

MONÓLOGOS A DOS VOCES: MASCANDO ORTIGAS DE ITZIAR PASCUAL Y EL ÁRBOL DE LA ESPERANZA DE LAILA RIPOLL

Laetia Rovecchio Antón

Universitat de Barcelona

RESUMEN: En la dramaturgia femenina contemporánea y, más concretamente en el caso de Mascando ortigas de Itziar Pascual y El árbol de la esperanza de Laila Ripoll, el uso de la forma monologada marca la presencia de un discurso basado en las emociones más íntimas de los personajes, en su identidad. Se trata de una búsqueda de las propias protagonistas, cuyas voces se desdoblaron para iniciar un recorrido por la memoria personal e íntima, por las vivencias del pasado, que, indudablemente, condicionan su presente más cercano. Partiendo de las ideas psicoanalíticas de Freud, Lacan y Jung acerca de la figura del doble, en este artículo analizo este desdoblamiento de voces en un mismo personaje que confluye en la creación de un sujeto único.

PALABRAS CLAVE: Figura del doble, Mascando ortigas, Itziar Pascual, El árbol de la esperanza, Laila Ripoll, monólogo.

MONOLOGUES À DEUX VOIX: MASCANDO ORTIGAS D'ITZIAR PASCUAL ET EL ÁRBOL DE LA ESPERANZA DE LAILA RIPOLL

RÉSUMÉ: Dans la dramaturgie féminine contemporaine et, plus précisément, dans le cas de Mascando ortigas d'Itziar Pascual et El árbol de la esperanza de Laila Ripoll, l'utilisation de la forme monologuée marque la présence d'un discours basé sur les émotions les plus intimes des personnages, sur leur identité. Il s'agit d'une recherche des protagonistes mêmes dont les voix se dédoublent afin d'initier un voyage à travers la mémoire personnelle et intime, à travers le passé vécu qui, sans aucun doute, conditionne leur présent proche. Tout en partant des idées psychanalytiques de Freud, Lacan et Jung au sujet de la figure du double, cet article analyse ce dédoublement de voix en un seul personnage qui favorise la création d'un sujet unique.

MOTS CLÉS: Figure du double, Mascando ortigas, Itziar Pascual, El árbol de la esperanza, Laila Ripoll, monologue.

1. Punto de partida: la dramaturgia femenina

La dramaturgia femenina contemporánea es, desde hace aproximadamente dos décadas, objeto de estudio por parte de la crítica académica, a la vez que goza de una mayor visibilidad en los escenarios, aunque todavía queda camino por recorrer antes de llegar a una plena paridad —una igualdad que solo debe ser sustentada por la calidad de los textos— entre escritura masculina y femenina. Para ello, las propias autoras han tomado conciencia de que deben intentar buscar nuevos caminos temáticos distintos a los masculinos, para, así, no caer en la reproducción de los antiguos patrones impuestos por la sociedad patriarcal ni tampoco en la necesidad de recurrir a un pseudónimo masculino para tener viabilidad en el escenario (como, por ejemplo, fue el caso de María Martínez Sierra, también conocida como María de la O Lejárraga García, que escribía textos teatrales que su marido, Guillermo Martínez Sierra, firmaba). En este sentido, nuestras dramaturgas más contemporáneas sienten una profunda necesidad de crear personajes femeninos, ya sean mitológicos, históricos o voces anónimas, que permitan expresar los males que acechan a las mujeres. No se trata simplemente de retratar la sociedad actual y, por consiguiente, el lugar que ocupa la mujer en ella, sino también de revisar la tradición, todavía vigente, que la define según dos componentes definitorios muy concretos: la procreación y la domesticidad, a pesar de los impulsos hacia una igualdad profesional entre ambos sexos. Las escritoras, entonces, se proponen iniciar una búsqueda de la identidad femenina a través de la representación, en sus textos, de la propia mujer —una búsqueda íntimamente relacionada con la falta de modelos de escritura femenina anterior. De hecho, aunque se conocen a algunas autoras de teatro de la tradición dramática española (como sería el caso de Ana Caro en el Siglo de Oro o María Rosa Gálvez en la Ilustración), solo a partir de los años de 1980, con la producción teatral de Paloma Pedrero, Concha Romero, Carmen Resino o Antonia Bueno, entre otras, se puede empezar a hablar de generación de escritoras cuyo punto de partida explícita esta necesidad de desvincularse de los temas masculinos para la creación de una dramaturgia propia. De manera que estas autoras abren un nuevo camino de escritura que marca inevitablemente el desarrollo posterior del teatro en femenino. Así, a partir de los años de 1990, las dramaturgas ya tenían a su alcance textos dramáticos de cierta calidad literaria escritos por mujeres. Esta posibilidad de mirar hacia atrás, aunque sea desde una perspectiva muy limitada, debido a esta escasez de producción, les sirve de aliento y de modelo para seguir este camino temático femenino en el teatro. En efecto, la dramaturgia femenina de la última década del siglo XX se caracteriza por su profundo afán de denuncia de los estereotipos preestablecidos por la tradición e impuestos por la sociedad patriarcal. Las escritoras otorgan plena voz a personajes femeninos que

expresan su punto de vista acerca de cuestiones tales como la maternidad (*Lesiones incompatibles con la vida* de Angélica Liddell), el aborto (*Nana* de Itziar Pascual), la prostitución (*El local de Bernardeta A.* de Lourdes Ortiz), la violencia de género (*La noche que ilumina* de Paloma Pedrero), entre otros temas. Para ello, las dramaturgas se basan en la representación de la cotidianidad de sus personajes desde su intimidad más personal, lo que favorece la aparición de textos monologados o soliloquios cuyo lenguaje es totalmente poético y refleja este viaje hacia la intimidad del ser.

Dentro de estas coordenadas se sitúa la producción de Itziar Pascual y Laila Ripoll, dos dramaturgas nacidas en la década de 1960 y que se inician en la escritura teatral en los años de 1990 (1991 para Itziar Pascual con *¿Me concede este baile?* y 1996 para Laila Ripoll con *La ciudad sitiada*), con un predominio de personajes femeninos en sus textos¹. No en vano estas dos dramaturgas en sus obras teatrales *Mascando ortigas* y *El árbol de la esperanza* se han acercado a dos grandes mujeres, la bailarina Pina Bausch y la pintora Frida Kahlo, respectivamente; dos modelos femeninos que revolucionaron el lenguaje a través de su cuerpo y de su arte. Un lenguaje que es sumamente importante en el desarrollo artístico de las propias dramaturgas, puesto que se erige como la marca de distinción entre la producción masculina y la femenina. En este sentido, no es descabellado pensar que tanto Itziar Pascual como Laila Ripoll se nutren de estas dos artistas no solo para recrearse en la construcción de un personaje dramático, sino que esta recuperación e indagación en la vida de estas figuras históricas debe entenderse como un claro reflejo de esta búsqueda de modelos más próximos, de modelos de lucha, de superación, de reivindicación, que han conseguido un nombre en nuestra sociedad actual, a pesar de sus traumáticas vivencias. Pero también se puede entrever una suerte de desmitificación de estas mujeres, elevadas a un rango casi de diosas sin apenas conocer nada de sus vidas, sobre todo en el caso de Pina Bausch, porque la obra pictórica de Frida Kahlo a menudo corresponde con sus vivencias más personales, ya que su pintura ofrece claros tintes autobiográficos que ella misma facilita en su *Diario*.

Itziar Pascual y Laila Ripoll se acercan a Bausch y Kahlo, desde la intimidad, desde el desvelo de los sentimientos más personales de dos mujeres llegadas a la madurez, aunque en el caso de Kahlo este vómito sentimental viene motivado por

1. Algunos de los textos dramáticos de las dos dramaturgas también se centran en personajes masculinos como sería el caso de *Sirenas de alquitrán* de Itziar Pascual o *Los niños perdidos* de Laila Ripoll.

su próxima muerte. Una madurez que permite echar la mirada hacia el pasado, pero, sobre todo, hacia el interior mismo del ser. Ambas escritoras se recrean en la construcción de un largo monólogo en el cual se puede percibir un intento de manifestar la evolución interna de un mismo personaje desde edades diferentes, lo que desemboca inevitablemente en una reflexión de cada una de ellas, que favorece su propio autoconocimiento. Las dos protagonistas dialogan con ellas mismas, es decir, con sus dobles, para entender las claves de su existencia. Es importante detenerse en esta aparición del doble, figura muy estudiada en el pensamiento psicoanalítico, cuyas teorías sirven de punto de partida para la reflexión acerca del desdoblamiento de los personajes en *Mascando ortigas* de Itziar Pascual y *El árbol de la esperanza* de Laila Ripoll.

2. Bases de la reflexión: las teorías psicoanalíticas

La forma dialogada de *Mascando ortigas* de Itziar Pascual y la forma monologada de *El árbol de la esperanza* de Laila Ripoll encierran dos voces que caracterizan a sus protagonistas. En efecto, el diálogo entre los dos personajes de Pascual se opera entre la consciencia y la inconsciencia del personaje femenino mismo, lo que convierte este diálogo en un monólogo en el cual quedan exteriorizadas las dos voces de la protagonista de manera explícita. Así, ambas obras están relacionadas con el motivo literario del doble, puesto que el discurso se plasma en un “yo” pautado por lo que Freud denomina la *percepción-conciencia*, es decir, la subjetivación de lo exterior en el propio “yo”. En otras palabras, el individuo se construye a partir de elementos totalmente externos a su condición. Según Lacan, el tema del doble permite ahondar en la necesidad del acercamiento al inconsciente del ser humano: “En el desdoblamiento del sujeto del habla viene a articularse el inconsciente” (Lacan 1966: 24). De manera que este desdoblamiento del “yo” del discurso se presenta como la aparición del inconsciente en cuanto a la presencia del otro ante la ausencia del propio “yo”, que provoca su despersonalización. Se vuelve, entonces, imprescindible dar cuenta de la escisión del ser y, por lo tanto, de la presencia de un sujeto del enunciado (el “yo” propiamente dicho) y otro del inconsciente (la figura del doble). Esta escisión del individuo manifiesta su deseo por colmar aquello que le falta a través de la figura del otro, lo que, a su vez, demuestra que el desdoblamiento de una personalidad está vinculado con lo reprimido. En *Mascando ortigas*, este deseo se manifiesta en las huidas constantes de la protagonista frente a cualquier situación de compromiso, sobre todo emocional. En cambio, en *El árbol de la esperanza*, Kahlo colma aquello que le falta a través de la creación de un personaje imaginario, una niña, a la cual habla libremente de sus sentimientos.

Por otro lado, Freud asegura que la figura del doble mantiene una gran relación tanto con el concepto de lo siniestro, *unheimlich*, –aquello familiar que ha dejado de serlo por medio de la represión²–, como con lo demoníaco –aquello inconsciente que intenta salir a flote sin que el sujeto lo pueda dominar–; ambas nociones representadas en el imaginario por la sombra y la máscara. Esta asociación con la sombra permite recuperar el pensamiento de Jung. Para él, la sombra se compone de deseos reprimidos e impulsos que el ser humano intenta apartar de su conducta, lo que convierte al conjunto de individuos en una masa moldeada según patrones éticos y morales muy característicos y, sobre todo, muy limitadores. En el caso de las dos protagonistas de Itziar Pascual y Laila Ripoll, esta represión de los deseos queda marcada por la soledad en la que ambas se encuentran. No obstante, Jung no anula la posibilidad del ser humano de comportarse libremente, es decir, según sus propios criterios, y, por ello, habla del “proceso de individuación efectivo”. Un proceso que pretende justificar el intento de individualismo del ser humano, que busca desmarcarse de los demás, a partir de un conflicto emocional, traducido, en las dos piezas en cuestión, en la necesidad de indagar en el reconocimiento de sí mismo.

Este intento de reconocimiento del “yo” se inicia por medio de la imagen espejular a través de la cual aparece la sombra y, por consiguiente, permite al individuo asumir su existencia. En efecto, el espejo se ve asociado, en términos psicoanalistas, al reflejo de la imagen del mundo³. No es necesario que este espejo sea físico, sino, como ocurre en *Mascando ortigas* y *El árbol de la esperanza*, la representación de Pina y Frida, desde edades diferentes, debe interpretarse como la proyección de la búsqueda de un “yo” más íntimo basado en el reflejo de la evolución psicológica del individuo. Así, el tema de la visión de un personaje desdoblado en dos voces, en dos “yoes” marca esta configuración de un mismo ser. Una escisión del sujeto que potencia la oscilación entre su conciencia e inconciencia, debido, como lo define el concepto freudiano de *unheimlich*, a la familiaridad de los dos seres enfrentados.

2. “Puede ser verdad que lo *unheimlich*, lo siniestro, sea lo *heimlich-heimisch*, lo “íntimo-hogarero” que ha sido reprimido y ha retornado de la represión, y que cuando es siniestro cumple esta condición.” (Freud 1991: 30).

3. Es importante destacar que no se trata del mundo en sí, sino la imagen que cada ser humano se hace de él. Siguiendo el pensamiento de Lacan, se debe hacer una clara asociación con el mundo infantil, ya que el niño encuentra, a través del espejo, el reflejo de su “yo”, de su aspecto físico, que se convierte en una especie de forma alienada que traduce cierto narcisismo propio del “yo” imaginario. De manera que el mirarse en un espejo se convierte en la experiencia básica para la construcción del cuerpo que se convierte, a su vez, en un elemento fundamental para transformar el ser en un todo.

3. *Mascando ortigas de Itziar Pascual*

Esta pieza recibió del Premio ASSITEJ España de Teatro para la Infancia y la Juventud en 2005 y fue publicada el mismo año. A pesar de poseer este calificativo, esta obra no va exclusivamente dirigida a un público infantil, sino más bien a los jóvenes y adultos. Como ya apunté, se centra en la figura de la bailarina Pina Bausch, representada en dos edades diferentes y materializada, a su vez, en dos personajes distintos:

PINA NIÑA:
Me llamo Pina.
Tengo siete años.
Hace tiempo que tengo siete años.
[...] Me gustan los teatros, todos los teatros.
Traigo una historia para compartir juntos. (Pascual 2005: 23)⁴

PINA MUJER:
Me llamo Pina.
Tengo algunos años más.
El tiempo ha pasado.
[...] Soy bailarina y profesora.
Me gustan los teatros. (24)

Esta representación desdoblada de la protagonista permite ahondar en una reflexión entre el ayer y el hoy, entre el mundo de la infancia y el paso a la “madurez” adulta. El tiempo se caracteriza por su poder de permanencia, puesto que el pasado siempre constituye un elemento latente que marca el punto de partida de la vida presente y futura de cualquier individuo. De manera que Pina niña se configura como el fantasma⁵ que atormenta los pensamientos de Pina mujer. Esta intenta razonar la aparición de su otro, convenciéndose a sí misma de que no forma parte de la realidad física, sino más bien de un juego de invenciones de su propio cerebro:

PINA MUJER
Tú no eres real.

PINA NIÑA hace una mueca de sorpresa. Se dobla las orejas y le saca la lengua.

4. Siempre citaré fragmentos de esta edición. De ahí que, en adelante, solo mencionaré las páginas a las cuales me remito sin especificar la referencia bibliográfica completa.

5. La presencia de un doble fantasmagórico, de un *Doppelgänger* término acuñado por el escritor Jean Paul en el siglo XVIII, aparece en otras obras de la dramaturga: *El domador de sombras* (1994) y *Variaciones sobre Rosa Parks* (2007).

PINA MUJER

Tú no existes, no estás aquí. No eres real. Está sólo en mi imaginación. Vete.

PINA NIÑA

¿Por qué te metes conmigo? [...] yo estaba antes.

PINA MUJER

Ésta es mi casa.

PINA NIÑA

Y la mía. Y la de papá y mamá. (26)

Esta negación ante la aparición espectral desata cierta agresividad en Pina adulta, lo que traduce el miedo frente a la desintegración del propio cuerpo. A lo largo del transcurso de la pieza, los dos personajes femeninos entran en una dialéctica que propone una revisión de su pasado común. El lector/espectador percibe esta revisión como una suerte de ajuste de cuentas en el que predominan sentimientos confusos, que parten de los anhelos de la juventud hasta desembocar en la explicación del fracaso sentimental encontrado en la madurez. Así, desde su concepción vital más infantil, Pina niña lleva a cabo un recuento de los cambios diferenciales que la opone a Pina mujer:

PINA NIÑA (*Por primera vez, a PINA MUJER.*)

Yo nunca te imaginé así.

Tú eres mi futuro.

Y no me gustas como futuro.

Sola, sin un lugar, olvidando,

Con miedo a seguir bailando.

Con miedo a los años y la crítica.

Con muchas maletas y pocas ideas.

Con algún dinero y pocas ilusiones.

Sin amor, sin amigos fuertes, hueca.

Yo te imaginaba libre y eres prisionera. (58)

Esta opinión de la niña de siete años sobre el presente de la bailarina sirve de punto de partida para la reflexión más íntima de Pina mujer, quien considera su vida como un fracaso, basada en el miedo y, por consiguiente, la huida continua:

PINA MUJER

El miedo al cambio se cura con huidas.

Cuando el mundo no me gustaba, me iba.

[...] Me voy porque no sé resolver mis problemas.

Me voy porque no quiero seguir perdiendo la partida.

Perdiendo el tiempo, perdiendo la partida.

Mi iba mascando un chicle que sabía a ortigas.

Mascando el amargor de las cosas rotas.

Masticando cada rabia, cada pacto reventado. (64-65)

De ahí su necesidad de volver a sus raíces, en casa de sus padres, pero también de emprender este viaje interno hacia su pasado íntimo para comprender en profundidad los errores que cometió:

PINA MUJER (*Se va desvistiendo, lentamente. Al público.*)

Volver a casa. El espacio viejo, antiguo, del pasado.

Volver al origen de las cosas, volver al principio.

Volver para vaciar la materia, para hacerla liviana. (44)

PINA MUJER

Volver, volver al principio. Una puerta giratoria por la que pasa el origen, los recuerdos, la experiencia. Ordenar las quejas en un cajón y doblarlas para que no crezcan. No mentirme. Respetar y ser respetada. Y sentarme de nuevo debajo de la mesa. (76)

Pero esta empresa es una tarea ardua, como ya sugiere la imagen que subyace en el título, que solo puede resolverse a través de esta especie de viaje iniciático hacia la intimidad que Pina mujer está realizando. Esta indagación reaviva sentimientos que se convierten en objetos dañinos, en secuelas que ella misma tenía olvidadas. Pero, la autopercepción de su “yo” interno permite corroborar el afán de la protagonista por resolver sus vacilaciones más profundas desde el abandono de la huida, vista como la única válvula de escape posible. A partir de ahora, Pina mujer decide dejar de olvidar y enfrentarse directamente con la realidad para lograr una búsqueda satisfactoria de su esencia personal:

PINA MUJER

Quedarse quieto, no hacer nada, dejarlo estar. ¿Es eso lo que quieres?

[...] Eso es lo he hecho toda mi vida. Esa vida que no te gusta. ¿Te acuerdas? La vida de dejarlo pasar,irme, de estar lejos por no saber qué hacer. Esta vez no. (70)

En otras palabras, según los planteamientos de Jung, Pina mujer asume la existencia de su sombra para iniciar su proceso de individuación personal de manera satisfactoria y, así, determinar los límites de su “yo” desde sus propios criterios.

4. *El árbol de la esperanza* de Laila Ripoll

A diferencia de la obra *Mascando ortigas* de Itziar Pascual, en la cual el doble de la protagonista queda plasmado en la aparición de dos personajes diferenciadores, la pieza de Laila Ripoll, *El árbol de la esperanza*, escrita en 1997, aunque estrenada en 2008, presenta un único personaje, Ella, Frida Kahlo, en los últimos momentos antes de su muerte:

Noche. ELLA duerme en su cama. Tiene cuarenta y tanto años pero aparenta el doble. Lleva dentadura postiza que, a veces, le dificulta el habla. Ha debido de ser muy hermosa, tremendamente hermosa, pero ahora sólo es un poco de piel sobre unos huesos horriblemente deformados. Goza de un humor envidiable, dada su situación y, aunque, a veces, puede resultar patética, normalmente es irónica, mordaz, profunda y jodida. Tiene el cabello suelto, húmedo de sudor y desordenado. Un corsé de escayola, con una hoz y un martillo pintados, le cubre el pecho y le dificulta el movimiento. Suda. Tiene mucha fiebre y delira. Sobre el dosel de la cama un esqueleto la mira sonriente. Muchas botellas de distintos licores, estampas de Lenin, Trotsy, Marx, Cristo, amarillentas fotografías familiares y frascos con pildoras alrededor. (Ripoll, 2003: 41)⁶

El título que escoge Ripoll es sumamente significativo, ya que alude directamente a la figura de la pintora mexicana, puesto que se trata del título de un autorretrato que Frida pintó en 1946 después de haber sufrido una intervención quirúrgica de la columna vertebral en Nueva York. A su vez, Kahlo retomó el título de su pintura de una de sus canciones favoritas, *Cielito lindo*, interpretada por Pedro Infante: “Árbol de la esperanza/mantente firme/que no lloren tus ojos/cielito lindo/al despedirme”. [Kahlo, 2001]⁷ De manera que desde el título mismo se puede apreciar este juego de desdoblamiento que también aparece en el cuadro de la pintora. En efecto, en él aparecen retratados dos cuerpos femeninos, dos Fridas. La primera, en un segundo plano, estirada en una camilla, representa a la recién operada Frida, como evidencian las cicatrices que tiene en la espalda, y, la segunda, muestra a la Frida más conocida, más luchadora, vestida con colores vivos, que sostiene un corsé y una bandera, en la cual están escritos los dos primeros versos de la canción de Pedro Infante. En este sentido, Frida, a pesar de sufrir dolores insoportables, mantiene esta esperanza por la vida, se anima a sí misma para seguir luchando. La luna y el sol marcan la línea de separación entre ambas Fridas. Dos elementos naturales de suma importancia en la cosmovisión azteca, que marcan también el contraste entre la operación y la esperanza, entre el dolor y la lucha.

Ahora bien, como ocurre en *Mascando ortigas* de Itziar Pascual, el monólogo de la esposa de Diego Rivera se efectúa en un desdoblamiento interno de voces, aunque a diferencia de la primera, estas dos veces no quedan representadas a través de dos personajes diferenciados. Este desdoblamiento marca este antes y después presentes también en el cuadro de la pintora mexicana, pero también en muchos otros como, por

6. Como ocurre en el caso anterior, me referiré siempre a esta edición.

7. El *Diario* de Frida Kahlo fue publicado en una edición facsímil que no incluye ninguna paginación. Por lo tanto, me es imposible proporcionarla.

ejemplo, *Las dos Fridas* (1939). Al igual que el personaje de Pina de Pascual, Frida debate sobre su vida desde su niñez hasta el momento actual:

Esto es un asco
y mi pobre biografía descompuesta,
una mísera gota en un mar de mierda. (53)

El monólogo pronunciado por la pintora encierra la contraposición de dos Fridas, de dos voces que indudablemente forman parte de ella. Por un lado, la Frida niña, que mantiene la ilusión y esperanza de que su dolor acabará y, por el otro, la Frida adulta, que se enfrenta sola a la muerte, totalmente desengañada sobre esta posibilidad:

Créeme:
No siempre fue así.
Creo que hubo un tiempo en el que yo no vivía en esta cama.
Creo que hubo un tiempo en el que podía levantarme para orinar,
podía levantarme a por un vaso de agua,
a comer una manzana
y, a veces, hasta galletas.
Podía hasta limpiarme el culo yo sola. (47)
No me llamas.
No me escribes.
Me deshago y tú no estás.
Sigo aquí porque te hago falta
-o, al menos, eso es lo que me haces creer-
y tú no apareces.
Con una pierna menos y la columna troceada
¿a dónde crees que puedo irme, sapito? (74)

La soledad de la pintora mexicana le llevó a crear un universo propio con la figura de una amiga imaginaria que le acompaña y que intenta suplir su falta de la presencia cariñosa materna. Kahlo sufrió un terrible accidente, a los 16 años, que la mutiló, destrozándole la columna vertebral y obligándole a llevar horribles corsés, y que la postró en una cama de por vida. De joven, su existencia se limita a las cuatro paredes de su dormitorio, pero, a pesar de ello, los colores le ayudan a encontrar un sentido a la vida, le ayudan a plasmar su personal visión del mundo desde su cama. La pequeña pintora solo anhela coger los “colores” para pintar y distraerse de su sufrimiento:

Papito...
Por favor...
es que me duele tanto...
Hay veces que me da miedo morirme
y entonces rezo.
Cierro los ojos para concentrarme en un “Dios te Salve María...”
pero me vienen a la cabeza los colores.

Tengo tanto daño que no puedo pensar.
 Sólo siento que me duele y me duele en colores. (53)
 Déjame tus colores para que saque lo sucio,
 mi peste mezclada con el agua de colonia,
 para que saque lo feo,
 y seguro que me sentiré mejor.
 Es tan aburrido estar en la cama todo el día... (55)

El enfrentamiento entre las dos Fridas configura un gran choque porque la primera no reconoce a la segunda, como también sucede en la obra de Itziar Pascual *Mascando ortigas*, en la que Pina adulta y Pina niña discurren sobre lo que la primera ha dejado de lado por el camino, lo que demuestra lo mucho que se alejó de sus sueños. En este sentido, la agresividad de la pintora se debe entender como una contemplación de la desintegración de su cuerpo ya mutilado y, ahora, desdoblado. Así, la pequeña Frida no se siente identificada con lo que se ha convertido su mayor, con su resignación y su soledad:

Hay veces que no sé con quien estoy hablando,
 pareces otra persona y no te conozco.
 Mírate. (42)

Una resignación que la vida misma le obligó a aceptar. Sin embargo, Frida busca revisar algunos momentos de su existencia y decide iniciar, del mismo modo que la pieza de Itziar Pascual, un paseo por su memoria personal en el cual surgen varias voces del pasado. Ella rememora muchos episodios de su vida: la mala relación con su madre, la ausencia de su marido, la lucha campesina, la pérdida de su hijo, etc. Unos recuerdos marcados por el dolor de vivencias sumamente traumáticas, que permiten, como en el caso de *Variaciones de Rosa Parks* de Itziar Pascual, destapar la necesidad de asimilar los episodios pasados para construir su propio sujeto y, así, descansar en paz, pero también saber cuál es su lugar frente al mundo. Como lo demuestra su diario íntimo, Frida Kahlo siente un profundo miedo a la muerte: “a pesar de mi larga/ enfermedad, tengo/ alegría inmensa/ de/ VIVIR” [Kahlo, 2001]. Aunque, en un principio, intenta reiteradamente enfrentarse con la figura del Esqueleto que la visita como aviso a su próxima muerte, pronto se dará cuenta de que el desenlace es inevitable y no duda en emborracharse y tomar pastillas para aguantar con menos dolor el tramo final de su existencia. Una mezcla que, junto a su devoción por la cultura azteca, le otorga ciertos poderes visionarios, ya que en uno de sus delirios habla de lo que ocurrirá después de su muerte —muchos años después—:

Dentro de algunos años,
 o quizás mañana,

construirán un museo con mi nombre,
pondrán precio en dólares a mis cuadros
y subastarán mis trajes y mis joyas
(seguro que se llevará lo étnico).
Las gentes pagarán setenta dólares
y se asomarán a mi diario
con los ojos húmedos de compasión.
Sentirán un nudo en la garganta
cuando alguien les hable de mis veintidós operaciones.
[...] Dentro de algunos años,
o quizás mañana,
puede que caiga el muro de Berlín
y la gente, escandalizada,
se preguntará
cómo era posible
que una mujer tan sensible
deseara aquello para su pueblo. (76)

Estas alusiones de Frida sobre el futuro permiten borrar los límites espacio-temporales de la pieza. Así, Ripoll transforma el mito en el que se ha convertido la pintora mexicana en nuestra sociedad para humanizar su figura, pero, sobre todo, para recrear la soledad que envolvió las últimas horas antes de su muerte.

5. Conclusión

En estas dos piezas dramáticas, las escritoras han efectuado un viaje hacia la intimidad de dos figuras históricas, que no solo busca desmitificar la visión que se tiene de ellas, sino también plasmar lo que sería el rito de paso de una edad infantil a una edad adulta. Así, Pascual y Ripoll nos adentran en las vivencias de dos protagonistas femeninas desde dos enfoques vitales distintos, pero que se reencontran en esta mirada hacia su pasado para un pleno entendimiento de su situación presente marcada por la soledad. Una soledad claramente relacionada con su huida: Pina huye de los hombres y del compromiso emocional mientras que Frida lo hace de su realidad dolorosa mediante la creación de una amiga imaginaria. Estos dos componentes, soledad y huida, marcan el punto de partida de la reflexión de las dos protagonistas, es decir, la necesidad de asumir la existencia de sus sombras para poder iniciar su proceso de individuación personal.

Bibliografía

BAUDRILLARD, J. y GUILLAUME, M. (2000). *Figuras de la alteridad*. México D.F.: Taurus: La huella del otro.

- FREUD, S. (1990). *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza.
- FREUD, S. (1990). *Lo siniestro*. Barcelona: Hesperus.
- GARCÍA-PASCUAL, R. (ed.) (2011). *Dramaturgas españolas en la escena actual*. Madrid: Castalia.
- HARTWIG, S. (2003). “La mirada del otro: la posición del espectador en el teatro español contemporáneo (Borja Ortiz de Gondra, Itziar Pascual, Angélica Liddell, Rodrigo García)”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 28 (2): 35-60.
- JUNG, C. G. (1981). *Recuerdos, sueños y pensamientos*. Barcelona: Seix Barral.
- KAHLO, F. (2001). *El Diario de Frida Kahlo: Un íntimo autorretrato*. México D.F.: La Vaca Independiente.
- LACAN, J. (1966). *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil.
- LACAN, J. (1977). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Seminario XI*. Barcelona: Barral.
- O’CONNOR, P. W. (1988). *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*. Madrid: Fundamentos.
- PASCUAL, I. (1996). “El domador de sombras” en *Panorámica del teatro español actual*. (C. Leonard y J. P. Gabriele). Madrid: Espiral: 167-194.
- PASCUAL, I. (1998). “De la historia oficial a la historia de las mujeres: una responsabilidad dramática”, en *Reescribir la escena*. (Ed. L. Borràs Castanver). Madrid: Fundación Autor: 221-225.
- PASCUAL, I. (2005). *Mascando ortigas*. Madrid: ASSITEJ España. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/mascando-ortigas/>>.
- PASCUAL, I. (2007). *Variaciones sobre Rosa Parks*. Madrid: Universidad Complutense.
- RIPOLL, L. (2003). *La ciudad sitiada; El árbol de la esperanza*. Madrid: La Avispa.
- RYNGAERT, J.-P. (2000). *Introduction à l’analyse du théâtre*. Paris: Armand Colin.
- TERUEL MARTÍNEZ, S. M. (2006). “Tres dramaturgas del siglo XXI: Itziar Pascual, Laila Ripoll y Diana de Paco Serrano” en *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI. Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*. (Ed. J. Romera Castillo). Madrid: Visor Libros: 801-811.
- ZAZA, W.-L. (2007). *Mujer, historia y sociedad: la dramaturgia femenina de la España contemporánea*. Kassel: Reichenberger.

