

Teatro del siglo XXI: *Pared*, una experiencia multisensorial



Esther Raventós Pons

York University, Glendon/raventos@glendon.yorku.ca

Fecha de recepción: 05/03/2016. Fecha de aceptación: 18/04/2016.

Resumen

La obra dramática de Itziar Pascual, *Pared*, amalgama en un todo música, arte visual, publicidad y poesía para crear un ambiente lleno de connotaciones en el que se alude el miedo y la parálisis de las protagonistas debido a la violencia de género. En este trabajo, analizo cómo la dramaturga logra un teatro integral que sobrepasa lo meramente teatral y se instala dentro de la intermedialidad para invitar al espectador a que tome conciencia, intervenga y no se limite simplemente a cerrar los ojos ante la violencia. Asimismo, el diálogo intermedial permite nuevas dimensiones de percepción y experiencia, y fomenta un análisis e interpretación transdisciplinario y multidimensional.

Palabras clave

Pascual
Pared
intermedialidad
violencia de género
transdisciplinario

Abstract

Itziar Pascual's dramatic play *Pared* integrates music, visual arts, advertising and poetry to create an atmosphere full of connotations, alluding to the fear and paralysis of the main characters due to gender violence. In this paper, I discuss how the playwright goes beyond the traditional dramatic representation in this play, establishing co-relations between different media, in order to invite the viewer to become aware, to get involved, and not to close his/her eyes to violence. Moreover, intermediality allows for new dimensions of perception and experience, and promotes an analysis and interpretation that is transdisciplinary and multidimensional.

Key words

Pascual
Pared
intermediality
gender violence
transdisciplinary

Dans la dramaturgie d'Itziar Pascual, le signe visuel ou auditif intégrant la dimension spectaculaire du texte ne se conçoit jamais comme une illustration de l'écrit mais comme un signe à part entière [. . .] le signe non textuel n'est pas redondant par rapport à l'écrit. Il a vocation à émouvoir, en entrant dans un réseau de significations plus ample, et favorise la participation active du spectateur qu'il sollicite afin que soient créés des liens et des rapports significatifs (Egger, 2004: 24-25).

La obra *Pared* de Itziar Pascual trasciende los marcos del género dramático al incorporar piezas musicales, proyecciones de obras de arte, fotografías, campañas publicitarias, conjuntamente con un lenguaje poético. La utilización de otros lenguajes en continua interacción promueven un diálogo intermedial que extiende y borra límites y que fomenta un análisis e interpretación transdisciplinario. Basarab Nicolescu (1996: 35) en su manifiesto indica que “la *transdisciplinarietà* concierne, como el prefijo “Trans” lo indica, lo que está a la vez *entre* las disciplinas, *a través* de las diferentes disciplinas y *más allá* de toda disciplina. Su finalidad es la *comprensión del mundo presente*, y uno de sus imperativos es la unidad del conocimiento”. El enfoque transdisciplinar propone una realidad multidimensional que sustituye la visión reduccionista del pensamiento clásico en el que la disciplina se centra en un solo nivel de realidad y apunta a una apertura e interconexión entre los campos de saber, como resultado, surgen nuevos puntos de vista sobre la naturaleza y la realidad. Esto no supone que desaparezca la especificidad de cada una de las disciplinas, sino que se enfatiza su mutua interacción. En *Pared* de Pascual, se establece un diálogo entre diversas expresiones mediales en las que lo visual, lo sonoro y lo poético no son agregados expresivos de lo verbal, sino que forman un todo que promueve una forma diferente de enfrentar la obra dramática, implican un proceder transdisciplinario y proponen una experiencia multisensorial. Ya en la década de los años treinta, Antonin Artaud plantea en *El teatro y su doble* crear un teatro que se convierta en un arte total capaz de apelar las emociones del público, como sucede “en el teatro oriental de tendencias metafísicas, opuesto al teatro occidental de tendencias psicológicas, [donde] las formas asumen sus sentidos y sus significaciones en todos los planos posibles: producen una vibración que no opera en un sólo plano sino en todos los planos del espíritu a la vez” (1978: 84). De esta manera, los problemas del ser humano, del significado de su vida, aparecen reproducidos de una manera singular al mismo tiempo que desaparece la distancia entre actor y espectador. Los dos forman parte de un mismo suceso y, con ello, se devuelve la magia del teatro y el poder de contagio. El legado de Artaud sigue siendo importante en el teatro contemporáneo. Ha contribuido a abolir la supremacía del texto dramático, su sacralización, para promover un teatro cuya esencia es la abolición de los límites, como sucede en *Pared*. En este trabajo analizo cómo en la obra de Pascual, el género dramático es tan sólo un punto de partida, ya que existe una textura compleja y dialógica entre texto verbal, visual y musical, que sobrepasa las fronteras entre diferentes campos y que le sirve a la autora para denunciar la violencia de género y el silencio colectivo.

La trama de *Pared* se centra en la vida de dos mujeres: Mujer y María Amparo, que viven en un mismo edificio, pero con diferentes formas de vida, metas, cultura, edad y físico. María Amparo es un ama de casa ya madura que vive al servicio de su familia y Mujer es una joven intelectual que admira el arte feminista y no tiene familia. A pesar de estas diferencias, son muy parecidas, porque ambas viven dominadas por el miedo. El miedo de María Amparo proviene producido del maltrato familiar y el de Mujer se debe a que es consciente de la violencia sufrida por su vecina, y convertida en testigo de las peticiones de auxilio, permanece incapaz de denunciar lo que sucede. Emmanuelle Garnier las describe como “dos personajes estáticos, incapaces de

moverse, de hablar, paralizados por lo que imaginan que podrían ser las consecuencias de sus actuaciones y discursos” (2004: 22). Asimismo, como señala Gabriele Cordone, “*Pared* se articula sobre una paradoja: la ausencia de acción aplicada al tema de la violencia de género [...]: todo se oye, nada se ve” (2005: 410).

El texto comienza cuando Mujer decide irse de su piso después de cinco años de haber vivido en el mismo edificio que vive María Amparo, porque se siente culpable. A partir de este momento, se van alternando largos soliloquios quebrados, en los que cada una de las protagonistas verbaliza sus pensamientos para contarnos sus vidas, sus reflexiones, sus dudas y sus quejas. Expresan su miedo y su dolor ante una pared muda, que se convierte en “una caja de resonancia de los pensamientos verbalizados en ambas casas” (García-Pascual, 2010: 277).

Itziar Pascual explica: “En los textos que escribo no hay señales físicas de violencia: no hay peleas, no hay homicidios, no hay violaciones. Y sin embargo hay violencia” (2000: 269). En *Pared*, la violencia no se menciona directamente, surge entre los pliegues del lenguaje, los silencios, la música y las proyecciones, creando una trama compleja de retroalimentación para contarnos la historia de estos dos personajes y, al mismo tiempo, crear una relación directa con las obras de otras mujeres artistas plásticas y cantantes. El lector/espectador se acerca a sus sentimientos más íntimos mediante el potencial evocativo del lenguaje, soliloquios entrecortados y breves, en los que se hibrida prosa y poesía, y de los que surge de forma velada la violencia y la impotencia ante ella. Agnès Surbezy señala con respecto a los monólogos de las protagonistas:

Les phrases elles-mêmes, courtes, disposées comme des vers libres, prennent un aspect inquiétant: elles constituent des blocs de mots compacts, carrés, comme autant de pierres apportées à un édifice fondé sur la violence. Et par leur brièveté, elles prennent un aspect lapidaire qui renforce l’impact des mots qu’elles fermentent. (2006: 14)

Es un lenguaje lleno de elipsis que derivan en silencios, con una sintaxis fragmentaria y llena de interrupciones en el que la presencia innominada de la violencia se manifiesta indirectamente, como sucede cuando María Amparo describe la agresión de su hijo:

Déjame, intento esquivarle en lo estrecho del pasillo...
Él me sigue detrás, me acorrala, no me deja cerrar la puerta.
Que le dejes a tu madre en paz, le oigo decir desde el pasillo.
¿Y tú qué? ¿Y tú qué? ¿Eh? ¿Qué? ¿Tú qué? A ver, listo.
Me apoyo en la puerta cerrada de mi cuarto y pido ayuda.
Pido ayuda como un rezo, un rezo bajito y muy para adentro. (Pascual, 2004: 43)

Aunque la protagonista se encierre en el cuarto y pida ayuda, apenas se oye su voz. La violencia dificulta la capacidad de hablar debido a que las agresiones físicas y psicológicas anulan al ser humano, merman la autoestima de la víctima y le impiden tomar decisiones y salir de ese círculo vicioso. El miedo no sólo paraliza a María Amparo, sino también a Mujer, que aunque sabe lo que está ocurriendo, es incapaz de reaccionar:

Le diría. Buenas. ¿Está su mujer? Dígale...
Dígame que no tiene por qué callarse y tragar.
Dígame que no se sienta culpable de lo que pasa.
Dígame que no es normal lo que está pasando.
Que su hijo de usted no tiene ningún derecho.
Que no puede seguir gritando como grita.
Dígame que no me valen más excusas. (Pascual, 2004: 45)

Mujer quiere reaccionar ante los gritos de María Amparo que se escuchan a través de la pared, pero sólo se queda en un deseo expresado por el condicional “Le diría”. Es incapaz de romper el silencio y de hablar directamente con María Amparo.

La reacción de inmovilidad de María Amparo no es anormal. Leonor E. Walker (1984) explica el efecto que produce la violencia continuada y que genera en la víctima un proceso patológico de adaptación denominado “síndrome de la mujer maltratada” o “la indefensión aprendida”. La dinámica del maltrato se manifiesta en tres frases por parte del agresor: acumulación de tensión, incidente agudo de agresión y tregua cuando se arrepiente, pide perdón y se comporta cariñosamente. Este ciclo se repite en *crescendo*, creando una ambivalencia afectiva que confunde a la víctima: se siente culpable y responsable, con ello, se estrecha la relación de dependencia entre víctima-agresor y asume que haga lo que haga, no podrá salir de la situación. En *Pared*, no se presenta el ciclo de la agresión, pero sí la indefensión aprendida, al mostrarse el hecho de que María Amparo no sabe cómo manejar o resolver la situación en la que se encuentra. Primero, se rebela ante la violencia: “Lo de la otra noche ha sido lo último, ya, la definitiva, la gota. / Si tuvieras cojones hacías la maleta y te marchabas de casa” (Pascual, 2004: 34), pero enseguida se arrepiente y rectifica: “¿Y qué ganabas yéndote? ¿Yéndote a dónde? ¿Al pueblo? / A sorberte los mocos y a seguir callando...” (Pascual, 2004: 34). La sensación de angustia, abandono y anulación de la protagonista se incrementa cuando en el ambiente se escucha *Señora* de Rocío Jurado, y con las letras de la canción “Ahora es tarde, señora, / ahora es tarde, señora, / ahora nadie puede apartarlo de mí”. Asimismo, Mujer repite el estribillo y dice: “Ahora es tarde, Señora, dice la Jurado, y me quedo quieta. / La música y los gritos en la noche entraron siempre. (Silencio)” (Pascual, 2004: 36). La música carga de dramatismo la escena, le da un tono sombrío y de desesperanza que remite a las consecuencias producidas por la violencia, pero también se le otorga un rol fundamental al momento de expresar la inmovilidad que sienten las protagonistas. Inmovilidad producida por diferentes razones.

La música en *Pared* no es un agregado a la palabra, sino que construye un todo integrado creando una dialéctica en el que lo expuesto por la palabra continúa con lo sonoro para reforzar un ambiente lleno de connotaciones en el que se alude el miedo, la impotencia y la parálisis de las protagonistas. Por otro lado, el texto de Pascual nos sitúa en un espacio en el que el silencio es una parte importante de la obra al mostrar más de lo que oculta. El silencio lo encontramos en las pausas establecidas por la dramaturga, silencios llenos de significado, y también en lo no enunciado, ya que los monólogos tampoco son capaces de dar un sentido específico a lo que está ocurriendo. El director teatral Constantin Stanislavski señala que el valor de las palabras se encuentra no en las palabras mismas, sino en el subtexto: “*The subtext is a web of innumerable, varied inner patterns inside a play and a part, woven from ‘magic ifs’, given circumstances, all sorts of figments of imagination*” (1997: 96). El significado surge de lo que no se dice, en lo que queda latente en el lenguaje, en las circunstancias y en el modo de actuar de los personajes. En la obra de Pascual, del subtexto emergen unas protagonistas que viven en un mundo frágil, inconexo donde hablan consigo mismas en total soledad. Sus palabras resuenan en una pared y del lenguaje, del silencio, de las elipsis y de las canciones emanan un dolor profundo motivado por los miedos, otro tema en la obra consecuencia de la violencia, que se anuncia en el segundo epígrafe del texto dramático, con la cita de Louise Bourgeois, “El miedo es dolor” (Pascual, 2004: 30). El miedo no es algo racional, pero no deja superar obstáculos, invalida al ser humano y provoca ansiedad y dolor, como sucede con María Amparo y Mujer. El dolor se vuelve huésped de estos cuerpos habitados por la inmovilidad.

Sabido es que el mensaje en una obra teatral se articula de dos maneras: como texto dramático y como texto espectacular. En el texto como espectáculo de *Pared*, hay que

añadir al discurso poético del texto, la recitación, la entonación, los gestos, las pausas y los movimientos hechos por el actor y el sonido de la música, lo que crea un efecto de presencia, de realidad inmediata que añade otro nivel de comunicación físico además del emocional y sensorial. El lector se ve privado del texto como espectáculo y va a tener que crearlo en su imaginación. Por otro lado, en el texto escrito existen dos epígrafes que obviamente no aparecen en el espectáculo, pero que, en este caso, proveen al lector, pero no al espectador con información relevante para enfrentarse a la obra. La cita de Bourgeois introduce un nuevo elemento que le permite al lector vincular el texto con la obra de esta artista. La frase proviene de la serie titulada *Cells*, creada en los años 90, que consiste en una serie de instalaciones en las que cada una de ellas representa un tipo de dolor, cuyo rasgo en común es el miedo. Bourgeois) explica: “Les *Cells* représentent différents types de douleur: physique, émotionnelle et psychologique, mentale et intellectuelle . . . Chaque *Cell* a trait à une peur. La peur est une douleur”(en Bernadac, 1995: 221). Estas instalaciones son grandes escenarios arquitectónicos, casi teatrales, que adquieren una dimensión autorreferencial al basarse en recuerdos, afectos y traumas de la infancia. El título *Cell* (celda o célula en español) evoca por una parte la idea de cautividad y encerramiento, que la misma artista confirma al referirse a la instalación *Cell (Choisy)*, en la que reproduce la casa familiar en mármol rosa y sobre ella posiciona la lamina amenazante de una guillotina, colocada allí “pour montrer les gens qui se guillotinent à l'intérieur d'une famille”, explica Bourgeois (en Bernadac, 1995: 140). En *Pared*, María Amparo es un ejemplo de estas mujeres, como se anuncia en el mismo nombre. Pascual explica que:

Amparo es el nombre de una mujer desamparada [...] En Amparo se concretan, dolorosamente, muchas de las creencias de la desigualdad: la abnegación de las madres, entregadas a una función de servicio a la comunidad. Más aún las madres, ya abuelas, que trabajan como cuidadoras de sus nietos, como amas de casa, y además trabajan fuera (en Zaza, 2007: 2).¹

El personaje vive encerrado en un espacio vacío, recurrente y repetitivo de quehaceres domésticos, entre la plancha, la sartén y la comida que le lleva a preguntarse “¿Quién eres?” (Pascual, 2004: 40), mientras ve reflejada su cara en el aceite:

Y no encuentro a aquella Amparito, la lista, la que tenía trabajo.
La más apañada de la familia, la que se casó y siguió trabajando.
La independiente, porque ella no iba a ser mantenida por nadie.
La dependiente independiente, tan fuerte ella y tan segura.
(Pascual, 2004: 40)

María Amparo no era así antes de casarse, aparece en sus soliloquios como una mujer con carácter que salió del pueblo para trabajar, mientras que las otras se quedaron allí mustias, pero a pesar de irse y conseguir trabajo, no gana su libertad. Tiene autonomía financiera, porque trabaja fuera de casa, pero queda atrapada (“guillotizada”) entre sus obligaciones familiares de madre, esposa y abuela. Sin embargo, la anulación de la protagonista no proviene sólo de la esfera familiar, sino de la violencia de género que sufre al ser maltratada por su hijo y de la indiferencia de su marido ante esa violencia.

La cautividad en *Mujer* es diferente, proviene del miedo que no la deja romper con el silencio, que no la deja hablar directamente con María Amparo y denunciar el maltrato:

El miedo. Asomarse, mirar a ver quién grita, quién llora, quién llama.
El miedo. Llamar inmediatamente a Emergencias, a la Policía, al Samur.
El miedo. Poner carteles en el ascensor, aquí no queremos maltratadores...
El miedo. Apretar los puños, caminar como una fiera enjaulada, Dios.

1. Asimismo, Pascual explica que no le ha puesto nombre a *Mujer* porque, “Es un personaje que ha empezado a hacerse preguntas sobre su sociedad y su tiempo—no era tan visible, tan evidente su nombre” (en Zaza, 2007: 2).

El miedo. Dar golpes contra la pared para hacer ruido, para que se sepa.
El miedo. Llamar al timbre de esa mujer para decirle que estamos aquí.
El miedo. Compartir su insomnio y no dejarlo pasar como una cuestión ajena.
(Pascual, 2004: 39-40)

El sentido de culpa es lo que aprisiona a Mujer. Nos encontramos ante dos visiones diferentes de una misma realidad producida por el miedo que desemboca en dolor. Dolor que traen los recuerdos, que aprisionan, que no dejan salir de la inmovilidad o de la culpa. Dolor que se transmite a través de enunciados inconexos, fragmentados pero también de silencios que apuntan hacia la disolución del yo. Los soliloquios se van hilvanando; lo íntimo se convierte en inquietante y el clamor de las palabras y de la música va cargando el ambiente de desesperación y de desamparo, mientras que los personajes deambulan por la escena, encerrados en sí mismos y movidos por la imperiosa necesidad de comunicarse pero sus palabras sólo resuenan en el vacío de la pared blanca. Garnier confirma que *“Les paroles monologuées s’extériorisent, certes, mais le mur mitoyen forme un écran contre lequel elles viennent s’aplatir, les empêchant de se transformer en dialogue”* (2011: 35).

Otra diferencia que existe entre el texto dramático y la representación, es el mensaje de las acotaciones que principalmente va destinado al director de escena y a los actores. El espectador sólo tiene acceso a ellas a través del espectáculo mientras que el lector debe visualizarlas mentalmente. En *Pared*, las acotaciones señalan silencios, música, actos de los personajes y, también, el tiempo, “Ahora. Verano del 2004”, y el espacio, un “espacio interior, blanco, vacío. Sólo en las paredes, blancas, alguna sombra ligera, recuerdo de pasos y tránsito. En el suelo, puede que una caja de cartón cerrada” (Pascual, 2004: 31-32). El espacio se convierte en una superficie metafórica, con la escasa incorporación de elementos escenográficos, para que el espectador se concentre en lo que verdaderamente importa: en el espectáculo y la propuesta estética e ideológica que presenta. En este espacio vacío y blanco, la pared, como el mismo título indica, adquiere un protagonismo escénico ya que Pascual la utiliza como un “lugar de proyección, de pantalla, donde se reflejan las imágenes del mundo, con la misma deformación, deterioro o inexactitud que presentaban las de la caverna platónica” (Checa, 2011: 90). Mujer hace referencia a la caverna de Platón al comentar que en nuestra sociedad a pesar de los avances muchos aspectos siguen estancados: “Que en unas cosas sí, mucha evolución y mucho desarrollo y mucha tecnología I más D y siglo veintiuno y todo lo demás y en cambio en otras, la Edad de Piedra, la pura caverna, la de Platón” (Pascual, 2004: 51). La parábola de la caverna que Platón (2008: 455-496) expone en el libro VII de *La República* se refiere alegóricamente a la actitud del ser humano con respecto al conocimiento, a la verdad, y cómo éste termina siendo cautivo de sus propios temores y de su propia ignorancia. Los hombres encadenados en la cueva no tienen conciencia ni de sí mismos ni de cuanto les rodea, ya que sólo pueden ver unas sombras que no tienen nada que ver con la realidad y sólo tienen una perspectiva del mundo. Pascual nos presenta una serie de proyecciones, imágenes distorsionadas, en la pared para que no aceptemos la realidad del mundo tal y como nos la presentan. Pretende que abramos los ojos y activemos un espíritu crítico, en lugar de asentarnos dentro de una postura pasiva ante una visión deformada del mundo. Por ejemplo, proyecta imágenes de campañas publicitarias cuyas protagonistas son unas mujeres que bailan en bikini, que patinan, “mujeres que sonríen luciendo hermosas cabelleras, o que fingen un embarazo con una lámpara sobre el estómago” (Pascual, 2004: 42), según nos explica la acotación. La publicidad refleja los valores y estereotipos que dominan la sociedad, no nos habla de sujetos femeninos sino de objetos femeninos, se idealiza la belleza femenina, se cosifican los cuerpos y marca los roles tradicionales de la mujer (ama de casa, madre y esposa).

Elena Blanco Castillo (2015) considera que “el origen de la violencia contra las mujeres está precisamente en la creencia de que tienen un papel subordinado con respecto al

hombre, lo que las convierte en un mero objeto de consumo para éste”. La situación de desigualdad que establece una relación de poder del hombre sobre la mujer también se encuentra en el lenguaje y en el ámbito institucional. Mujer explica:

Que me da rabia que el Diccionario de mi Lengua.
Sí, la Academia, ya sabe, los más sabios.
No acepten el término violencia de género.
Dicen que es inadecuado, han hecho un informe.
Dicen que debe decirse violencia doméstica.
Pero si busca doméstica en el diccionario sale animal de compañía o chacha.
(Pascual, 2004: 46)

Al mismo tiempo en la pared se proyectan “definiciones del diccionario de la Real Academia de la Lengua de palabras como mujer, libertad, justicia, vida...” (Pascual, 2004: 47), que conjuntamente con el monólogo de Mujer, sirven como crítica y denuncia a las instituciones. Lo verbal, lo visual, al igual que sucede con la música, establecen un lazo entre sí cuyo significado se encuentra repartido en cada elemento, pero a la vez dialogando entre sí, donde las relaciones son planteadas para que el lector/espectador reaccione ante una cultura mediática y una realidad mediada por agentes externos.

Las proyecciones, al igual que la música, van instaurando una narración paralela que se complementa con la trama en el espacio de la representación y en la lectura. A la historia de los dos personajes protagónicos, visibles y audibles en el espectáculo, se suman la historia de otras mujeres mediante las proyecciones de obras de arte o de canciones creando una presencia importante que genera instancias de significación para reforzar el mensaje, promover una reflexión y revalorar a las mujeres como “generadoras y protagonistas de la cultura”, según comenta Pascual:

Me apetecía hablar de cómo hay un tejido de valores en los que la mujer no está valorada. Por ello, precisamente, no es casual que la mayor parte de las referencias culturales que aparecen en el texto, sean de artistas mujeres. Hay una acción de reivindicación de la mujer como protagonista y generadora de cultura, no como receptora de cultura. Por eso me parecía importante hablar de artistas plásticas o de cantantes de distinta naturaleza. Esta mujer puede escuchar a Rocío Jurado, y forma parte de su campo de referencia, y sin embargo se puede aludir a Bebe, o se puede hablar de la artista británica Tracey Emin. Me parecía importante reivindicar la acción de las mujeres como generadoras y protagonistas de cultura, precisamente para cuestionar cómo hay un sustrato en el que las mujeres son invisibilizadas como generadoras de arte (en Mateo López, 2015).

La obra se convierte en un *montaje* donde los diferentes elementos combinados generan sentido (Garnier, 2004: 24). Nos encontramos ante un trabajo de engaste en el que la autora incluye diferentes elementos mediales que rearticulados en la obra introducen varios niveles de significación. Al utilizar distintos medios artísticos, decontextualizarlos y disponerlos en un espacio diferente al original, se establece un diálogo consciente entre los lenguajes escénicos y los conceptuales de las artes visuales, entre el teatro, el arte plástico y la música. Con respecto a las artes visuales que se proyectan en la pared, Pascual indica que sirven como complemento para reforzar su propia escritura. Además, Garnier concluye que “En sí mismas, estas proyecciones funcionan como un ciclo fatal, que va de la sensualidad a la muerte, como en un atajo brutal del recorrido de todas aquellas mujeres víctimas de su amor” (2004: 25).

La primera obra de arte que aparece proyectada es de Tracey Emin, *My bed*, que expuso en 1999 en Tate Gallery, y que materializa una historia de autodestrucción

al igual que la vida de María Amparo. El lector accede a la obra de Emin a través de las explicaciones de Mujer, el espectador accede a ella doblemente mediante la proyección y las explicaciones:

Sí, la que ganó el Premio Turner hace unos años, una tía,
Que puso en la Tate Gallery su habitación, así, tan pancha.
Una cama desecha, ropa sucia, colillas, fotos, medias de seda,
libros, botellas, muchas botellas de vodka y la crítica aplaudiendo.
Una fusión de la esfera pública y la íntima, público y privado (Pascual, 2004: 34).

La artista, después de una fuerte depresión debido a una relación fallida, reacciona con borracheras continuas, relaciones sexuales efímeras y además narra en una voz en off emociones relacionadas con la soledad y el miedo al abandono. Elsa Fernández-Santos en su artículo *En la cama con Tracey Emin*, indica que “Enferma y deprimida, obsesionada con sus amantes y la maternidad..., creó un montaje en el que unas sábanas sucias y revueltas expresan un nudo insalvable de tormentos y angustias” (2008:1). Tormentos y angustias se presentan también en las respuestas a la pregunta que se hace María Amparado cuando aparece la proyección (aunque ella no la ve según la acotación) “¿Y qué ganabas yéndote?”:

Y esto me digo y voy planchando las camisetas, los pantalones.
El mono de trabajo, las camisetas blancas, los calzoncillos.
Voy haciendo una pirámide de ropa planchada y doblada.
Mientras me doblo del corazón, y de paso me lo plancho (Pascual, 2004: 34-35).

Estas palabras, conjuntamente con la imagen, se convierten en un testimonio brutal de su herida a nivel psicológico y que materializa la destrucción del equilibrio emocional. El diálogo intermedial enfatiza cómo la violencia de género anula a María Amparo hasta el punto que es incapaz de aceptar lo que le está pasando, como indica Mujer en su soliloquio:

Aquella noche de finales de verano, hace un par de años.
Hablé con Amparo, sonaba en los pisos altos, no sé.
Ella no había oído nada en su casa, ¿cómo puede ser?
¿Cómo unos vecinos se desvelan y otros duermen sin problemas?
Pero si este patio es una caja de resonancia, se oye todo.
Y yo le dije, ella pedía ayuda, ella gritó policía, socorro.
Estaría borracha, no te preocupes, y si se queda es que le va la caña
(Pascual, 2004: 38-39).

A través de los comentarios de María Amparo se esconde la opinión de muchas personas que ante la violencia se escudan diciendo que es porque ellas quieren; al mismo tiempo, se demuestra la desvalorización de la protagonista y el deterioro psicológico que promueve aún más dependencia y sumisión. Esta frase de Mujer aparece después de la segunda proyección, imágenes de *Smart-Export* (1967-1970) de Valie Export, cuyo arte contrasta con la falta de autoestima de María Amparo y de Tracey Emin reflejada en *My Bed*.

Valie Export explora en su obra la dificultad de la mujer de recuperar su conciencia de sujeto y liberarse de la dominación masculina. Asimismo, reflexiona sobre el papel de la mujer y cómo la sociedad define la identidad femenina. Antes de que aparezcan las imágenes, Mujer se fija en un folleto de una exposición sobre esta artista y comenta:

Es de una artista austriaca, se llama Valie Export
Quería viajar por el mundo sin apellidos de padre o marido.

Decía: “Si las mujeres abandonaran a sus maridos y a sus hijos y la sociedad lo tolerara tanto legal como socialmente, como en el caso de los hombres, desarrollarían una actividad igual de rica” [...] (Pascual, 2004: 38)

La artista cambia su nombre Walraud Lehna por Valie Export que proviene de la marca de cigarrillos, *Smart-Export*. En el icónico autorretrato *Smart/Export II*, aparece la artista con una postura masculina, barbilla hacia arriba, ojos cerrados, un cigarrillo encendido entre sus labios y extiende el paquete de cigarrillos hacia el espectador, pero ha sustituido el nombre de la marca, por su nombre artístico y en el círculo del centro aparece su cara rodeada por la frase en latín “*Semper et Ubique*” y en alemán “*Immer und Überall!*” (siempre y en todas partes) que según explica Juan Vicente Aliaga “le otorga irónicamente un aire inmortal” (2007: 238). De su actitud y gesto firme surge un sello de autoridad que afirma la voluntad de auto-crearse y no ser lo que la sociedad quiera que sea. La imagen de la artista, mujer activa y empoderada, contrasta con la imagen que presenta María Amparo de pasividad, de desaparecer en el otro y de anularse en su papel de madre y esposa atrapada en un ciclo fatal que va hacia la autodestrucción. En este estado de sumisión y resignación es incapaz de pedir ayuda y de reaccionar, por eso, como única opción se refugia en la Virgen, aunque como ella misma confirma, nunca había sido mucho ni de curas ni de ir a misa, pero aún así le suplica:

Ayúdame, no puedes dejarme desamparada.
¿Qué he hecho yo? ¿Qué hice mal? ¿Por qué a mí?
No puedo más, ya no aguanto, ¿me oyes?
Y en el pasillo siguen resonando sus voces (Pascual, 2004: 44)

Las creencias religiosas han creado la idea de que la mujer por naturaleza es débil e inferior a los hombres y que queda relegada a dar hijos y ocuparse de ellos, del marido y del hogar. Promueven marginación, desigualdad y sumisión.

El rezo de María Amparo sin esperanza, lleno de desesperación y desamparo se enlaza con proyecciones de fotografías hechas por Cristina García Rodero (1989), la acotación señala: “imágenes de figuras y esculturas de la Virgen María, María Auxiliadora, La Macarena, La Paloma, La Piedad. Primer plano de la lágrima en la mejilla de la Virgen. Beatas en procesión. Mujeres enlutadas con cirios. Imágenes de Blanco y negro de Cristina García Rodero” (Pascual, 2004: 44). Las imágenes de las Vírgenes se interrelacionan con la vida de resignación y obediencia de María Amparo que acepta dócilmente una vida de renuncia, sacrificio y de entrega a su familia, mientras que las mujeres enlutadas presagian la muerte ante una vida marcada por la violencia. Sensación de negritud, angustia, que nos va preparando para la última proyección, cuando aparecen en la pared los nombres y siglas de mujeres españolas y residentes con los lugares y las fechas de su muerte debido a la violencia de género. A pesar de la realidad brutal que muestran estos datos, en el mensaje final de la obra se abre un rayo de esperanza. La pared que resultaba infranqueable entre las protagonistas, quizás ya no lo sea al final. Mujer, después de un enfado que va creciendo a través de la pieza, finalmente es capaz de franquear la pared y establece un diálogo con María Amparo, aunque es un diálogo entrecortado y lleno de elipsis:

MUJER

Amparo. Yo... ¿Tiene un minuto? ¿No le ha pasado nunca? Creer que se ha detenido el tiempo, que se han parado las cosas, la Historia, que el resto de las cosas avanzan, pero otras no, otras se quedan estancadas, sin salir del agujero de la Historia... ¿No le ha pasado? [...]

MARI AMPARO

Yo... No sé si te entiendo bien. Estoy cansada.

MUJER

Lo que yo le quiero decir es que... (*Un tiempo. Suenan melodías entrecruzadas de Bebe, Amparanoia, Astrid Hadad, Luz y Martirio. MUJER Y MARIA AMPARO respiran. Juntas.*) (Pascual, 2004: 51)

El texto acaba con la acotación “Resplandor, fulgor, pura luz”. Es un final abierto, donde las melodías de las diferentes cantantes enfatizan que no nos dejemos vencer por el miedo, como indican la letra de Bebe en *Ella* (2004):

Hoy vas a descubrir que el mundo es sólo para ti
que nadie puede hacerte daño, nadie puede hacerte daño
Hoy vas a comprender que el miedo se puede romper con un sólo portazo.

Canciones y el resplandor de la luz señalan la posibilidad de cambio, de que Mujer y María Amparo sean capaces de enfrentarse a sus propios miedos.

En *Pared*, Pascual se apropia de diferentes medios provenientes del mundo del arte visual, de la publicidad, de las listas publicadas en los juzgados, de definiciones de la Real Academia de la Lengua, de la música, los que, manteniendo su aspecto singular, permiten su reconocimiento, pero a su vez interactúan con lo que sucede en el texto dramático. No se establece una jerarquía de dominio entre ellos, sino que operan como un todo en unidad. El juego intermedial es inminente: el lenguaje, las imágenes, la música, todo se vincula, se complementa, no permitiendo que se desarrollen por separado. El lector/espectador queda atrapado en un universo múltiple lleno de indicios que debe atar, relaciones que desvelar y significados que conjuga la obra, para llegar al significado de la situación, al desenlace de la historia y conectarlo con la sociedad. A través de la obra hay una serie de preguntas que vienen a la mente y que Veena Das articula en su libro *Language and Body: Transactions in the construction of Pain*: “how one should inhabit such a world that has been made strange through the desolating experience of violence and loss? What this brutalization did to the experiences of self, community, and nation?” (2006: 67, 68). La autora investiga la importancia de la ficción para evidenciar el silencio, el miedo y el dolor que produce la violencia, al mismo tiempo que pone de manifiesto las condiciones sociales que lo inducen. Asimismo, afirma: “denial of the others pain is not about the failings of the intellect but the failing of the spirit. In the register of the imaginary, the pain of the other not only asks for a home in language but also seeks a home in the body” (2006:88). Y esto es lo que hace Itziar Pascual en *Pared*: materializa el impacto de la violencia en el cuerpo y en el otro, en el lenguaje y en los silencios, en las imágenes y en la música. Nos encontramos ante dos protagonistas que cuentan su miedo y su dolor, pero que viven condenadas al monólogo. No obstante, como indica Ganier,

Y si bien el silencio social que no logran superar las encierra en sus espacios respectivos, detrás de la pared, gritan de forma interior su ira; derraman en los tabiques que les encierran un flujo de palabras rebeldes, acusando a la vez la violencia moral que impone la sociedad y su propia incapacidad para liberarse de todas las paredes encerradoras. (2004: 23)

Se espera que esos gritos que nos hablan de soledades, incomunicaciones y agresiones no caigan al vacío, como subraya el otro epígrafe que aparece en la obra, un proverbio popular que dice: “A ti te lo cuento, para que te enteres, Pared” (Pascual, 2004: 30) y que implica el deseo de ser escuchado. Pascual logra un teatro integral que sobrepasa lo meramente teatral instalándose dentro de la intermedialidad, donde los diferentes

elementos se complementan y dialogan para hacernos pensar sobre la violencia de género y llevarnos a la acción, por eso, “*contrairement à ses personnages prisonniers, affiche ‘une volonté marquée de mettre la création théâtrale au service de nos sociétés en crise, en rendant aux femmes la place qui leur revient. Sa dramaturgie ressortit ainsi à l’engagement politique et à l’action citoyenne’*” (Garnier 2011: 35).

Jean Baudrillard explica “para que haya obras de arte, para que haya un fenómeno estético, se necesita un lugar, un creador, medios y, por supuesto, alguien del otro lado, en fin, se necesita al otro, el creador no puede estar simplemente encerrado en su creación” (1997:25). Esta cita me lleva a la obra de Bourgeois, *Cell*, que he mencionado al principio del artículo y cuyo título nos remite además a la acepción de célula, según el análisis de Mieke Bal, cuya unidad de vida aunque es autónoma y funciona independientemente, necesita del otro para desarrollarse: “*The multicellular organism – One and Others- only develop, grow, if each cell continues to function within the organism*” Por consiguiente, la obra adquiere narratividad, cuando el espectador es asaltado de su autonomía y desempeña su papel como una célula más: “*If art as process, in the exhibition of it, is such a cellular community—where, as in an organism, differentiation happens—then each cell requires the willingness of its environment (its viewers) to be absorbed into its ever-extending multiplicity*” (2011: 63). Por eso la obra de la artista, al igual que la de Pascual, depende del otro y de su interpretación y, con ello, torna discutible esa distinción entre interior y exterior de la celda, entre escenario y público. El acero entretejido de la celda de Bourgeois que parece imposibilitar la entrada en el mundo de la artista, de sus dolores y sus miedos desaparece y confrontamos con ella nuestros propios miedos. La cuarta pared que divide el escenario del espectador en *Pared* se derrumba y el juego intermedial entre diferentes códigos estéticos fomenta un análisis e interpretación transdisciplinaria que nos invita a que tomemos conciencia, intervengamos y no nos limitemos simplemente a cerrar los ojos ante la violencia.

Bibliografía

- » Aliaga, J.V. (2007). *Orden Fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal.
- » Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble*. Alonso E. y Abelenda F. (trads.). Barcelona: Edhasa.
- » Bal, M. (2011). *Louise Bourgeois' Spider. The Architecture of Art-writing*. Chicago: University Chicago Press.
- » Baudrillard, J. (1997). *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Avila.
- » Bernadac, M. L. (1995): *Louise Bourgeois*. Paris: Flammarion.
- » Blanco Castilla, E (n.d). "Legislación y publicidad sexista", [en línea]. Consultado el 26 de junio de 2015 en <<http://www.infoamerica.org/articulos/textospropios/blanco1.htm?idarticulo=3>>
- » Cordone, G. (2005). "Cuerpos reales y cuerpos virtuales en *Pared* de Itziar Pascual". En Romera Castillo J. (ed), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. (pp. 399-412). Madrid: Visor.
- » Checa, J. (2011). "Mujeres y teatro en la escena española actual: Angélica Lidell (1966) e Itziar Pascual (1967)". *ALEC* 36 (2), 85-112.
- » Das. V. (1996). "Language and Body: Transactions in the Construction of Pain". *Daedalus*, 125 (1), 67-91.
- » Egger, C. (2004). "Voix de femmes à travers le temps". Gars R. (trad), *Las voces de Penélope/Les voix de Pénélope*. (pp. 9-34). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- » Fernández-Santos, E. (2008-). "En la cama con Tracey Emin". *El país*, [en línea]. Consultado el 26 de junio de 2015 en <http://elpais.com/diario/2008/08/28/revistaverano/1219940504_850215.html>
- » García-Pascual, R. "Sensibilización y denuncia de malos tratos en el teatro español contemporáneo: Paloma Pedrero e Itziar Pascual". *Anagnósis* 1, 361-285.
- » García Rodero, C. (1989). *España oculta*. Barcelona: Lunweg.
- » Garnier, E. (2011). *Les dramaturges femmes dans l'Espagne contemporaine. Le tragique au féminin*. Paris: L'Harmattan.
- » Garnier, E. (2004). "'Pared', la escritura medianera". Madrid, *Primer Acto* 306, 21-28.
- » Mateo López, N (n.d). *Artez. Revista de las artes escénicas*, [en línea]. Consultado el 26 de junio de 2015 en <<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/pared/resenyas.html>>
- » Nicolescu, B. (1996). *La transdisciplinariedad. Manifiesto*. Núñez N. y Dentón (trads.). Francia: Ediciones Rocher.
- » Pascual, I. (2000). "Escrito con el cuerpo". En Monleón J. y Dago N. (eds), *El autor y su tiempo: lenguajes escénicos contemporáneos*. (pp. 267-261). Valencia: Universitat de Valencia.

- » Pascual, I. (2004). "Pared". *Primer Acto*, 306, 29-51.
- » Platon (2008). *La República*. Madrid: Akal.
- » Stanislavski, C. (2013). *Building a Character*. New York: Bloomsbury Academic.
- » Surbezy, A.(2006). "De mur des Fédérés au mur du silence: écrire contre l'oubli, contre la violence". En Pascual I (ed), *Pared Le mur. Père Lachaise*. (pp. 9-31). Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail.
- » Walker, L.E. (1984): *The Battered Women's Syndrome*. New York: Springer.
- » Zaza, W-L. (2007, enero). "Entrevista a Itziar Pascual". *Parnaseo*, [en línea]. Consultado el 26 de junio de 2015 en <<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/obras/entrevista.pdf>>