

# CUERPOS REALES Y CUERPOS VIRTUALES EN *PARED*, DE ITZIAR PASCUAL

Gabriela Cordone

Université de Lausanne (Suiza)

[gabriela.cordone@unil.ch](mailto:gabriela.cordone@unil.ch)

*Un territorio sitiado conforma un adentro y un afuera ¿Cómo derribar ese muro, si no es a través de la creación?*

Susana Torres Molina

## 1.- Cuerpo y espacio social

Dentro de las corrientes escénicas de este principio de siglo XXI, la obra de Itziar Pascual ocupa, tanto por el compromiso social de sus propuestas como por el tratamiento formal de sus obras, un lugar particular. En efecto, la autora escribe en una constante reflexión de lo teatral en relación con su medio, con los otros, con ella misma, empujada por la urgencia de actuar<sup>1</sup>. En esta comunicación nos detendremos en una de sus últimas producciones, *Pared*, galardonada en 2004 con el IV premio de Teatro Madrid Sur y cuyo estreno está previsto para octubre de 2005 en el marco del Festival de Teatro Madrid Sur bajo la dirección de Roberto Cerdá<sup>2</sup>. Itziar Pascual vuelca en *Pared* todo su ser de escritora y de mujer comprometida, logrando un equilibrio perfecto entre fondo y forma. En uno de sus artículos (2004b), la autora alude a la relación entre el espacio escénico y el espacio creativo propio de la mujer. Nuestra reflexión tendrá como punto de partida dichas consideraciones, ya que la lectura de los cuerpos de *Pared*, su significado y su función en relación con el contenido y la forma de la obra –el objeto de este trabajo–, dependen de estas coordenadas.

El espacio, tal como lo concibe Pascual, es un espacio de naturaleza política: no se trata del lugar del conflicto, sino del conflicto mismo. De su precariedad, de su inexistencia depende la identidad de los que lo habitan, de ahí la importancia de conquistarlo y de controlarlo. Desde la perspectiva de género, Pascual constata que a las mujeres y al teatro "se les dan tratamientos espaciales, reales y simbólicos, muy similares" (Pascual, 2004b:

---

<sup>1</sup> Su compromiso en el seno de las Marías Guerreras habla ampliamente de la importancia del teatro como epicentro del combate social y de defensa del estatuto de la mujer.

<sup>2</sup> Según datos suministrados por la autora, una lectura dramatizada tuvo lugar el 8 de marzo de 2005 en Martos (Jaén). De esta ciudad provenía una de las mujeres víctimas de la violencia de género que figuran en la lista de nombres que se proyecta hacia el final de la obra.

14). En efecto, "a las mujeres, históricamente, les ha faltado un espacio propio, y cuando han dispuesto de él, éste ha sido escondido de la visión pública o desvalorizado" (Pascual, 2004b: 14). El desafío de las dramaturgias actuales, para la autora, consiste en incitar a desarrollar sus propias representaciones y sus propias imágenes, "estimulando la duda y alterando las respuestas" (2004b: 16). En *Pared*, la autora desarrolla su percepción del espacio articulándola en pleno debate social y político.

Así, desde el espacio politizado que define Pascual y a partir de las diferentes articulaciones simbólicas de la pared como espacio de frontera, nos proponemos abordar, en este trabajo, lo que ocupa el espacio: el cuerpo como representación, su lugar simbólico en el interior del espacio y su ubicación con respecto a un texto que denuncia la violencia de género y la parálisis social que ayuda a preservarla.

El tema de la violencia de género está presente en el teatro español de autoría femenina de los últimos veinte años. Las elecciones dramáticas de las autoras tienen un común denominador, a saber, la exclusión del debate social del problema de la violencia de género. En este contexto, mencionemos primeramente la obra en tres cuadros *No moleste, calle y pague, señora* de Lidia Falcón, publicada en 1984, sobre la desigual relación –no exenta de ironía– entre mujer y poder político. La escena evoluciona dentro de un espacio de corte realista: alto estrado, retratos de hombres de poder y un crucifijo. La mujer es descrita en estos términos: "Magda es una mujer de media edad; vestida con un traje feo y anticuado, zapatos bajos, peinado de peluquería barata; manos de fregar; lleva un ojo morado, arañazos en la cara y un brazo en cabestrillo; se expresa mal y siempre está a punto de llorar" (Falcón, 1988: 60)<sup>3</sup>. Los propósitos de la mujer giran dentro del mismo campo explícito de la agresión en relación con el cuerpo: "Mi marido me ha pegado [...] me ha hecho mucho daño... Me ha roto el brazo... Y me ha echado de casa" (p. 61). La desesperación de la mujer aumenta con la subversión de valores que reina en la comisaría. En efecto, el *juego* de fútbol televisado ocupa toda la atención de las fuerzas del orden, mientras que la agresión sufrida por la mujer merece la reprimenda y justificación por parte de esa misma autoridad, sublimado en el gesto de uno de los policías que, al salir corriendo

---

<sup>3</sup> Nótese que se trata del mismo perfil social de la mujer que en las obras de Pedrero y Pascual. Como veremos más adelante, Falcón extiende los límites de la violencia contra la mujer a las capas sociales acomodadas en *Siempre busqué el amor*: un marido adinerado somete a todos los miembros de su familia al hambre, la miseria y al trabajo forzado. El mensaje, a nuestro entender, pierde en eficacia, ya que la conducta del marido resulta más el fruto de una patología comportamental que el reflejo de una sociedad patriarcal violenta.

por uno de los laterales, golpea a Magda en el brazo herido y la hace gritar de dolor. Dentro de ese espacio, la mujer herida no se atreve a hablar. Los gestos –entiéndase las actitudes corporales indicadas en las acotaciones así como las lágrimas y los gritos– ocupan el espacio y diluyen las palabras de la mujer. Las mismas expresiones explícitas a la violencia las encontramos en otra obra de Falcón, *Siempre busqué el amor* (1983); aquí, la resolución del conflicto, al contrario, acaba con el asesinato del marido violento<sup>4</sup>. El texto está saturado de alusiones al maltrato físico y moral; dice la esposa, mostrando una fotografía: "Aquí estoy con una estola de zorros a la salida del Liceo [...] Pues la misma noche me rompió un brazo de una paliza [...] Me violó, me pegó, me rompió un brazo cuando intenté resistirme" (p. 134). Los cuatro hijos son el fruto de las sucesivas violaciones, cuerpos nacidos de la violencia y no del amor. De las numerosas intervenciones del padre fuera de escena –el marido es un personaje aludido–, los cuerpos que vuelven ante el espectador son cuerpos golpeados, desgañados y sucios. En espacio que los contiene, una casa de la que son prisioneros, se asocia al espacio total controlado por el hombre. Como apunta Gabriele (2002: 108), "lo que comienza en el primer acto como una de terminación de escaparse de su encierro, se convierte en la metáfora prevaleciente del tercer acto expresado en el contexto del asesinato del padre."

En 1995, otra mujer, Paloma Pedrero, escribía *La noche que ilumina*, pieza en un acto que pone en escena la violencia conyugal (Pedrero, 1999). En este texto, la presencia del cuerpo es también constante y directa. Casi diez años separan esta obra de las de Falcón, y otros tanto de la de Pascual. Los temas que giran alrededor del tema principal de la violencia –el silencio, el repliegue en sí misma– pueden asociarse a los de *Pared*. Sin embargo, el tratamiento del cuerpo es completamente diferente y está más próximo de la expresión de Falcón. Veamos algunos ejemplos: Rosi, la mujer maltratada por su marido, abre la obra quejándose del dolor, nombrando las partes de su cuerpo que han sido golpeadas, los brazos, el rostro...: "Me duele todo el cuerpo... En la cara nunca me habías dao... Esto sí que me duele, es como darme en el corazón mismo." Como decíamos antes, la violencia siempre va acompañada del silencio: "¡Es que tengo que hablar! ¡Es que si no hablo reviento! Vivo callada, callada todo el día, callada toda la noche. Sí, a veces hablo,

---

<sup>4</sup> Basado en un hecho real acaecido en 1981 en Huesca, la obra pone en escena la violencia sufrida por toda la familia, que termina por deshacerse del tirano, en una alusión explícita, en el texto, a *Fuente Ovejuna*. Según la autora, "la decisión de basar su drama en un caso verdadero de la violencia en el seno familiar es para mostrar que la defensa contra el mal irresistible no es un derecho femenino sino la responsabilidad de todo el pueblo" (Gabriele, 2002: 107).

pero ni caso. (*Mirando hacia el cielo.*) Ni Dios tiene tiempo para mí." (Pedrero, 1999: 213-214). La parálisis que provoca el miedo a actuar acarrea igualmente la aceptación del destino: "Es que esto no es vida. ¿Por qué? ¿Por qué me ha tenido que pasar esto a mí? ¿Qué he hecho yo, Dios mío? ¿Qué he hecho?" (Pedrero, p. 215). El proyecto de Pedrero se centra claramente en el problema de la denuncia del agresor y en el consiguiente sentimiento de culpa. La *palpabilidad* del cuerpo transformado es la columna vertebral de la obra, el viaje del cuerpo maltratado y dolorido que deviene un cuerpo que ríe y goza, en un proceso de valoración y redescubrimiento de sí mismo: "Que mañana no va a ser igual que ayer. Tengo risa y fluidos adentro, Fran, y ayer no lo sabía" (Pedrero, p. 233). En contrapartida, la mirada distanciada de Fran, en *La noche que ilumina* y del personaje de la Mujer, en *Pared*, permiten ubicar el drama en la dimensión de la conciencia social. En efecto, para las dos autoras, el maltrato se sitúa en las capas sociales relegadas a la ignorancia y sólo la acción de la educación puede revertir tal estado<sup>5</sup>. Comprobamos también que tanto Falcón como Pedrero colocan a la protagonista fuera del espacio en donde se ejerce la violencia (en una casa de campo, una comisaría y en un parque, respectivamente) y que las alusiones al cuerpo son directas y explícitas. El tratamiento del espacio –un espacio exterior al espacio de la agresión en ambos casos– posibilita el reconocimiento de la situación del sujeto. Pascual propone, como veremos, una perspectiva más íntima y radical al someter los cuerpos a un lugar sin espacio.

De hecho, en un primer momento, y contraponiéndola a las piezas antes mencionadas, *Pared* parecería carecer de cuerpos. El lugar de la palabra lo ocupa todo, el movimiento es inexistente, el gesto no existe. Vemos únicamente el movimiento oscilante de las voces, y a través de ellas las acciones: todo lleva a pensar en una "descorporización" del texto en favor de la supremacía de la palabra. Sin embargo, se trata de una temática en la que el cuerpo es el fundamento de la palabra, y su ausencia no podría justificarse. En efecto, desde hace unos años, vienen imponiéndose en la escena, sobre todo femenina, los cuerpos silenciados, castigados, excluidos, el cuerpo, en fin, como metáfora de los social<sup>6</sup>. La escena –y Pascual lo sabe– es el lugar privilegiado en donde se pueden reconstruir los cuerpos mudos de un espacio silenciado y negado. De ahí que el cuerpo –la manera de expresar los cuerpos– en *Pared* esté íntimamente relacionada con el espacio tal como lo

---

<sup>5</sup> Véase nuestra observación de la nota 3.

<sup>6</sup> Consúltase la publicación colectiva editada por Laura Borràs Castanyer (2000) dedicada enteramente a este tema.

defiende Pascual, es decir, un espacio social y político. Esta propuesta, a nuestro entender, es el fruto de una conciencia más profunda de las interacciones entre el dominio público y el privado, coordinadas claves de las que dependerán la eficacia dramática de la obra.

## **2.- Entre gritos y silencios: el cuerpo desesperado de la palabra**

*Pared* es el muro de silencio social que rodea la violencia física y psíquica ejercida contra las mujeres dentro del hogar. En escena, dos mujeres: por un lado María Amparo, víctima de la violencia; por el otro la Mujer, su vecina, a punto de mudarse. Entre ambas, una *pared* que deja filtrar los gritos de la violencia. Sin embargo, la autora no pone en escena gestos brutales, golpes ni gritos. Al contrario: los soliloquios a los que se libran las dos mujeres excluyen toda forma de violencia. La inmovilidad es una constante en una obra donde la única dinámica es la alternancia de textos en una lenta pero segura construcción de un muro expresivo, como ya lo señaló Garnier (2004). Por ello, los cuerpos violentos y violentados están escritos entre líneas, de uno y otro lado del muro y en el muro mismo, cuerpos contenidos por la estructura de la obra: presencias reales aunque invisibles.

El tratamiento del tiempo y del espacio ratifica la intención del proyecto. Un tiempo pleno, un *ahora* que es el ahora del público y que renueva constantemente la propuesta; *ahora* es el ahora de la composición de la pieza –verano de 2004–, y *ahora* será el día de su puesta en escena o de la lectura, lo que sugiere que el drama silencioso está teniendo lugar *en este momento*, mientras leemos o vemos la obra, quizá del otro lado de la pared... En cuanto al espacio, la autora nos brinda una doble definición no exenta de ambigüedades. Por un lado, la acción se desarrolla "en el espacio comprendido entre un apartamento y un piso en un bloque de viviendas". Nótese que no se trata de "dos habitaciones separadas por una pared medianera". El espacio comprendido entre un apartamento y un piso es, a nuestro entender, el espacio mismo de la pared. Los dos cuerpos de las mujeres se encuentran *dentro* de la pared, y esta es la segunda acotación, en un "espacio blanco y vacío". Entendido así, el espacio otorga a los cuerpos un raro estatuto que oscila entre la realidad de sus voces y la virtualidad en un espacio donde nada cabe. Es más, diríamos que la pared no es un espacio, sino un *contra-espacio*, un lugar de negación del espacio, análogo al vacío, único lugar posible de donde pueden surgir las voces calladas. Creemos que es en esta paradoja que radica la fuerza expresiva y dramática: dicha

a partir de un espacio sin lugar y voces sin cuerpos, en *Pared* se proyecta la sórdida realidad de la violencia sobre los cuerpos reales en espacios reales.

Sólo por la palabra y prescindiendo de cualquier tipo de movimiento escénico, Itziar Pascual obliga al espectador y al lector, a través de los soliloquios alternados de María Amparo y la Mujer, a visualizar la acción y los cuerpos. La obra comienza por la propia presentación de las mujeres en las *dramatis personae*, evitando así la mirada externa de la autora y aislando aún más el espacio de los personajes. Ambas se autodefinen como "Ella y Yo", pero la diferencia de percepción es radical y aquí comienza, entre líneas, las presencias y las ausencias del cuerpo. En efecto, el Yo de la Mujer se define en relación con Ella (María Amparo, su vecina); las referencias corporales son concretas –el color de los cabellos, la edad, las formas del cuerpo y el andar–; podríamos decir que, en la Mujer, Ella es todo lo que Yo no es. En realidad, la reflexión sobre sí misma no puede hacerse sin confrontarla a la situación *de la otra*. En cambio, en el "Ella y Yo" de María Amparo, el Yo "subjetivo" no aparece. Se trata más bien de un Yo que se define a través de la opinión sobre el comportamiento social ("una chica normal que va a los suyos. No da problemas, que es lo importante. Paga a tiempo el alquiler, no se mete en líos", p. 31)<sup>7</sup>. Y, sin embargo, desde vidas donde todo parece distanciarlas, las une paradójicamente lo que ha sido concebido para separarlas: la pared.

Quizá el cuerpo al que se alude más frecuentemente sea el propio cuerpo de la casa, del bloque de viviendas, y no en vano, ya que se trata de las paredes que contienen los cuerpos y que definen sus límites, paredes en donde se proyecta el universo interior de sus habitantes. Así, en el espacio que contiene a la Mujer se percibe el paso del tiempo, las paredes que se tiñen de tabaco y de vida; el resto del bloque es el lado oscuro: las averías del inmueble, las quejas de los usuarios, sus ruidos, la suciedad, las cenizas. La insistencia de ambas mujeres en la descripción del espacio que las rodea hace patente la configuración interior de cada una, sobre todo la de María Amparo. De ahí, que la mancha dejada por la pantalla del ordenador de la Mujer en la pared no sólo permita evocar la huella de la escritura, sino asociar la pared a su propia conciencia:

*Voy a pasarle un trapo húmedo a la mancha oscura de la pared.  
La pantalla del ordenador, tan pegada al tabique, ha dejado una marca.  
Y aquí me tienes hecha una Lady Macbeth, pero en plan doméstico.  
Quitando la mancha de miles de palabras pensadas y escritas.*

---

<sup>7</sup> Las indicaciones de página que acompañan las citas de *Pared* corresponden a la edición señalada en la bibliografía (Pascual, 2004a).

*La cosa está siendo para peor y la mancha aumenta, es más visible* (p. 33).

A partir del espacio externo de la casa se define el espacio del cuerpo. Los campos semánticos que aluden al cuerpo construyen, en María Amparo y en la Mujer, paradigmas diferentes. En efecto, la Mujer nombra el cuerpo de María Amparo y el suyo propio, tratando de ubicarlo en coordenadas reales para darles consistencia. Lo hace a través de los cabellos ("Ella des rubia, teñida; Yo soy morena, con algunas canas"), del aspecto de su cuerpo ("Ella tiene curvas, caderas [...] Yo he engordado [...] pero quiero adelgazar"), de la acción desplegada por el cuerpo ("Ella es dependiente en El Corte Inglés [...] tiende la ropa, va a la compra, friega, limpia, pone el lavavajillas, plancha...")<sup>8</sup>, mientras toma conciencia del cuerpo propio: "Yo también me voy cambiada, por dentro y por fuera" (p. 31). El espacio desde el que la Mujer habla es una prolongación de ella misma, de cuerpo y de su conciencia: una casa limpia, ordenada, unas cajas bien precintadas, un gel de ducha y un champú, signos de un cuerpo cuidado, una casa cuidada, la mancha en la pared. Fuera de este ámbito, pero muy próximo, las colillas en el patio, la mugre de los vecinos, del barrio, los bichos, la casa vieja y mal atendida. Todos estos elementos exteriores introducen en el discurso de la Mujer la pregunta clave dirigida al cuerpo de María Amparo: "A veces me pregunto cómo puede resistir. De dónde saca fuerzas" (p. 35). Desde la perspectiva de la Mujer, el cuerpo de María Amparo funciona como la casa de vecinos: una inquietante caja de resonancia en la que, extrañamente, nadie escucha nada. En su interior, el cuerpo es condenado al silencio:

*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 [...]  
No volví a escuchar voces [...]  
Puede que se acostumbrara a no ser defendida por nadie* (págs. 38 y 39).

Desde el inicio de la obra, los soliloquios cruzados dan progresivamente a entender la violencia en la que vive María Amparo y el conocimiento de esta situación por parte de la Mujer. La alternancia se sublima, en una y otra protagonista, en la secuencia central de *Pared*. Considerando la acción como último recurso salvador del cuerpo, la larga lista de verbos en infinitivo otorga a los propósitos de la Mujer carácter de denuncia pública, pero

---

<sup>8</sup> También en *Una noche que ilumina*, dice la mujer: "Yo, aparte de trabajar como una mula, siempre me he reído y he bailao muy bien." (Pedrero, 1999: 228).

"el miedo" que precede cada propuesta obstaculiza la acción y la sitúa en un tiempo suspendido:

*El miedo. Querer salir de la cama, subir la persiana, abrir la ventana.  
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  
[...]* (p. 39).

Observemos además, en este pasaje, la insistencia de la palabra como expresión volitiva conciente y del registro acústico: "a ver quién grita, quién llora, quién llama"; "querer gritar [...] maldecir, insultar"; "la noche [...] está llena de llantos y de silencios"; "dar golpes en la pared para hacer ruido, para que se sepa"; "llamar al timbre [...] para decirle que estamos aquí" (p. 39-40). El miedo, sugiere Pascual, destruye la palabra, y la destrucción de la palabra acarrea el desenlace fatal que es la destrucción del cuerpo: "El miedo. Otra muerta, otra degollada, otra quemada viva, otra golpeada" (p. 39).

El cuerpo de la Mujer está pues en íntima relación con el espacio que la rodea y con la palabra que lo nombra: el momento representado es justamente el momento crítico de hablar o callarse, decirlo o irse, la verdad o la fuga: el destino del cuerpo, de la vida, se juega en estos términos.

El entramado de sentido que presenta el campo semántico del cuerpo de María Amparo es complementario del anterior. Los espacios textuales, como ya señaló Garnier (2004: 23), están contraponen la estrechez y el hacinamiento del de María Amparo. La expresión del cuerpo, a partir de este espacio, reviste un carácter más concreto, pero el silencio viene nuevamente a destruir la palabra. Mientras que todo el discurso de la Mujer converge hacia la *pared*, el de María Amparo ignora totalmente esta realidad<sup>9</sup>. El espacio que rodea a María Amparo la invade de tal manera que no sólo la aísla del exterior sino que borra sus límites y funde la imagen de su cuerpo a las de sus tareas. No se trata de reflexionar acerca de su situación sino someter, por medio de la hiperactividad, la identidad de su propio cuerpo. Los ejemplos son numerosos y merecen ser citados, ya que representan los indicios de un cuerpo anulado por su entorno:

*Las palabras se me enhebran a las arrugas de la ropa y de la cara [...] (p. 34)  
Voy haciendo una pirámide de ropa planchada y doblada.*

---

<sup>9</sup> En María Amparo, la mención a la *pared* aparece en una sola oportunidad -en la introducción de las *dramatis personae*- y para hacer referencia a la relación entre las dos vecinas.

*Mientras me doblo el corazón y de paso me lo plancho [...] (p. 35)<sup>10</sup>.  
Será que mi único sitio en esta casa es no estar quieta [...] (p. 36)  
Y en la sartén negra se refleja mi cara como un espejo de Cenicienta (p. 39).*

Como vemos, los únicos indicios del cuerpo de María Amparo los hallamos en relación con el lavavajillas, la plancha, la sartén, la ropa, los vasos, la comida, y esos "cuchillos adheridos a la piel" (p. 37), como un conato de rebeldía. De la misma manera, los objetos que la rodean se funden a la expresión de su cuerpo, como se funde también el espacio de su cuerpo con el de la casa ("y se nos hace un silencio muy grande, siendo tan chico el pasillo"). La valoración negativa de su cuerpo se remata a través del estado de su entorno ("en esta casa todo son averías, ruidos, cañerías, quejas [...] qué asco", p. 32).

En el pasaje central de la obra, respondiendo al miedo y al inmovilismo de la Mujer, María Amparo se libra al examen de su propia identidad a través del reflejo que le devuelve el negro aceite de una sartén, un reflejo gastado, usado, física y moralmente: "¿Quién eres?, me pregunto viendo mi cara en el reflejo del aceite. ¿Quién eres? Y salen respondiendo las canas teñidas, las ojeras [...] Nosotras, nosotras somos, dicen las penas y las derrotas (p. 40). El cuerpo colonizado de Amparo, incluso *cosificado*, busca refugio en los quehaceres, confundirse en su movimiento, pasar desapercibida, fusionarse a los objetos de la casa, busca "descorporizarse" para no ser objeto de la agresión, ("yo acabo dejando la bandeja en el salón y me voy a la cocina," p. 41). Al mismo tiempo, esta actitud se revela estéril ("necesito salir, salir un rato [...] puede que ahí afuera al menos pueda respirar un poco", p. 37) y la *cosificación* no hace más que hundirla en el círculo infernal del menosprecio.

Opuestos a los dos cuerpos de las mujeres, los cuerpos del marido y del hijo, dos cuerpos ausentes –virtualmente presentes– funcionan a la manera del lorquiano Pepe el Romano, y provocan toda la acción de la obra<sup>11</sup>. De ellos no se proporciona ningún rasgo físico, lo que sugiere el anonimato de la intimidación sin rostro. Los dos hombres son voces prepotentes, groseras y el gesto violento se adivina en las palabras de Amparo ("El chico siempre se repite. Se repite y nunca termina las frases, y las grita todas", p. 40; "él me sigue atrás, me acorrala, no me deja cerrar la puerta", p. 43). Omnipresentes, los gritos

---

<sup>10</sup> Obsérvese que se trata de las mismas partes del cuerpo, el rostro y el corazón, que menciona Rosi en *La noche que ilumina* (ejemplos citados anteriormente en este trabajo).

<sup>11</sup> No se trata de los únicos cuerpos de hombre: el señor Alejandro, el mendigo "limpio, correcto, educado", desde su marginalidad, es una contrapartida que parece redimir al género masculino. En *La noche que ilumina*, encontramos un personaje similar –un colgadito– con el sugestivo nombre de Ángel (Pedrero, 1999).

de los hombres y el silencio de las mujeres hallan su punto de mayor ruptura en la figura retórica más eficaz para *decir* la violencia: la antítesis establecida entre los gritos del hijo y el rezo íntimo de la madre. El cuerpo de María Amparo actúa como un receptáculo de la violencia y es a su vez el único –y último– espacio que le queda para pedir ayuda: "Pido ayuda como un rezo, un rezo bajito y *muy para adentro*" (p. 43)<sup>12</sup>. En su *adentro*, María Amparo encuentra sólo vacío existencial, sin Dios y sin Madre que la ayude<sup>13</sup>. Es en este momento en el que, significativamente, Pascual abre los soliloquios, por un brevísimo espacio de tiempo, al diálogo. Este vuelco formal marca la posibilidad de un cambio y, provisoriamente, detener el envión de la violencia: "me confundo y me vienen cosas raras en la cabeza [...] se me confunde lo que pienso y lo que digo [...] *hasta que me dice que me están llamando, que es la chica. Que salga...*" (p. 46–47)<sup>14</sup>. Y ésta es la única salida posible para Amparo: el llamado de los otros, el gesto que ella no puede hacer y que viene del exterior, ya que el interior –el piso, su cuerpo– son territorios alienados.

### 3.- A modo de conclusión

Al inicio de este trabajo hicimos hincapié en la relación espacio-cuerpo, que estimamos fundamental en la economía del proyecto dramático de Itziar Pascual. Por un lado, el espacio saturado de María Amparo habla de su cuerpo colonizado; el espacio de la Mujer, en cambio, es el espacio de la conciencia, la mancha de la escritura en una pared blanca. A partir de aquí, todas las representaciones que generan una y otra se hallarán en dos niveles corporales diferentes: uno, a nivel de la piel –sensaciones vividas por el cuerpo, el olor de la sal, el calor de la plancha, el gusto de los filetes, el dolor leído entre líneas–, la otra a nivel del cuerpo como objeto intelectual (la referencia a obras artísticas, las reflexiones distanciadas sobre de la violencia). Ambos cuerpos, sin embargo, están habitados por el sentimiento que invade y paraliza el cuerpo y la mente: el miedo.

Dramatúrgicamente, *Pared* se articula sobre una paradoja: la ausencia de acción aplicada al tema de la violencia de género. Esta modalidad, sin embargo, encaja perfectamente en el proyecto de la autora, ya que establece con el público la misma dinámica que se propone denunciar: todo se oye, nada se ve. De hecho, creemos que la

---

<sup>12</sup> La cursiva es mía.

<sup>13</sup> Tanto el personaje de Pascual como el de Pedrero hablan y piden ayuda, pero "hacia adentro". El sentimiento de aniquilamiento del cuerpo y del alma lleva también al personaje de Pedrero a la desvalorización extrema. Al inicio de la obra Rosi dice: "Ni Dios tiene tiempo para mí" (Pedrero, 1999: 214).

<sup>14</sup> La cursiva es mía.

"acción mentalizada" se impone como una necesidad dramática, ya que la violencia condiciona el espacio y un espacio violento aniquila el cuerpo<sup>15</sup>. De ahí que el discurso se construya sobre voces silenciosas que habitan el cuerpo y la mente, sin modificar el espacio.

En el silencio que se produce durante el breve diálogo de las mujeres, en un tiempo interminablemente detenido, decenas de nombres de mujeres muertas en España en esas mismas circunstancias se proyectan en la pared. No, *Pared* no refleja una situación de violencia: *Pared* es la violencia, en escena, descarnada –en todo el sentido de la palabra. Por ello, creemos que Pascual ha logrado un verdadero *tour de force* dramático al representar, no las consecuencias de la violencia –los cuerpos golpeados– sino la violencia en el cuerpo mismo, es decir, el cuerpo negado y sin espacio.

Así y todo, no creemos que *Pared* sea la puesta en escena del fracaso social de la denuncia (Garnier 2004: 26). Toda la tensión de la obra se resuelve en un diálogo escueto, truncado por una intensa luminosidad y un fuego entrecruzado de músicas: no hay resolución, sino interrogante. Los aspectos formales de cuerpo y espacio proyectan el final de la obra, más allá de lo artístico, al campo de la acción: "la devolución del teatro a la sociedad pasa por el reconocimiento, por volver al cuerpo" (Pascual, 2000: 268). En este contexto, la pared que separa a las dos mujeres reproduce los efectos y las convenciones de la cuarta pared y adquiere una doble significación: aísla los cuerpos, pero deja pasar "los gritos en la noche" (p. 36) y, como en el teatro, convierte en público lo que era privado. La visión de la tragedia en escena debe provocar un cambio de actitud en el espectador, implicarlo, modificarlo, mejorarlo. No podemos dejar de referirnos aquí a un querido y admirado maestro de Itziar Pascual, don Antonio Buero Vallejo, y su *Historia de una escalera*. *Pared* también proyecta su final hacia el receptor y creo que podemos asociar las palabras de Buero a las intenciones de Pascual:

*Yo no creo que la falta de soluciones en la comedia implique que éstas no existan; y creo, por le contrario, que en una obra de tendencia trágica es precisamente su amargura entera y sin aparente salida la que puede y debe provocar, más allá de lo que la letra exprese o se abstenga de decir, la purificación catártica del espectador* (Buero Vallejo, 1994: 579).

En *Pared*, Pascual busca derribar el muro construido alrededor de la palabra en nuestras conciencias y despertar la acción del espectador. A partir de aquí, le corresponde a él, a

---

<sup>15</sup> "En los textos que escribo no hay señales físicas de violencia: no hay peleas, no hay homicidio, no hay violaciones. Y sin embargo hay violencia" (Pascual, 2000: 269).

ustedes y a mí, que hemos asistido a años de violencia impune del otro lado de la cuarta pared, modificar el curso de los acontecimientos para que lo demás no sea silencio.

### Referencias bibliográficas

- BORRÀS CASTANYER, Laura (ed.) (2000). *Escenografías del cuerpo*. Madrid: Fundación Autor.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1994). *Correo literario*, 15 de junio de 1950. En *Obra completa*, vol. II, edición crítica de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, 557-580. Madrid: Espasa Calpe.
- FALCÓN, Lidia (1984). "No moleste, calle y pague, señora". *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo* 10.2, 26-33. [Citamos por la edición publicada en Patricia O'Connor, *Dramaturgas españolas de hoy*, Madrid: Fundamentos, 1988, 59-69.]
- \_\_\_\_ (2002). "Siempre busqué el amor". En John Gabriele, *Lidia Falcón: teatro feminista*, 115-163. Madrid: Fundamentos.
- GABRIELE, John (2002). *Lidia Falcón: teatro feminista*. Madrid: Fundamentos.
- GARNIER, Emmanuelle (2004). "Pared, la escritura medianera". *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral* 306, 21-27.
- PASCUAL Itziar (2000). "Escrito con el cuerpo". En *El autor y su tiempo: lenguajes escénicos contemporáneos*, José Monleón y Diago Neil (eds.), 267-271. Valencia: Universidad de Valencia.
- \_\_\_\_ (2004a). "Pared". *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral* 306, 30-51.
- \_\_\_\_ (2004b). "¿La conquista de un espacio propio?". *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral* 306, 9-16.
- PEDRERO, Paloma (1999). "La noche que ilumina". En *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, edición de Virtudes Serrano, 211-233. Madrid: Cátedra.