

Personajes descentrados y realidades fragmentadas:
aspectos posmodernos de la dramaturgia de Itziar Pascual

John P. Gabriele

The College of Wooster

Itziar Pascual (n. 1967) es sin duda alguna una de las dramaturgas españolas actuales más prometedoras y originales. Forma parte de la primera generación o grupo de dramaturgos de la democracia, dramaturgos que se distinguen por su formación académica en cursos, talleres y escuelas de escritura teatral.¹ Pascual da inicio a su carrera en 1991 con ¿Me concede este baile?, carrera que se caracteriza por una productividad prodigiosa. Entre textos largos, piezas cortas, creación colectiva y monólogos, la joven dramaturga cuenta con veinte y cuatro obras hasta la fecha. La mayoría de los textos teatrales de Pascual se han publicado y se han estrenado o bien han figurado en distintos programas de lecturas públicas dramatizadas.²

Como toda obra posmoderna, el teatro de Pascual solicita un cuestionamiento del conocimiento ontológico. Su dramaturgia se centra en la problemática de la representación artística con el fin de desafiar la hegemonía tradicional de la realidad frente a la ilusión y la ineficacia del arte de representar una visión totalizadora y coherente del mundo. Es un teatro que sondea simultáneamente lo indefinido y lo efímero de la vida y del arte para desarticular categóricamente la noción de cualquier autoridad absoluta. El arte teatral es para Pascual un medio de descubrimiento y de investigación, “de experimentación y de búsqueda,” como dice la misma autora (Entrevista 50). Igual que sus compañeros de generación, no se adhiere a ninguna ideología política específica. Rechaza, por lo tanto, la noción de un teatro que se

desarrolla a base de un argumento sostenido y que se contextualiza por una realidad social y política identificable.

El presente estudio consistirá en analizar varias obras representativas de Pascual para abordar la relación de tres aspectos fundamentales de su dramaturgia: la fragmentación narrativa, el desplazamiento espacio-temporal y la desintegración del personaje. Procuraré mostrar que la estructura y el desarrollo de sus piezas reflejan la futilidad de concretizar lo real. Intentaré ilustrar que lo transcurrido en sus dramas se limita al tiempo y al espacio del espectáculo para dar la impresión que no hay realidad más allá de los confines del escenario. También intentaré mostrar que los personajes de Pascual brotan del propio escenario para encontrarse en un mundo frágil e inconexo y que su evolución desigual es sintomática de la realidad incierta que habitan. El objetivo principal es dejar constancia del teatro de Pascual como la celebración del artificio de la vida y la palpabilidad del arte, ecuaciones que reflejan una despreocupación marcadamente posmoderna por lo racional.

Entre sus primeras obras publicadas, Fuga, Memoria y El domador de sombras (Premio Ciudad de Alcorcón 1995) son las que exploran más explícitamente la inestabilidad de la condición humana. Los personajes de las tres obras luchan desesperadamente por conocerse, establecer sus identidades y narrar sus historias personales. Ambas Fuga y Memoria son obras cortas. En la primera, Pascual recurre al mito de Ulises para dramatizar la espera de Ariadna de su padre, Antrophos, Señor de Bellver. La obra consiste en una serie de monólogos desconectados. “No hay conflicto entre los personajes,” como dice Lorenzo López Sancho, “y no hay, por lo tanto, situaciones realmente dramáticas” (81). El acto de hablar en Fuga es exclusivamente

confesional. No tiene propósito de comunicación entre individuos ni de informarnos acerca de la realidad.

La acción de Memoria, según implica el título, consta únicamente del acto de recordar. Los dos personajes, un hombre de 30 años y otro de 35, intentan recordar el pasado, tarea que les resulta imposible por vivir en un mundo donde las demarcaciones tradicionales entre el pasado, el presente y el futuro se han desintegrado irresolublemente. El esperar en el primer drama y el recordar en el segundo reflejan deseos de concretizar la realidad en términos espaciales y temporales, respectivamente. Del mismo modo, la imposibilidad de comunicación en Fuga y la futilidad de la rememoración en Memoria son síntomas de un mundo fracturado, inconexo y desprovisto de verdades empíricas.

El uso del mito en Fuga tiene fines decididamente deconstructivistas. Los personajes nacen del nexo de dos planos paralelos de la realidad igualmente elusivos. El mundo teatral, es decir el espacio del escenario, constituye el plano principal de lo real mientras que el mundo arquetípico del mito representa el plano secundario. A pesar de ser planos temáticamente paralelos, son espacialmente intangibles porque ambos representan realidades efímeras e ilusorias. Brian McHale diría que los personajes de Fuga nacen de la encrucijada de "a primary reality plane with an inset . . . parallel realm of mythic archetypes" (Constructing Postmodernism 252). El origen indeterminado de los personajes de Fuga forma la base de la crisis ontológica que elabora Pascual en el drama.

Los personajes de Fuga o son sombras como el hijo de la misma Nodriza o bien son personas como Ariadna y su padre, quienes son conscientes de sus existencias ambivalentes. Ariadna, en el único monólogo que pronuncia, subraya la crisis que contextualiza todo el drama. Consciente del nexo teatral-mítico de que ha nacido,

Ariadna subraya la inadecuación de su nombre insistiendo que no refleja su ser verdadero: “No fue un nombre adecuado el mío. Debieron de llamarme Penélope.” Luego se pregunta “de qué sirven tantas horas estúpidas, sentada en esta habitación de costura y tormento. Esperando a mi padre, Señor de Bellver. Y de mi vida. Esperando el día en que me mire y descubra. . . .” Pero no se trata únicamente de descubrir su “yo”, sino el “otro” también. Su padre, como ella misma declara, “no es mi padre,” está “alejado en la distancia.” La falta del “otro”, metafóricamente representado por la figura ausente del Señor de Bellver, le impide a Ariadna la propia habilidad de afirmar su identidad. “Pertenezco a un mundo al que soy inútil,” dice, “ese es mi mayor estigma” (18-19). El Señor de Bellver también sufre de una crisis de identidad. En su monólogo, declara que está “rodeado de fieles, súbditos todos. Sombras. Y en el centro yo” (21). Su crisis es paralela a la de su hija. Son personajes esencialmente dislocados cuyos monólogos señalan que la frontera entre el “yo” y la “otredad” se ha diluido.

Los personajes de Fuga se esfuerzan por descubrirse o descubrir algo de la situación inmediata. La Nodriz quiere saber el porqué de la muerte de su hijo. Harapienta busca la lógica de la guerra y las matanzas. Ariadna y su padre se desesperan por conocerse a sí mismos y por conocerse el uno al otro. Todos viven en un mundo que carece de ancla referencial, un mundo en que nada es estable y todo es sometido al cuestionamiento como afirma la Nodriz con unas preguntas que resumen sucintamente la contextura posmoderna de sus existencias: “¿En que creéis todavía? ¿Acaso es posible todavía creer en algo?” (20). Siendo el mundo de Fuga el producto de la encrucijada conflictiva de lo teatral y lo mitológico, la representación se problematiza ilustrando lo que dice Hans Bertens de los personajes posmodernos: “Postmodernist characterization

explicitly refuses to commit itself to psychological causality and presents characters as unknowable” (140).

La crisis ontológica elaborada en términos espaciales en Fuga se da en términos temporales en Memoria. La acción consiste exclusivamente en el esfuerzo fútil que hacen los dos personajes, ubicados en un futuro desconocido, por recordar el pasado. Su objetivo, como advierte el Hombre Dos, está destinado al fracaso ya que viven en un “planeta” que “ha perdido la memoria” que “dos necios no pueden recuperar” (66). Los dos personajes del drama nos recuerdan, como bien ha señalado Ignacio Amestoy, al Vladimir y al Estragón de Beckett (85). Carecen de rasgos distintivos: “Ambos van vestidos exactamente igual: pantalón y blusa de sarga azul” (64). Si Fuga dramatiza la futilidad de concretizar lo real para establecer el “yo”, Memoria dramatiza la ausencia del “yo” que no ha dejado indicios de existencia previa.

En Memoria, la inhabilidad de recordar constituye ambos el texto y el contexto. El intercambio incesante entre los dos personajes a lo largo del drama demuestra que la comunicación no tiene fin constructivo, igual que en Fuga. En un momento dado, por ejemplo, el Hombre Uno le pregunta al Hombre Dos, “¿Cuándo crees que comenzó todo esto?” Cuando éste responde con otra pregunta para averiguar de qué se trata (“¿El qué?”), el Hombre Uno contesta, “El olvido”, y el Hombre Dos sigue con “No lo sé” (67). El intercambio carece de cualquier lógica discursiva, roza lo absurdo y refleja la incongruencia que gobierna su mundo, un mundo en que el poder de la razón no sirve.

Encontrarse en un futuro desconocido y ser incapaces de recordar el pasado significa que el tiempo está anulado como sugiere el Hombre Dos:

Estupidez, estupidez. Queríamos ejercitar la memoria, ¿no? Me dijiste:
No consigo recordar mi número de teléfono. No me acuerdo del nombre
de mi primera novia, ni el título de mi canción favorita. He olvidado el
nombre de la calle en la que nací. No sé ni cómo me llamo . . . (65).

Según Steven Connor, una de la preocupaciones mayores de los artistas posmodernos es “the question of time.” Al recalcar “the contingent flow of temporality,” los autores posmodernos acaban por dislocar a sus personajes de lo que Connor llama su “position of spatializing command” (125). La divisiones tradicionales del tiempo se han disuelto en Memoria. La continuidad temporal ha sido sustituida por un vacío temporal y con ello desaparece cualquier posibilidad de vencer el desorden que resulta. Las fuerzas vitales se suspenden y la condición humana acaba sumida en un estado de estasis virtual donde no hay ni comienzos ni fines como se indica al final del drama:

Hombre Dos.- Y qué más da.

Hombre Uno.- Eso llevo diciendo yo desde que empezamos. Nunca lo conseguiremos. Yo no me lo aprendo, tú no te lo sabes. Nadie se lo sabe.

Hombre Dos.- Es verdad.

Pausa.

Hombre Uno.- ¿Lo dejamos?

Pausa.

Hombre Dos.- Bueno. Mañana veremos. (69-70)

Toda la obra es un juego retórico mediante el cual se hace acto de la inquietud existencial de los dos personajes. Lo que pinta Pascual en Memoria es representativo de un mundo temporalmente fracturado. Se podría decir que Hombre Uno y el Hombre Dos viven en todos los tiempos y en ninguno simultáneamente y el período que dura la puesta en escena, por efímero que sea, es la única demarcación temporal definida de su existencia. El pasado es irrecordable, el futuro es desvalorizado y el presente es ineficaz como punto de referencia. A nivel formal, Pascual logra efectuar una ruptura con la cronología narrativa de la representación teatral convencional. A nivel textual, convierte la acción en una empresa absurda ya que no puede haber progreso en un mundo estático.

El mundo del teatro, por impermanente que sea, es la única realidad estable para los personajes de Pascual. En ninguna obra es más evidente esto que en El domador de sombras donde la dramaturga utiliza la técnica metateatral para profundizar las implicaciones ontológicas de la relación dinámica entre la vida y el arte. Los personajes de El domador de sueños, como los de Fuga y Memoria, emprenden una meditación indagatoria sobre la identidad. Se trata de varios personajes de un circo a quienes les resulta difícil seguir viviendo cuando el circo en que han trabajado toda su vida se cierra porque ya no acude el público.

Cuando entra Grock en escena por primera vez entra también “el espectro del payaso Grock” (170). Grock se suicidó. Se le encontró un día “ahorcado en el carronato” con su traje de payaso puesto (171). Fantasea; finge que hay espectadores. Pero su espectro le advierte que no hay espectadores y “e ilusionados, menos todavía” (170). De nuevo, se plantean la crisis ontológica y la búsqueda de la identidad como temas principales. Cuando Grock insiste que “los payasos no mueren nunca” el espectro

le contesta, “No es cierto, Grock, y tú lo sabes. Los payasos mueren el día que los olvida el público. Y a ti casi nadie te recuerda” (171). Mientras evoluciona el drama, la crisis de Grock se va profundizando. Se vuelve a hacer hincapié en la relación entre el “yo” y el “otro”. Grock declara, “Todos parecen haberme borrado de sus recuerdos. Incluso me pregunto si he existido” (188). Desesperado, se decide a “encontrar a alguien que no me haya olvidado” (191).

La Mujer Barbuda también sufre de una crisis de identidad. La suya es única ya que siendo mujer barbuda, no es ni mujer ni hombre. Por admisión propia, está harta de “fingir” (174). Ha sido, como ella misma dice, una crisis que ha sufrido desde su niñez:

Desde niña: bisbiseos, miradas, chascarrillos.

....

Disfraces de soldado, pirata y guerrero.

Pero yo quería disfrazarme de hada.

Ser una hada buena. Con barba.

Con una varita que hiciera a todos los niños buenos.

Y a las niñas barbudas. Como yo. Para jugar a la madre. (175)

Para la Mujer Barbuda, no hay distinción entre la vida y el arte. El circo, un mundo de juegos fantásticos e ilusionistas, le permite vivir su condición anómala como si fuera la cosa más natural. El suyo es un caso en que un simulacro de la realidad resulta más real que la realidad misma (ver Baudrillard). Lógicamente, cuando tiene que dejar el circo sufre una crisis de identidad porque se da cuenta que no puede existir fuera del arte: “No sé dónde ir”, “Es que tampoco sé lo que quiero hacer” (182). Para la Mujer

Barbuda, la ilusión y la realidad son lo mismo, son indistinguibles. No se trata de jugar un papel en su caso, sino de vivirlo.

El Acróbata, igual que Grock y la Mujer Barbuda, es incapaz de vivir fuera del lo artístico. Aunque ha perdido su sentido de equilibrio, se niega a dejar su profesión. Se ha convertido en un alcoholizado para enmascarar el miedo que siente cuando hace sus saltos mortales. El Acróbata, como Grock, infiere que es preferible morir que dejar el circo. En una conversación entre los dos, el payaso le aconseja: “Si no puedes subir al trapecio más vale que lo dejes.” El Acróbata le contesta, “Eso nunca. Sólo espero una última oportunidad. La última vez” (179).

Los personajes de El domador de sombras viven retirados de cualquier realidad autoritaria. Son personajes esencialmente esquizofrénicos, individuos cuyas identidades se forman de la coexistencia desorientadora de lo real y lo ficticio. La experiencia esquizofrénica, como ha notado Frederic Jameson, es emblemática de la ruptura entre la palabra y lo que representa, y constituye un aspecto significativo de la experiencia posmoderna (113). Grock, la Mujer Barbuda y el Acróbata son ilusiones vivientes en el puro sentido de la palabra. Encarnan la futilidad de vivir en una realidad que no sea esencialmente ilusoria. Son personajes descentrados, en las palabras de Deborah Geis, “postmodern subject[s],” manifestaciones de “the split, multiple, or contradictory ‘I’” para quienes “the notion of ‘character’ is no longer holistic” (34). Ninguna de los tres existe en el sentido convencional. No se preocupan por identificarse en un orden social o político sino exclusivamente artístico como queda patentemente claro en lo que dejó escrito Grock antes de suicidarse: “[S]i el circo muere, prefiero irme con él” (171). La situación de los personajes de El domador de sombras tipifica la suposición más básica

del posmodernismo, que el arte y la vida son procesos de retextualización y reapropiación esencialmente auto-reflexivos.

En Las voces de Penélope (accésit al Premio Marqués de Brandomín 1997), Pascual vuelve a inspirarse por la mitología. Penélope, la Mujer que Espera y la Amiga de Penélope, como los personajes de las obras anteriores, existen independientemente de la dramaturga como productos de la encrucijada incómoda de la vida y del arte. Según la crítica, lo que transcurre en el drama sirve para desconstruir la pasividad femenina, expresada metafóricamente por del acto de esperar (Zatlin 11, Vállora). La pieza, sin embargo, no se limita a los asuntos de género. Aquí, igual que en las obras anteriores, Pascual indaga la cuestión ontológica.

Las tres mujeres de Las voces de Penélope constituyen imágenes de un solo retablo tríptico. Penélope, prototipo mítico de la pasividad femenina, ocupa el primer cuadro del retablo. La Amiga de Penélope ocupa el tercer cuadro y representa lo que resulta cuando un mito evoluciona sin desafiarse. La Mujer que Espera ocupa el segundo cuadro, el medio. Por su situación intermediaria en el tríptico, su imagen funciona como bisagra estructural y contextual entre las dos otras figuras femeninas según indica su descripción como “Mujer en tránsito” (105). Es además, como sugiere su nombre, la figura estereotípica de la mujer pasiva. Representa, por así decir, a toda mujer.

Al empezar el drama, cada mujer ocupa una escena aparte como si se tratara de tres dramas desconectados. En la escena una, Penélope, situada en el pasado, lamenta la salida de Ulises. En la escena dos, la Mujer que Espera, situada en el presente, cuenta cómo la abandonó un hombre. En la escena tres, la Amiga de Penélope, también situada en el presente, habla de sus obligaciones domésticas. Ocupan espacios escénicos. Sin

embargo, lo que dicen nos da a entender que sufren de crisis de identidad, comunión temática que les permite traspasar simbólicamente sus confines espaciales para establecer una unión a nivel subtextual. Según ha demostrado Geis, "the ultimate manifestation of the decentered subject is the increasing precedence that monologue takes over dialogue in postmodern drama" (35). Aquí, igual que en las obras anteriores, los monólogos de las tres mujeres reflejan la orientación decididamente posmoderna de Pascual.

La desconexión superficial y confluencia subtextual evidenciadas en la tres primeras escenas continúan a lo largo del drama. En la escena cuatro, por ejemplo, aparecen la Amiga de Penélope y la Mujer que Espera. Hablan de sus situaciones comparables, pero no se establece un diálogo entre las dos. Ocupan el mismo espacio escénico pero siguen separadas en el contexto temporal a pesar de ser figuras contemporáneas. Si en las tres primeras escenas se trata de personajes separados escénicamente pero unidos temáticamente, aquí se trata de personajes unidos espacial y temáticamente pero incapaces de comunicarse. Esta simultaneidad de separación y conexión predomina a lo largo del drama. En la escena seis, por ejemplo, lo que dice la Mujer que Espera ante el telar hace eco de las palabras pronunciadas por Penélope en la primera escena. En la primera escena, Penélope "habla ante el telar: Esta noche el sueño me abrazó cálidamente. Y vi tu sombra alejándose de nuestro tálamo. . . ." (107). En la sexta, la Mujer que Espera "se sienta ante el telar" y lamenta: "Hoy me pesa tu sombra . . . Y el frío . . . se resiste a abandonarme hasta en la noche más calurosa" (114). Hacia el final del drama, aprendemos que Carlos ha abandonado a la Amiga de Penélope, situación mediante la cual se consolida el vínculo temático entre las tres mujeres sugerido al principio del drama.

Lo que comienza como la evolución de tres personajes femeninos distintos con el tiempo se funden para formar una sola imagen unificada de lo femenino y una sola voz narrativa. Una vez establecida la unión temática, los monólogos se convierten en diálogos fructíferos como evidencia de la integración creciente de las imágenes y las voces femeninas. La búsqueda del “yo”, que se nos anticipa con el título de la tercera escena (“Todas somos iguales”) y que se profundiza mediante la progresiva contigüidad de las imágenes y voces de las tres mujeres, culmina en la última escena cuando las tres aparecen juntas en el escenario por la primera y única vez. Primero aparece Penélope que recuenta su historia y explica cómo el acto de esperar le enseñó a ser independiente: “Aprendí a mirar mi sombra paseando por la orilla con una tristeza que construye futuro. Esa tristeza dio paso a la serenidad. Y la serenidad a la calma. Y la calma a la inquietud por ser yo, no la espera de otro. Me esperé a mí misma. Esa es mi verdadera historia” (134). Luego entra la Amiga de Penélope, la cual acaba su discurso con palabras semejantes a las de Penélope: “Ahora estoy aprendiendo a vivir con mis ‘no sé, con todas las dudas que se me pegaron a la piel No sé, creo que no me va mal” (135). Finalmente, entra la Mujer que Espera, símbolo de toda mujer sumisa que se rebela. Dirigiéndose a un hombre imaginario, símbolo de todo hombre opresor, declara, “Tú viajaste para volar; yo, para enterrarme y renacer. Ahora sé que tu viaje fue una invitación al mío . . . Y decidí salir. Rasgar mi piel para tomar otra. Y volé, Ulises. Con las alas de quien se sintió mendigo de la vida y ahora se sabe propietario de ella” (135). Al final, las tres salen de escena abrazadas, símbolo de la concretización colectiva del “yo”.

Las protagonistas de Las voces de Penélope evolucionan independientemente pero acaban por fundirse mediante un solo desenlace final. Lo que comienza como tres narrativas distintas, “collapse into each other,” como dice Nick Kaye, “finally merging into a new, dense . . . story” (12). Al construir un drama compuesto de textos interrelacionados que se desarrollan independientemente, pero que están conectados subtextualmente, Pascual roba, en las palabras de Gabriel Josipovici, “events of their solidity” (299). Mediante una narrativa más bien sincrónica que diacrónica, la dramaturga logra asentar una visión posmoderna de la vida como un montaje de textos dispares. No obstante, crea un drama temáticamente coherente a pesar de las incongruencias espacio-temporales.

De los dramas más recientes de Pascual, Ciudad Lineal se destaca por ser la obra en la cual la dramaturga se esfuerza más por captar la incertidumbre de la condición posmoderna. La fragmentación textual y la descentralización del personaje se intensifican en este drama con intenciones marcadamente anti-realistas e innovadoras según Luis Araújo: “La relatividad del tiempo en un espacio abstracto, junto a la fragmentaria percepción del relato puede situar el texto de Pascual en las coordenadas de la postmodernidad. . . . En este sentido, ‘Ciudad Lineal’ desafía los cánones de la puesta en escena habitualmente practicada en nuestros escenarios” (11-12).

El drama comienza con el encuentro casual e imprevisto de dos viajantes, el Ciudadano y la Ciudadana, en una ciudad descrita como “urbanidad posmoderna” (17). Son personajes en tránsito, individuos cuyas vidas se definen por una falta de fijeza espacial y temporal. La primera escena se abre con el Ciudadano que inicia una conversación con la Ciudadana declarando que “Se me había olvidado.” La Ciudadana

le contesta diciendo que “Yo siempre fui una chica de provincias” (17). A pesar de hablarse, no se comunican. Mientras evoluciona la escena, el Ciudadano sigue hablando del olvido en verso y la Ciudadana de sus orígenes provincianos en prosa. En la mitad de su encuentro, el Ciudadano comienza a hablar de sus orígenes provincianos en prosa y la Ciudadana del olvido en verso hasta que ella acaba repitiendo las palabras originales de él y él las de ella: “Se me había olvidado”, “Yo siempre fui un chico de provincias” (23). La falta de comunicación que resulta de la alternancia entre la prosa y la poesía y la repetición crea una sensación de ambigüedad temporal que complementa la ambigüedad espacial de la ciudad.

La cualidad fragmentaria de Ciudad Lineal se manifiesta de distintas maneras a lo largo del drama. Como la primera escena, las dieciséis restantes también consisten en una serie de encuentros casuales entre una gran variedad de personajes: El Anti, El Vendedor, El Corregidor, un personaje llamado Treinta y Tantos, El Buscador, una anciana, un obrero, un músico, entre otros, todos personajes que no tienen nada en común. Son encuentros, narrativamente hablando, inconexos. Tienen lugar en distintas partes de la ciudad: los cafés, el parque, el Centro de Asistencia, los andenes del metro, y sobre todo la calle. Los personajes se mueven constantemente; las escenas comienzan y terminan sin ninguna lógica narrativa. El movimiento constante imposibilita asociar un personaje individual con un espacio particular, lo cual es, según ha demostrado James Clifford, paradigmático del dinamismo y de la inquietud de la condición posmoderna (1-13). Las descripciones de los personajes también dan la impresión de romper con la unidad de tiempo y espacio. El Anti, por ejemplo, se describe como “un autómatas del XIX” (33). La Mujer “viste,” según Pascual “un sencillo vestido de flores. . . el de una

mujer oriental” (25) y la misma Ciudadana es descrita como un personaje “del Madriz de los ochenta” (29). Se trata además de una realidad ambigua, casi misteriosa, como reflejan las acotaciones de las escenas ocho (“Ciudadana y Ciudadano caminan lentamente. Adoquines, sombras de árboles, paseo poco iluminado. Tal vez, al fondo, una fuente de piedra” [45]) y diecisiete (“sonidos de exterior. Coches, autobuses, pasos. voces. Al fondo, tal vez lluvia” [73]). La realidad en Ciudad Lineal es vaga e imprecisa. Se opone a la concretización. Es, como diría Chantal Pontbriand, una realidad que “appears much more as disarticulation of the whole than as signifying totality” (156). Se trata de un mundo en flujo.

La estructura desestabilizadora de Ciudad Lineal tiene como fin último problematizar la relación entre la presentación y la representación para ilustrar que ambos la vida y el arte son fundamentalmente transmutables. La contextura posmoderna del drama resulta principalmente de la mutabilidad espacio-temporal como nos anticipa la misma Pascual con el epígrafe: “A todos los que van y vienen, pero siempre vuelven” (15). La indeterminabilidad le permite a la dramaturga situar la experiencia teatral en un espacio de movilidad permanente. Crea un drama que se caracteriza por un fraccionamiento textual y contextual, un cuadro que representa la vida como un mosaico, un collage donde el tiempo, el espacio y el “yo” no son conceptos autoritarios.

El mundo polivalente que pinta Itziar Pascual en sus obras teatrales no admite personajes que se concretizan según el modelo convencional. Como todo personaje posmoderno, los de Pascual constituyen el sitio de la interrogación ontológica. Ejemplifican, lo que dice Linda Hutcheon: “The subject is an object of inquiry—and problematization. It is not taken for granted; it is not unchanging or unchangeable”

(220). Su dramaturgia rechaza toda verdad absoluta y subvierte la noción de un punto focal. Los personajes de Pascual están en flujo porque el mundo que habitan está fracturado y en plena crisis. Sus piezas carecen de una sola trama principal que lo ordena todo, rompen con el marco de referencia narrativa convencional e impugnan la exposición teatral linear. Dicho sencillamente, el teatro de Pascual asienta una visión pluralista de la condición humana con el fin de subrayar la futilidad de producir un solo cuadro coherente y desmitificar tanto la superioridad de la vida sobre el arte como el objetivo mimético de éste.

Notas

¹ Entre los dramaturgos representativos de dicha generación, se destacan Lluïsa Cunillé (n. 1961), José Ramón Fernández (n. 1962), Carmen Delgado Salas (n. 1962), Antonio Onetti (n. 1962), Margarita Sánchez Roldán (n. 1962), Antonio Álamo (n. 1964), Alfonso Plou (n. 1964), Maxi Rodríguez (n. 1965), Rodrigo García (n. 1964), Juan Mayorga (n. 1965), Yolanda Pallín (n. 1965) y Rafael González Gosálbez (n. 1966).

² Además de ¿Me concede este baile?, permanecen inéditas, las siguientes obras: Confort y Me llamo Blanca (ambas de 1992), Sirenas de alquitrán (2000), Electra, Salomé y Laurencia (las tres de 2001), Tres mujeres y Père Lachaise (ambas de 2002). Los dramas publicados, los cuales se dan con su fecha de composición, son: Memoria y Fuga (ambos de 1993), El domador de sombras (1994), Nox tenebris (1995), Holliday Aut (1996) y Las voces de Penélope (ambos de 1996), Miauless (1997), Blue Mountain (Aromas de los últimos días) y Herida (ambos de 1998), Ciudad Lineal, Una noche de lluvia, Voz de un barco abandonado (los tres de 2000), Mujeres en las Artes Escénicas de Madrid Marías Guerreras, Así en la tierra como en el cielo y San para mí (los tres de

2001). Se han estrenado o han constituido lecturas dramatizadas todas las obras de Pascual menos ¿Me concede este baile?, Me llamo Blanca, Memoria, Ciudad Lineal, Una noche de lluvia y Así en la tierra como en el cielo.

Obras citadas

Amestoy Egiguren, Igancio. “Memoria y Fuga de Itziar Pascual.” Primer Acto 259 (1995): 83-85.

Araújo, Luis. “Prólogo. Un viaje por Babia con Itziar Pascual.” Ciudad Lineal. Madrid: Asociación de Autores de Teatro y Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2000. 9-12.

Baudrillard, Jean. “The Precession of Simulacra.” Art After Modernism: Rethinking Representation. Ed. Brian Wallis. New York: New Museum of Contemporary Art; Boston: D.R. Godine, 1984. 253-81.

Bertens, Hans. “Postmodern Characterization and the Intrusion of Language.” Eds. Douwe Fokkema and Matei Calinescu. Exploring Postmodernism. Amsterdam: John Benjamins, 1987. 139-59.

Clifford, James. Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century. Cambridge: Harvard U P, 1997.

Connor, Steven. Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary. 2nd ed. Oxford: Blackwell Publishers, 1997.

Geis, Deborah R. Postmodern Theatric(k)s: Monologue in Contemporary American Drama. Ann Arbor: U of Michigan P, 1993.

Hutcheon, Linda. A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction. New York: Routledge, 1988.

Jameson, Frederic. "Postmodernism and Consumer Society." Ed. Hal Foster. The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture. Port Townsend, WA: Bay Press, 1983.

111-25.

Josipovici, Gabriel. The World and the Book: A Study of Modern Fiction. London: Macmillan, 1971.

Kaye, Nick. Postmodernism and Performance. New York: St Martin's Press, 1994.

López Sancho, Lorenzo. "Fuga, cantata antibélica en el Centro Cultural Galileo." ABC 8 de diciembre de 1995: 81.

McHale, Brian. Constructing Postmodernism. London: Routledge, 1992.

Pascual, Itziar. Ciudad Lineal. Madrid: Asociación de Autores de Teatro y Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2000.

----. El domador de sombras. Panorámica del teatro español actual. Eds. Candyce Leonard y John P. Gabriele. Madrid: Editorial Fundamentos, 1996. 167-94.

----. Fuga. Fuga, La orilla rica, El último gallo de Atlanta, El sello de la necesidad. Madrid: Ministerios de Cultura. 1994. 11-26.

----. Memoria. Piezas breves y bocetos. Madrid: Real Escuela Superior de Arte Dramático. 1994. 63-70.

----. Entrevista con John P. Gabriele. Panorámica del teatro español actual. Eds. Candyce Leonard y John P. Gabriele. Madrid: Editorial Fundamentos, 1996. 47-52.

----. Las voces de Penélope. Marqués de Bradomín: Concurso de textos teatrales para jóvenes autores. Madrid: Instituto de la Juventud, 1998. 101-35.

Pontbriand, Chantal. "The eye finds no fixed point on which to rest . . ." Trad. C. R. Parsons. Theatre Journal 25.1 (1982): 170-81.

Víllora, Pedro Manuel. "La voz de un mito silencioso." ABC 15 de marzo de 2001: 41.

Zatlin, Phyllis, "The Theater of Itziar Pascual." Estreno 26.1 (2000): 10-12; 14.