi abuela decía que lamentaba mucho haber nacido tan pronto, porque sabía que este siglo iba a estar lleno de novedades y descubrimientos, y no los iba a conocer. Con noventa y muchos, muchos años, se sentía fascinada por el prodigio de Internet.

Es posible que en cincuenta años haya cambios de tal naturaleza que nos sintamos como los personajes de *El jardín de los cerezos*... No sé cómo será entonces la escena española...

Y hablando de porvenir, ¿cuáles son tus próximos proyectos?

Pues... Para empezar, acabo de integrarme en la Junta Directiva de ASSITEJ España (Asociación de Teatro para la Infancia y la Juventud) y quiero enfrentarme a este desafío con toda la ilusión y compromiso. Y me preparo para el proceso y el proyecto de

estreno de *Miaules* en euskera, a cargo de la compañía Vaivén Producciones, concibiendo la propuesta como un espectáculo con música y canciones en directo...