

Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: - (2010)
Heft: 15-16

Artikel: El reparto de las voces en la dramaturgia de Itziar Pascual
Autor: Garnier, Emmanuelle
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1047311>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 07.01.2026

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

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 [1^a edición 1977], pp. 240-241.

³ *Ídem*, p. 241.

de la ciudad? ¿No les parece un gesto de ingenuidad insoporable? ¿Por qué necesitamos seguir manteniendo las convenciones? ¿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 alturas 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 interpelar, 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 *Jaula*? ¿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 locutores: “HOMBRE Y MUJER, ACTORES”. A menos que se trate de la voz de la propia autora dirigiéndose a los espectadores justo 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 algunos, 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 posibles 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”, *Cahiers 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 dramaturga 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 (*techne*) 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 descensos. 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 dramatúrgica 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. Entras en el menú y... Mira. (*FRANK e ISMAEL observan divertidos*). Lara Croft. Me gusta más que tu sirena.

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 *escriptor*) 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 interpellación 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, sostenida 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-spectador) 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 destrozar 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-spectador 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 Übersfeld 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 Übersfeld:

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 batén 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.

efímero. 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” [“racontoир 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 Penélopes 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 interpellación directa del lector-spectador 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-spectador 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 mezquitas 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-pectador. 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 enturban 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 muerte” 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 [1^a 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.

