

Entrevista a Itziar Pascual



Fotografía de Rafael Roa

Itziar Pascual constituye una figura de suma importancia dentro del panorama teatral español actual. Sus obras ofrecen una perspectiva constructiva acerca del devenir femenino en nuestra sociedad. Este hecho se ve reforzado por su vinculación con el AMAEM de Madrid. La dramaturga vuelca su mirada hacia dentro, hacia la recuperación de una memoria olvidada y silenciada.

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

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

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

Me apasiona, pero es un territorio en el que tengo todas las curiosidades y ninguna certidumbre. Me influye, creo, en el modo de defender la esperanza como alternativa de vida, como resultado, no de un *happy end* impuesto, forzosa y forzosamente, sino de una visión crítica. Y gracias al descubrimiento de algunas autoras – entre ellas, sin duda, Suzanne Lebeau, y su monumental trabajo de escritura y de reflexión ante el teatro para la infancia y la juventud – he podido adentrarme en este universo en el que quiero seguir: como espectadora, como creadora y como compiladora de textos. Y me permito una recomendación: *Le bruit des os qui craquent*, de Suzanne Lebeau, que ha publicado *Primer Acto* en su último número. Una joya.



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

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

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

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

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

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



Puede ser una ocasión para la conciencia empática: la que nace de comprender, afectiva, íntimamente, el dolor del otro. Pero depende siempre de la necesidad específica de cada autor. También ha existido un teatro que ha alimentado olvido y desmemoria, o un concepto de entretenimiento evasivo y poco rico. José Monleón recuerda que la historia del teatro español contemporáneo podría contarse, al menos, desde dos perspectivas diferenciadas: la historia del arte y la historia de la taquilla. Y que en esas dos historias cabrían autores y títulos muy distintos...

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

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

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

Sí. Completamente. Mi presencia en la AMAEM Marías Guerreras y mi interés en la historia del asociacionismo teatral de mujeres es un ejemplo concreto de ello.



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

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

¿Cuál es tu método creativo?

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



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

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

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

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

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

Me gustan los mitos porque me gusta su fuerza ancestral. Su imagen es rica, poderosa. Y me gustan los mitos, también, para descreer de ellos; para alimentar la duda o proponer nuevas hipótesis. El caso de Penélope es para mí



un ejemplo clarísimo de este trabajo, que se ha enriquecido, después, con la revisión de otros personajes esenciales de la dramaturgia: desde Catalina Haupt hasta Laurencia o Salomé. El trabajo en las Marías Guerreras ha tenido mucho que ver con este proceso. Y quiero recordar aquí, el trabajo de *Tras las tocas*.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Pero allí donde el Estado del Bienestar, y las consecuencias de las crisis afectan, ellas ayudan, apoyan, respaldan, cuidan... Ellas están donde no hay



plazas de guarderías, camas para enfermos ni plazas para mayores en los geriátricos. Ellas hacen una tarea ingente, asalariada, no reconocida. Son mujeres bisagra. Que conste que la definición no es mía: me la dio una mujer aragonesa, que se definió a sí misma de este modo.

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Pues... Para empezar, acabo de integrarme en la Junta Directiva de ASSITEJ España (Asociación de Teatro para la Infancia y la Juventud) y quiero enfrentarme a este desafío con toda la ilusión y compromiso. Y me preparo para el proceso y el proyecto de estreno de *Miaules* en euskera, a cargo de la compañía Vaivén Producciones, concibiendo la propuesta como un espectáculo con música y canciones en directo...

