


COLECCIÓN TEATRO SIGLO XXI
SERIE TRADUCCIÓN

I

Tocada y lanzada

Louise Doutreligne

*Traducción de
Evelio Miñano*

VNIVERSITAT  VALÈNCIA

2008

Título original: *La Bancale se balance*

Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación HUM2006-08785:
“Mujeres escritoras en la literatura francesa contemporánea: claves de
su emergencia”.

La traducción ha gozado de una ayuda de la fundación Beaumarchais
(SACD)

La edición ha recibido una ayuda del Institut Français de Valencia.



© del texto, Louise Doutreligne, 2004

© de la traducción, Evelio Miñano, 2008

© de esta edición, Universitat de València, 2008

Diseño de la portada: Enric Solbes

Printed in Spain / Impreso en España

ISBN: 987-84-370-7137-4

Depósito legal: V. 3.328 - 2008

Artes Gráficas Soler, S. L.

www.graficas-soler.com

ÍNDICE

“Apuntes para la escenografía imaginaria de una voz”, por EVELIO MIÑANO.....	9
<i>Tocada y lanzada</i> , de LOUISE DOUTRELIGNE.....	43

APUNTES PARA LA ESCENOGRAFÍA IMAGINARIA DE UNA VOZ

EVELIO MIÑANO MARTÍNEZ
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

*A lo que más se parece la sexualidad creadora
es a una conversación.*

JOSÉ ANTONIO MARINA

Quien se adentre en *La Bancale se balance*¹ (2004) de Louise Doutreligne comenzará probablemente experimentando una sensación de sorpresa, incluso de desasosiego. La autora no ha dado ninguna indicación sobre el personaje que habla, sobre el lugar o el momento en que lo hace. Por faltar, falta casi siempre la puntuación. Esas indicaciones que podrían habernos asentado cómodamente en el sillón trazando coordenadas al espectáculo, aunque fuera sólo en la imaginación, se han desvanecido. Y en cambio, encabeza el texto una lista de palabras, en un orden aproximado al ortográfico, donde se pueden detectar algunas isotopías, pero que cons-

¹ *La Bancale se balance*, Éditions Théâtrales, 2004. Todas las citas de la obra se refieren a esta edición. La obra fue estrenada dirigida por Antonio Arena en el *Théâtre du Rond-Point* en octubre 2004, interpretada por Mariane Basler y Thierry de Carbonnières.

tituyen un inventario demasiado amplio para crear claras expectativas de lo que vendrá. Así, en una primera aproximación, *La Bancale se balance* nos pone frente a una voz desnuda. Y de esa voz, de lo que dice y cuenta, sale un personaje, una mujer cuya identidad es compleja, en momentos importantes de su vida.

La Bancale se balance no está pues indicada ni para el lector ni el espectador que necesiten personajes sin enigma, una historia redonda con su tiempo y sus lugares bien ordenados; aún menos si quieren que la obra les regale un sentido nítido para así evitar el riesgo y la aventura de interpretar. Ni tampoco para aquellos que no vibren, que no se entusiasmen por la palabra y la voz que le da cuerpo. Naturalmente, estamos hablando de teatro, pero de un teatro que se materializa a partir de lo que dice y sugiere esa voz desnuda que habla. El gesto, la entonación, los movimientos, la iluminación, el sonido, todo el aparato escénico, con sus amplias posibilidades, ya sea en un espectáculo o en nuestra imaginación, nacen de esa voz desnuda, preñada de virtualidades. Por lo que le cabe al lector invertir su inicial desasosiego en el placer de ser él quien la complete con un personaje, gestos, tiempos y lugares en su imaginación. Lógicamente, el espectador no se encontrará en la misma situación pues ya tendrá un personaje ante él; sin embargo nos gustaría pensar en una puesta en escena donde se viera de algún modo el aspecto primordial de esa voz que suena, de donde emanan enigmáticas y vibrantes, la cara, el cuerpo, los gestos, la vida a menudo en estampas eróticas de una mujer. Esta forma algo abrupta de comenzar una introducción tiene por objeto mostrarle al lector –y, esperémoslo, espectador– de *La Bancale se balance* cómo las reflexiones que siguen a continuación provienen de la suerte de sortilegio al que hemos su-

cumbido leyendo esta obra, escuchando su voz, que inesperadamente nos ha llevado a traducirla.

Irène Sadowska Guillon ubica a Louise Doutreligne en la generación de autoras dramáticas francesas de los años 70 y 80² e indica como una recurrencia de su obra el universo de la mujer abordado desde diversas dimensiones como “la búsqueda del amor, y toda un relación sobre las pasiones, el erotismo y el deseo, la afirmación de la libertad y la superación del yo”³. Pese a su particular concepción formal, *La Bancale se balance* responde a esas recurrencias; de hecho podemos establecer vínculos más concretos con otras obras de la autora. Así, *Détruire l'image*⁴ (1981) ya ponía en escena un diálogo entre una hombre una mujer, con una didascalias minimalistas, que versaba sobre un tema parecido: los enigmas y laberintos del deseo en un personaje con el que, al menos en principio, no se confundían los dos interlocutores. De hecho, quien habla *La Bancale se balance* recuerda algún momento de su vida, como su encuentro fortuito con el *Único*, que parece una reminiscencia del diálogo a dos voces –y también a dos silencios– de *Détruire l'image*. Más cercana en el tiempo, *Lettres intimes d'Élise M.*⁵ (2001), aun con algún personaje secundario y unas didascalias detalladas sobre la acción y los espacios, daba casi siempre la palabra

² Para un panorama del activo teatro de mujeres en Francia en los años 70 y 80 véase Jane Moss, “Women’s Theatre in France”, *Signs*, 12:3 (1987), pp. 549-567.

³ Sadowska Guillon, Irène, “La irresistible ascensión y conquista de la legitimidad”, introducción a *Dramaturgas francesas contemporáneas*, Universitat de Valencia, 1997, pp. 21-22.

⁴ *Détruire l'image*, Théâtre ouvert, 1981.

⁵ *Lettres intimes d'Élise M.*, Quatre Vents, 2001.

al personaje femenino homónimo del título para hablar de los laberintos de la pasión que la unían y la ataban a un amor imposible hasta su liberación final. *La Bancale*, ya sea obra o personaje, es en buena medida una *Élise M.*⁶ más radical, donde la voz se ha adueñado del aparato escénico, donde para hablar de su experiencia el personaje no necesita interlocutor y donde, además, el contenido explícitamente erótico se ha intensificado. Además, ambas obras comparten otro rasgo importante: aunque se hable de ellos y se recuerden palabras suyas, los hombres están ausentes en la escena. Así pues, *La Bancale se balance* de Louise Doutreligne, despierta ecos en otras obras de la autora: el papel primordial de la voz, sobre todo femenina, la ausencia en escena de los hombres y la profundización en los laberintos del deseo y la pasión, unidos al enigma que hay en todo ser humano⁷.

1. Siete cuadros para una voz

La Bancale se balance se compone de siete cuadros en los que una voz habla casi siempre en tercera persona de un personaje femenino, al que frecuentemente llama *la ban-*

⁶ Nótese que la pronunciación de la grafía “m” en francés suena como el verbo “amar” en tercera persona del singular: “aime”.

⁷ Han sido varias las ocasiones en que Louise Doutreligne ha tratado sobre el deseo y la pasión amorosa en obras de tema español como *Don Juan d'origine* (1991), *Carmen la nouvelle* (1993) o *L'Esclave du démon* (1995), todas ellas pertenecientes a las llamadas *séductions espagnoles* de la autora. Louise Doutreligne habla de sus relaciones con España a propósito de su obra *Firmado Pombo* en “El Boomerang de la memoria”, entrevistada por Irène Sadowska Guillon (*Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, n° 298, 2003, pp. 72-76).

cale. Todos los cuadros, excepto el segundo, se centran aparentemente en relaciones amorosas del personaje a lo largo de su vida. En el primero, un encuentro repentino con un hombre que, viéndola llevar una boina roja, pregunta: “¿Y quién es el lobo feroz?”, la hace retroceder veinte años atrás cuando otro le dijo esas mismas palabras, a lo que siguió una intensa experiencia amorosa. La repetición de la pregunta es el prelude de una nueva relación amorosa, mientras reviven en la mente de la mujer escenas eróticas del pasado, con las que ella misma estimula y hasta controla el juego erótico. Pero aunque esa nueva vivencia gratifica *la bancale* hay detalles que sugieren que algo no funciona: habla de “territorio ocupado”, incluso de “cansancio”, y se hace preguntas que revelan en ella una ansia no colmada. Constatamos además que, desde el principio, la sed que perdura en ella está más ligada al acto de dar, de entregarse, que al de recibir en la relación amorosa. De ahí su llamativa idea de “producir” para su pareja, de arrebatarle incluso su sueño y devolvérselo aumentado sin que repare en ello. El cuadro termina con unas palabras que, apuntando una clave de este universo dramático, ponen de relieve la íntima unión entre el gozo y la palabra: producir es gozar y, después, decirlo para volver a gozar. Un gusto por decir, una vocación por la palabra que, lógicamente, no podemos sino poner en relación con el hecho de que lo único que, textualmente, tenemos aquí es una voz en siete cuadros dramáticos.

En el segundo cuadro la voz retrocede en el tiempo hasta el nacimiento mismo de *la bancale* para poner de relieve cómo superó en la cuna serias dificultades que pusieron en peligro su vida. No pudieron con sus ganas de vivir ni el cordón umbilical mal atado por donde se desangraba, ni el chocolate con que la vieja –detestada por los demás pero no

por la narradora— la atiborró en la cuna: en ambos casos la niña renació; y, efectivamente, en varias ocasiones el narrador se refiere a ella como la “resucitada”. Pero además es entonces cuando el texto la llama por primera vez *bancale*:

C'est pour ça qu'elle est bancale
Mais solide quand même
Parce qu'elle en a traversé des galères
Des passages et des gouffres (14)

Un término de difícil traducción, al que nos hemos intentado aproximar con *tocada*, *tocadita*, *tocadita del ala*. La voz francesa se traduce, en puridad, por *patiuerto* o *cojo*, referido a cosas, personas o abstracciones como un mueble, una persona o un razonamiento serían *cojos* en castellano. Sin embargo, huelga decir que *la bancale* no parece cojear en ningún momento en la obra, por lo que debemos entender de otro modo el término. De hecho, en el lenguaje coloquial, el adjetivo *bancale* se usa actualmente para designar el comportamiento inestable, inesperado o raro de una persona, a menudo con connotación peyorativa. La cita anterior explica en buena medida el apelativo dado al personaje: es *bancale* porque ha quedado, por así decir, *tocada*⁸ por esas experien-

⁸ Ciertamente, *tocada* no es, no puede ser, una traducción perfecta de *bancale*, y menos aún en el anagrama del título, aunque las connotaciones del término castellano se aproximen al francés. Sin embargo, paradójicamente, *tocada* se refiere casualmente a una característica constante del personaje, no aludida por la palabra francesa *bancale*. Efectivamente, *tocada* es participio de *tocarse* que, como verbo pronominal, tiene el sentido de “Cubrirse la cabeza con gorra, sombrero, mantilla, pañuelo, etc.” (*DRAE*), lo cual nos recuerda a la boina roja que siempre lleva la *bancale*, especialmente en las estampas eróticas. Así pues, nos hemos

cias dramáticas, algo que la narradora quiere poner en relación con su comportamiento sexual inestable, extraño y desafiante con las normas o patrones preconcebidos. Sin embargo, como dice el texto, está *tocada* —y, aclarado el riesgo que hemos asumido con esta traducción, así la llamaremos desde ahora— pero es *sólida*: su debilidad o inestabilidad son compensadas por una tremenda ganas de vivir que la llevarán a ser osada, intrépida, incluso transgresora, a *se balancer* como se dice familiarmente en francés, a *lanzarse* diríamos en español, idea a la que nos hemos aproximado en el título con *lanzada*.

El segundo cuadro pone de manifiesto este complejo carácter del personaje en varias ocasiones. Las ganas de vivir y gozar ya se manifiestan en la más tierna infancia cuando, a lo largo de un viaje en coche, se agarra al cuello de su madre achispada, sin importarle lo que esta piense, sentada junto al volante en el lugar del peligro. Una madre, dicho sea de paso, de cuya vulgaridad y poco cariño se deja constancia varias veces. Y de pronto, pasando del viaje en coche de la infancia al gusto adulto por los trenes, el narrador nos habla de los hábitos eróticos de la *tocada*, puestos en relación con ese carácter valiente forjado en la adversidad primera. La *tocadita* no teme las relaciones eróticas ocasionales con hombres anónimos, poco seductores para los patrones establecidos, ajenos a las categorías y repertorios aunque no necesariamente marginales. El hecho de que, en la más tierna infancia, estuviera a punto de morir pero consiguiera

alejado a la fuerza de la *bancale* con la *tocada* pero, curiosamente, nos hemos aproximado al personaje por otra vía inesperada, fruto del azar de las lenguas.

aferrarse a la vida tendría que ver con ese comportamiento adulto:

Alors elle attrape ce qui passe
L'expulsée
Fait feu de tout bois
Mais refuse tout ce qui réchauffe
Ce qui rassure
Ce qui est tout carré
Et préconçu
Et trop voulu (19)

Así pues, de esa experiencia traumática se ha forjado un gusto tanto por salir de los caminos trillados como por aprovechar en el momento las oportunidades que brinda la vida. Unos rasgos de carácter que entroncan con la entrega del personaje ya expuesta en el primer cuadro, sobre todo en el ámbito erótico. A la tocada lo que le va, además de lo inesperado, no buscado, no previsto o no perdido es “Le gratuit / Le pour rien / Pour rien” (19). El segundo cuadro acaba pues sugiriendo una extraña profundidad en una mujer que, desde fuera, podría dar la impresión de superficial en su vida erótica. Parte de su enigma radica precisamente en qué obtiene haciendo ese don de sí, aparentemente por nada.

El cuadro tercero comienza con un tránsito repentino a otro período de la vida de la tocada, en que tiene lugar la experiencia amorosa tal vez más decisiva de su vida. Un encuentro inesperado en la calle con un hombre, un intercambio de palabras, un té en un bar y ya ha firmado para cinco años, o cincuenta como dice el texto. Se trata seguramente del hombre de veinte años antes que fue evocado en el cuadro primero pues, viendo su boina roja, escuchamos otra

vez: “Et c’est qui le grand méchant loup?” (21). Unas palabras confirman la trascendencia de esa relación: “Toi c’est moi Moi c’est toi” (21). Sin embargo, pese a esa fórmula propia de un amor compartido, el proceder de la narradora pone de manifiesto una llamativa asimetría entre los amantes. En primer lugar, el carácter determinante de ese encuentro, con la herida incurable que produce, sólo es referido a la parte femenina: “Va pas s’en remettre / Ça va durer” (21). Además, las estampas eróticas que se suceden, siendo prácticamente lo único explícito de esa relación, ponen de relieve una constante iniciativa masculina satisfecha por la tocada, que se presta a todo lo que desea su pareja. Una pareja masculina que además, en varias ocasiones, huye o desaparece dejándola plantada hasta la siguiente arremetida erótica.

El cuadro acaba con una estampa de profundas evocaciones. Mientras cumple con la fantasía erótica que le pide su pareja, la mancha roja de su boina se balancea en el espejo y “Elle se voit à l’infini / comme / La ressuscitée” (23). Todo parece indicar que esa asimetría en la relación es vivida por la tocada de una forma compleja pues junto al desasosiego que podemos percibir en sus palabras o en su, al menos aparente, servicio erótico ella misma se ve como *resucitada hasta el infinito* en una estampa erótica de iniciativa masculina. Se plantea así la paradoja de que, para la tocada, una relación amorosa asimétrica, donde hay por así decir maestro y servidor, más próxima a la intersección que a la fusión entre los amantes, puede ser vivida de modo a la vez diferente y positivo por cada una de sus partes. Algo que además refuerza el hecho de que la parte masculina de ese vínculo sólo es vista desde el exterior, contrastando con la capacidad que tiene la voz para entrar en los laberintos del deseo y el amor en la parte femenina.

El cuadro cuarto supone, como en casos anteriores, una discontinuidad temporal en el desarrollo de la narración. La voz nos relata otro encuentro amoroso, sin ubicarlo claramente en el tiempo. Es un encuentro fortuito en una fiesta que pasa al sexo en pocos instantes y al que suceden, como antes, otras iniciativas eróticas masculinas. Desde el principio se percibe que este hombre, con un cigarrillo en la boca, no es el verdaderamente buscado:

Elle cherche
Derrière ses yeux mi-clos
Un autre regard
Un autre homme
Un autre
L'autre (24)

Se trata pues, sin lugar a dudas, de un sustituto. Esta nueva relación intensifica el papel dominante del hombre que llega incluso a dar prueba de un claro desprecio por esta mujer: en cuanto entran en la habitación se sumerge —“il plonge” dice el original— en ella, y sin mediar una palabra, la insulta, se duerme y la deja. Una actitud que, tal vez con menos claridad, se reproduce en las siguientes estampas eróticas. Sin embargo, incluso con este hombre, que en poco se parece al del cuadro anterior, hay algo más que mera entrega sexual. Sorprendentemente, ese carácter autoritario masculino tiene dos momentos de acercamiento a su pareja. El primero se da en una estampa erótica donde el breve intercambio de palabras en pleno juego amoroso deja claro que para ese hombre cuenta el placer de la otra parte: “Vas-y” / “Tu n'est pas prête” / “Vas-y vas-y vas-y” (26). El segundo, más claro, cuando tras masturbarse ambos en presencia —otra

fantasía de iniciativa masculina—, el hombre confiesa que ha visitado un prostíbulo y, pese a suplicar la tocada que haga con ella lo mismo que ha hecho allí, responde: “Toi je ne peux pas te baiser comme ça” (27). El cuadro acaba con la desesperación de la tocada: “Si tu peux / Tu peux / Tu peux / Bégaie / La bancale ressuscitée” (27).

Desde luego este hombre no es como el del cuadro anterior; aun así la tocada sigue *resucitando* mientras se entrega y sufre de que no le permita entregarse aún más. Y también, como en cuadros anteriores, este hombre sigue en buena parte en la sombra del universo de ficción aunque su actitud, en particular al final del cuadro, ponen de relieve que el deseo también tiene intrincados laberintos en él.

El cuadro quinto se centra en las relaciones de la tocada con un hombre particular, *l'Unique*. La voz narradora nos revela el preciso conocimiento que el personaje femenino tiene de él y lo que le hace sentir. ¿Pero quién es? Podemos intentar responder a esa pregunta a través de las pistas que la autora ha dejado en el texto sin afirmar rotundamente su identidad. Así, hay varias referencias que nos inducen a pensar que este hombre y el que aparece en el cuadro tercero, aquel del “Toi c'est moi Moi c'est toi”, son el mismo. En primer lugar se hace referencia a “cette souplesse extraordinaire / Des jambes / Pour détailler au plus vite” (20), lo que nos recuerda la facilidad con que el hombre del tercer cuadro se eclipsaba dejándola sola en la cama tras los juegos del amor. Además, la entrada del hombre en el bar, la repetición en dos ocasiones del “Toi c'est moi Moi c'est toi”, el rasgo físico de su mandíbula saliente que lo hace especialmente atractivo, la referencia a las reencuentros y detalles concretos de la relación erótica —la nalgas que están para comérse-

las o el pecho retorcido por la mano— recuerdan indudablemente al cuadro tercero. De hecho la tensión existente en aquella relación vuelve a presentarse más aguda, si cabe, que entonces. Las estampas eróticas reiteran las iniciativas masculinas y el papel de servidor de la mujer con más fuerza que en el cuadro tercero, insistiendo por contrapartida en la poderosa atracción que ejerce sobre ella el hombre: “La mâchoire supérieure avance un peu / Un régal / Faite pour mordre” (31). Por otra parte, la tocada, a través de la voz narradora, insiste sobre la herida incurable que así recibió y su convencimiento de que los momentos de armonía se acabaron irremediablemente:

On ne peut plus lui faire de mal
 Le mal a été fait
 En une seule fois
 “Toi c’est moi Moi c’est toi”
 Il n’y a pas plus à faire
 Définitif
 Elle sait
 Fini le temps
 Des escapades retrouvailles
 Elle sait
 Par cœur
 Il n’y a plus rien de cela (30)

Y de hecho el cuadro acaba con ese rotundo convencimiento de que se acabó: “FINI / Elle le sait / La bancale ressuscitée” (32).

La inclinación por la aventura sexual culmina en el cuadro sexto, sin duda uno de los que más estimulan la fantasía. En él, otra vez sin una clara ubicación en el tiempo, se nos

cuenta cómo la tocada, desoyendo los consejos de la gente, se entrega a un hombre solitario, que vive en una furgoneta aparcada en la playa, un emigrante además cuya lengua desconoce. Curiosamente, pese a la importancia concedida a la palabra en el erotismo desde el primer cuadro, esta relación se desarrolla entre dos personajes que, desconociendo mutuamente sus lenguas, no pueden sino entenderse por los gestos. La tocada es impulsada a esta relación erótica ante todo por la curiosidad:

Elle accepte
 Ni séduite ni charmée... juste le regard écarquillé
 Elle accepte la ressuscitée
 Elle l’observe lui faire l’amour
 Longtemps, lentement, avec précision (33)

Aunque obtiene una intensa gratificación física de esa relación, que resulta además divertida mientras dura, la tocada se *deja hacer*, siempre cubierta con su boina roja, algo así como *voyeur* y participante a la vez en esa aventura erótica.

Transcurridos unos días, el desconocido y una amiga suya acaban arrastrando la tocada a un trío erótico. La tocada experimenta por ese lance sensual agradecimiento —con mayúscula en el texto: “Oui c’est cela Reconnaissance...”— y placer intenso. Sin embargo, una vez ahítos y adormecidos esos dos cuerpos que ha deleitado, se separa bruscamente de ellos y se marcha en la noche. La estampa erótica se repite otra vez y acaba de nuevo con la repentina marcha nocturna de la mujer que cruza un riachuelo y, como hizo la vez anterior, se detiene en él para lavarse. Entonces, mientras resuenan en su mente los gritos del uno y gemidos de placer del

otro, decide partir y, tras recoger unos enseres en el pueblo, así lo hace.

La conclusión del cuadro nos da una clave para entender el comportamiento extraño de la tocada. Tras entregarse a esta aventura erótica más por curiosidad que por otra cosa, aunque la delectación sensual no haya faltado, ha comprobado que, en realidad, ha sido el instrumento de algo que no la concernía:

Elle remonte vers le village
 Attrape quelques affaires
 Et part
 Dans la nuit noire
 Seulement étonnée
 De se sentir le centre
 D'une fusion
 Qui ne la concerne pas (40)

El sexo y la curiosidad habían sido poderosos estimulantes para aceptar esta relación, sin que mediaran casi palabras. Pero ahora se da cuenta de que, en ese trío erótico, se ha convertido en lugar de una unión que le es profundamente ajena. El gusto por la trasgresión, la aventura y la espontaneidad sexual ha alcanzado en este episodio su grado máximo llevando el personaje a una toma de conciencia inesperada. Su paso en dos ocasiones, tras el trío erótico, por un riachuelo donde se lava y baña evoca un ritual de purificación por el agua, preludio al simbólico renacer del personaje con que concluye el cuadro:

Elle attaque à pied
 Le cœur de la montagne

Un grand oiseau blanc
 Passe
 Tout contre son visage
 Alors elle le suit (40)

Un final del cuadro cargado pues de evocaciones simbólicas: atacar la montaña, seguir una gran ave blanca son claros indicios de un cambio de actitud en el personaje, de otro *renacimiento*, ahora de especial trascendencia, de la que ya es en sí una constante *renacida*.

El último cuadro nos presenta al personaje con dos hombres y concluye con un sorprendente final. Como anteriormente, la voz narradora no dice con precisión quiénes son los hombres, aunque da pistas para reconocer el primero. El cuadro además se compone de dos estampas eróticas inusitadas. El primer hombre recuerda al *Único*, aquel que ocupa los cuadros tercero y quinto, aunque la voz narradora no afirme con rotundidad esa coincidencia. En primer lugar es un hombre grande —cabe en la cama porque la cabeza de los amantes está reclinada sobre almohadones—, lo cual se asocia con el rasgo físico de “dégingandé des ses jambes” repetido en dos ocasiones en el cuadro quinto (28, 29). Además, el hombre repite unas palabras que aparecían en las evocaciones eróticas de veinte años atrás (“elle est contente hein elle est contente / oh comme elle est contente”), sigue teniendo la iniciativa erótica y desaparece bruscamente tras el gozo sexual. La estampa erótica es sorprendente: mientras la tocada lee tumbada en la cama el *Traité de l'idiotie*, la conocida obra del filósofo Clément Rosset, el hombre la excita obligándola a continuar leyendo hasta que, arrebatada por la presión sensual, suelta el libro. Y después, sin anotación de

pormenores eróticos, deja plantada allí a la “resucitada”, apelativo con que de nuevo concluye una estampa erótica.

El segundo episodio, se sitúa explícitamente cuatro años después y en él interviene otro hombre, hecho patente por la indicación de que la estatura de los amantes se corresponde ahora. El juego erótico se parece, salvo por la lectura, al anterior pero desemboca en una experiencia radicalmente diferente para la tocada: mientras “Les jambes cèdent / De chaque côté de l’humide” (46), la tocada, de pronto recuerda la cuna del cuadro segundo, evocando una masturbación infantil que se mezcla en la voz de la narradora con la relación erótica presente. El desenlace final es aún más sorprendente: tras apartarse bruscamente del hombre y llorar, este reanuda el juego erótico. Ciertamente, la iniciativa sigue siendo masculina pero se insiste en que esta vez la tocada *toma* y el hombre, tras conseguir su aceptación, *entrega*: “Elle accepte / Il force / Elle prend / Il donne / Elle reçoit” (47). Y la voz de narradora sitúa en ese momento la concepción de un hijo:

Il est venu
De là
L’enfant
Vivant
De maintenant
De maintenant
Vivant
L’enfant (47)

La obra concluye sorprendentemente, pues a lo largo de las aventuras y laberintos del deseo por donde ha pasado la tocada en ningún momento se había hablado de procreación.

Y además ese hijo es de un hombre que, pese a los signos positivos que en él se anotan, no es, como ha quedado claro por los contrastes entre las dos estampas de este cuadro, el *Único*.

2. Voz y escucha: dos anatomías imposibles

¿Quién habla en *La Bancale se balance*? ¿Quién es el personaje que está en escena? La pregunta puede parecer baladí porque una respuesta surge inmediatamente: la propia *bancale*. Y sin embargo, si consideramos con más detenimiento esa voz, el asunto se torna más complicado de lo que aparentaba. En todo caso hay algo claro: el texto no contiene ninguna acotación que nos diga quién, y menos cuándo o dónde habla. Se podría pensar que no es necesario de lo claro que está; pero aun así, en la supuesta voz de la tocada hay cosas sorprendentes.

Lo primero que se observa es que esa voz habla a la tercera persona de la tocada, por lo que caben dos opciones: o bien es la propia tocada que se distancia de sí misma presentándose así o bien es otro personaje quien habla de ella. Este fenómeno será constante a lo largo de toda la obra, salvo en un momento que, precisamente por su carácter excepcional, adquiere un valor particular. Así, al final del cuadro primero, tras el encuentro fortuito, las estampas eróticas avivadas por el recuerdo y las preguntas que se hace a sí mismo el personaje sobre el amor, de pronto este pasa a la primera persona y se dirige, también excepcionalmente a un “tú” sin especificar:

Produire c’est jouir!
Et puis après, c’est le dire, c’est ça, oui...dire

Pour re-jouir, oui c'est cela, c'est le plaisir de l'aveu,
 Oui...dire!
 Parce que...
 Je ne te dis pas quand je jouis
 Que c'est...
 De ne pas te dire
 Ce que je te dirai
 La prochaine fois (12)

Resulta llamativo que el único momento en que la voz habla a la primera persona sea precisamente para poner en relación el placer sensual con la palabra. Es más, la voz, como si fueran palabras al oído de su amante, afirma que *decir* después de gozar es *volver a gozar*, es el placer de *confesar*. Lo cual no significa, curiosamente, que todo se diga y no haya pues enigma entre los que se aman; al contrario, la voz dice gozar de no decir mientras está gozando lo que dirá la próxima vez a esa escucha misteriosa que podríamos identificar con su amante. Así pues, verbalizar la relación erótica es una forma de acrecentarla y, por lo que se calla pero se dirá la próxima vez, no es repetición sino inventiva constante. Y no olvidemos que junto a las delicias de decir, como dice el texto, están las *délices du non-dit* (9).

Sin duda, la propia voz no está dando una clave de sí misma: goza hablando a lo largo de la obra. Es como si el lector o espectador fuera una suerte de intruso en las palabras que un amante, entre juegos eróticos, le dice a otro en la almohada. La falta de precisión temporal, de información precisa, de claras identificaciones de los personajes, los bruscos cambios entre cuadros encuentran así una explicación: el relato íntimo y sensual, cuyo objeto es entre otros acrecentar el gozo, no tiene por qué estar minuciosamente construido, y más aún si está descentrado por las olas del

deseo. El hechizo de la voz de *La Bancale se balance* radica en buena parte aquí: no sólo la identidad del personaje que habla es equívoca, su discurso es también una perpetua tensión entre dos orientaciones. Por un lado, contar, explicar, organizar, secuenciar; por otro, exclamar, dejar sin explicar, desorganizar, deshilar en el tiempo. Tendencia esta última que se manifiesta con fuerza en las frases a veces inacabadas y que rozan la agramaticalidad en la voz: "Juste là / Là où sa main à lui.../ Là / À cet endroit d'elle où..." (44). Aunque, de todos modos, no se resuelve así el problema que planteábamos más arriba, ya que esas palabras de alcoba podrían ser tanto las de la tocada hablando de sí misma a la tercera persona, como la de otro personaje que habla de la tocada, en ambos casos para gozar con las palabras vertidas en una escucha amante⁹.

Ahora bien, lo que no plantea duda es que esa voz, sea de quien sea, es anidada por otras voces e incluso contaminada por ellas. En primer lugar no es raro que las palabras de otros personajes sean reproducidas ya sea en estilo directo, indirecto o indirecto libre. Hay incluso casos de ambigüedad transitoria en el estilo indirecto cuando el verbo introductor aparece al final de las palabras del personaje:

C'est qu'y a celle d'avant
 Et celle d'après

⁹ De hecho, podríamos dudar hasta del sexo de esa voz; pensamos automáticamente en una mujer por el conocimiento íntimo que tiene de la tocada, a lo que contribuye el conocimiento de la autora real, pero en realidad no hay ninguna indicación precisa que nos diga con claridad que es voz de mujer. ¿Podría un actor encarnar esa voz?

Celle-là qu'est au milieu
J'ai pas le temps qu'elle dit la mère (15)

El estilo directo irrumpe frecuentemente en las estampas eróticas únicamente identificado por las comillas, sin verbo introductor, y componiendo incluso diálogos:

Il s'avance vers elle
"Sur le rocking-chair...
Et à l'envers"
"Tu veux dire les jambes à la place de la tête et..."
"Oui et garde ton béret
Touche-toi" (26)

De hecho hay algunas frases en estilo directo, meramente entrecomilladas, que se repiten varias veces, a modo de leitmotiv de este universo dramático: "Toi c'est Moi moi c'est Toi", "Et c'est qui le grand méchant loup?", "Elle est contente, hein, comme elle est contente", etc.

Pero el fenómeno sin duda más interesante en este campo es el estilo indirecto libre por las repercusiones que tiene en la voz que habla. En numerosas ocasiones las palabras de los personajes no están ni introducidas por un verbo ni entrecomilladas: irrumpen bruscamente en la voz narradora. También afectan con frecuencia a las estampas eróticas:

Il pique une orange
Sur la cheminée
Le jus s'écoule sur le sexe dressé
Suce
Mets le béret
Elle le fait la bancale (23)

En algunos casos resulta incluso difícil saber dónde acaba la voz del narrador y dónde empieza la del personaje cuyas

palabras ha recogido. Se sugiere incluso la posibilidad de que esas palabras en estilo indirecto libre sean las de la tocada en el pasado, que estaría reviviendo así con más intensidad si cabe sus experiencias:

Donc dans le bois
C'était la dernière fois
À moins que
Sein tordu
Oui ça la dernière
La main attrape le sein gauche
Ça c'est sûr
Le tord
Violent
Oui oui
Mais
Bon
Donc au bois
Au bois
Pas ça la dernière (31)

De este modo se forma una voz híbrida, donde se mezclan diversas voces sin que sea posible distinguir quién narra y quién habla en la narración. El cuadro segundo merece especial atención en este aspecto pues es un caso extremo de este fenómeno. No sólo aparecen en estilo directo o indirecto las palabras de la madre: la voz primera se contamina ella misma de la vulgaridad del personaje borrando las fronteras verbales con él. Así el carácter popular y vulgar de la madre afecta la voz narradora que habla a veces como ella, cometiendo incluso evidentes errores gramaticales:

La mère
Qui réalise

Qui faut tout recommencer
Encore une fois (15)

Más curioso aún, se produce un intercambio entre la voz narradora y la voz de la tocada cuando era niña, es decir entre dos edades de un mismo personaje si aceptamos que es la tocada quien está en escena. Así, mientras el bebé se agarra por la fuerza al pecho de su madre achispada, piensa unas palabras forzosamente mediatizadas por un lenguaje adulto:

Elle s'en fout elle
La bancale
Celle du milieu
Elle s'y colle sur sa mère
Qu'elle le veuille ou non
Rien à foutre
M'en suis bien sorti toute seule
Pour renaître (16)

Pero también se da el fenómeno en sentido inverso cuando la voz narradora adopta estructuras y expresiones propias de un niño, tal vez de la niña que fue:

Rien demander
Et
Ça vient tout seul
Ça qui est chouette
[...]
La mère qu'elle sent bon
Dans son cou
Ça qui est bon (17)¹⁰

¹⁰ Los subrayados de esas citas son nuestros.

La voz que suena en *La Bancale se balance* es verdaderamente enigmática. No sabríamos decir de quién es aunque su profundo conocimiento de la tocada, de su intimidad erótica y mental, nos sugiere que es ella misma, distanciada de sí a la tercera persona. No sabríamos decir a quién se dirige con ese "tú" tan visible al final del primer cuadro: ¿a su último amante mientras se solaza con él aguzando deleites con la palabra? ¿a nadie en concreto? ¿a sí misma? A veces incluso son tantas y sin transición las palabras de otros personajes en esa voz que dudamos por momentos de su identidad, en particular cuando adopta directamente, sin entrecollado aclarador, el modo de hablar de su madre o de ella misma cuando era niña. Y por si fuera poco, esa voz nos sorprende a veces con versos de poeta que no rechazan ni los símbolos ni las figuras retóricas. Así, curiosamente en el cuadro sexto, el de mayor fantasía sexual, encontramos un camino de luna, un cielo atiborrado de estrellas, un fuego que dibuja la noche, una inmensa ave blanca que, tras pasar junto a su rostro, la tocada sigue. Todo hace pues de esta voz un auténtico híbrido de anatomía enigmática, un reto para una escenografía que *ame* la lengua.

3. El tiempo movido

Paralelamente a las dudas que planean sobre la identidad de la voz, el tiempo de la acción dramática también es en buena parte incierto. En primer lugar no hay ninguna indicación sobre el tiempo transcurrido entre los cuadros. El tiempo escénico tiende a identificarse pues con el propio transcurso de la voz, que de algún modo recupera el aliento de cuadro en cuadro. ¿Con qué se corresponden pues en el tiempo del personaje que habla los cambios de cuadro? No

habiendo respuesta segura, es uno de los puntos en que la creatividad de la puesta en escena está llamada a desplegarse.

Es también llamativo el hecho de que casi la totalidad de la narración en escena esté en presente, salvo en el cuadro segundo, que se hunde en los recuerdos de infancia de la tocada y los versos finales de la obra, en *passé composé* francés. El uso del presente produce la ilusión de que la voz habla al mismo tiempo que le ocurren las cosas y es una de las razones por las que el personaje en escena tiende a identificarse con el personaje del que habla. Sin embargo, ya desde el primer cuadro es evidente que este presente está evocando momentos del pasado y además en desorden. Así, tras el primer encuentro fortuito la tocada rememora en presente las estampas eróticas que ese encuentro ha avivado en su mente, y lo hace de tal manera que a veces es imposible saber si sus palabras corresponden al pasado o al presente. Es lo que ocurre en particular con el final del cuadro, ya comentado, donde la voz pone de manifiesto las profundas relaciones entre decir y gozar. Podrían ser palabras pronunciadas antaño, en esa mágica relación de hace veinte años, en el encuentro fortuito que ha comenzado relatando el cuadro, o en el presente mismo de la voz, dirigidas a un "tú" enigmático.

Además de lo ambiguo que resulta a veces el tiempo presente de la voz —no se sabe si referido a hechos del pasado o al presente escénico—, es evidente que el orden de la fábula no se corresponde con el de la narración. Así, el segundo cuadro es un retorno a la más tierna infancia de la tocada que llega hasta los momentos de su arriesgada iniciación sexual con desconocidos. Y del mismo modo que en el primer cua-

dro, también nos preguntamos a veces si se habla aquí del pasado, del presente, de momentos diferentes del pasado o de pasado y presente a la vez. Es lo que ocurre con el gusto, expuesto al final del cuadro, de la tocada por entregarse a cambio de nada:

Non
Elle
La bancale
C'est l'inattendu
Le pas voulu
Le pas prévu
Le gratuit
Le pour rien
Pour rien (19)

La falta de correspondencia entre narración y fábula se mantiene a lo largo de los cuadros siguientes. El tercero avanza en el tiempo en relación con el segundo pero se sitúa cronológicamente antes del primero, ya que por lo que deducimos es otro retorno, como había ocurrido con las primeras estampas de la obra, a la intensa relación de veinte años atrás. El cuadro cuarto, centrado en la relación con el sustituto, avanza en el tiempo en relación con tercero, pero todo indica que el quinto es un retorno a esa relación de veinte años atrás con *l'Unique*, insistiéndose ahora en sus momento finales. No podemos decir exactamente cuándo se sitúa el cuadro sexto, el de mayor fantasía erótica; podría ser un intento de la tocada por explorar las fronteras del erotismo después de su ruptura con *l'Unique* y el fracaso de su sustituto, pero nada lo indica con certeza. Y, finalmente, en el último cuadro se suceden dos estampas eróticas, la primera con *l'Unique* de hace veinte años —como probaría la repeti-

ción de sus palabras “elle est contente hein elle est contente oh comme elle est contente” y su rápida partida tras el juego erótico—, y la segunda cuatro años después, como se dice textualmente, con otro hombre.

La parte final de la obra es especialmente trascendente desde esta perspectiva. Durante esa última estampa erótica la tocada rememora de pronto momentos de su infancia en la cuna, ya tratados en el cuadro segundo, y tras entregarse a su amante acaba con estas palabras:

De là
De cet instant-là
Du berceau bleu
Retrouvé
Il est venu
L'enfant
Vivant
De maintenant
De maintenant
Vivant
L'enfant (47)

La obra acaba nombrando por primera vez a un personaje de gran importancia para la tocada: ese hijo que *ya ha venido*.

¿Podemos pues determinar el momento a que corresponde la enunciación en relación con la fábula? La lógica aconseja que sea posterior a los acontecimientos relatados aunque parece imposible decir cuándo con exactitud. Es un hecho notable además que el uso constante del presente, al que se suma la identidad híbrida de la voz, hace que por momentos no se sepa si quien habla es el narrador o el per-

sonaje, si se sitúa en el presente de la enunciación o en el momento de los hechos narrados. Tal vez la clave de este fenómeno nos la dé la propia tocada cuando rememora su relación de hace veinte años:

Les jours se succèdent et peu à peu arrivent les images
Les vieilles images...
Et en superposé les nouvelles...
C'est comme ces diapos corrigées
Où l'ancien et le nouveau visage glissent l'un sur l'autre
Jusqu'à la confusion... (10)

Podemos encontrar un reflejo de esa confusión temporal que vive el personaje en el desorden narrativo, lo cual no hace sino apuntar a una identidad entre esa voz y el personaje del que habla. Si además recordamos que la voz en presente ha afirmado lo unidos que están el gozo y la palabra, nada más natural que, bajo las oleadas del deseo o del gozo, el orden de los acontecimientos de lo que se cuenta se altere y que estos lleguen incluso a confundirse. Imaginamos una interpretación de *La Bancale se balance* donde se percibiera una tensión paralela a la que detectábamos en la identidad del personaje: una tocada que cuenta, que intenta ordenar e incluso explicar, pero que también, sometida a la presión de la emoción y la sensualidad, desorganiza y confunde lo que cuenta.

4. Los laberintos de Eros

La Bancale se balance no es una obra de tesis sobre el deseo y el amor en las relaciones humanas, algo así como una suerte de tratado escénico. No es óbice sin embargo para que la voz se haga preguntas e intente explicar el comporta-

miento de la tocada, adentrándose en el universo íntimo de una mujer. Como ya vimos anteriormente, las referencias al pasado intentan buscar una explicación a la conducta amorosa de la tocada en sus primeras experiencias de la vida. Del mismo modo, en más de una ocasión se insiste en la trascendencia de la relación, limitada en el tiempo, con *l'Unique* para la conducta posterior. Sin embargo sigue siendo un personaje —y quizás la propia tocada— quien habla y precisamente, como hemos comprobado, no traslada la información completa, ordenada, ni respeta la secuencia de los acontecimientos en el tiempo.

En realidad ese *decir* que acrecienta el gozo, en su sentido más amplio, no se limita a la evocación de escenas eróticas sino que también abarca el intento de explicar, de explicarse. En otras palabras: el placer de la palabra es a la vez sensual y, por qué no, intelectual. El gozo se proporciona no sólo con el recuerdo erótico sino con la observación misma de ese recuerdo y la reflexión, aunque sea a ráfagas, sobre él. La voz del personaje femenino no sólo estimula la fantasía erótica sino también las preguntas por los laberintos del sexo y del amor. De ahí, nuestra cita inicial: la obra es preludio de una hermosa conversación no escrita, tal vez la de los lectores o espectadores después de asistir a una representación.

Esta dimensión nos parece fundamental en la obra, que trasciende así sus estampas eróticas. Si en otros tiempos la cámara que se desplazaba de la cama a la ventana estimulaba la curiosidad erótica del espectador, aquí ocurre todo lo contrario: la repetida alusión al juego erótico estimula la curiosidad por el drama humano anudado a él, especialmente en la tocada. Tal vez no fuera así si sólo tuviéramos una sucesión de estampas eróticas, pero los intentos de profundizar

en la pasión en otros momentos contagian forzosamente la representación del juego erótico. De hecho hay algo en el propio juego erótico que invita a mirar más allá de sus pequeñas mitologías de la carne. Ciertamente, las fantasías sexuales están a veces en primer plano —las gotas de la naranja pinchada que caen en la tocada, la arremetida erótica de su amante mientras la obliga a leer, la mano que retuerce el pecho—, pero hay una reiteración y una crudeza tales en la representación de esos actos que invitan a mirar más allá: la boina roja siempre presente, la postura en la mecedora, etc. Paralelamente, son raros los casos en que esas estampas son adornadas con figuras retóricas vistosas como, excepción que confirma la regla: “Cette boucle bouclée /Cette boucle première/ À dénouer” (42) por la que pasan las manos del amante. Claro está, las palabras de la tocada despiertan la fantasía erótica, sobre todo en un primer momento; pero todo indica que el interés principal de la obra es dotar de profundidad tanto los actos amorosos como el personaje de la tocada. Esa mujer fácil en numerosas ocasiones, pese a lo que pudieran pensar los amantes ocasionales a que se entrega gratuitamente, revela así su drama humano y su profundidad.

Pero si tuviéramos que recoger la idea central que emerge en esta obra sobre el amor sería la de su *finitud*. Pese a su gusto por las relaciones ocasionales y la aventura erótica, el encuentro con *l'Unique* depara una experiencia única a la tocada. Una experiencia con la que vuelve a soñar veinte años después cuando encuentra fortuitamente otro hombre que le hace la consabida pregunta por el lobo feroz. Por las palabras del personaje no hay duda de que aquella experiencia fue de un gran amor:

Rêver la grande compréhension
 L'immense fusion imaginée, souhaitée
 Toujours impossible et toujours désirée
 Le fameux "toi c'est moi" de vingt ans en arrière (9)

Sin embargo son múltiples los indicios de que aquello se acabó, como queda patente en el cuadro quinto, y de que las otras experiencias de la tocada no han conseguido sustituirlo de ningún modo. Las dos relaciones evocadas posteriormente han mostrado sus limitaciones: el hombre del cigarrillo del cuadro cuarto ha manifestado un sensible desprecio por ella y la ha dejado balbuceando tras contarle su visita a un prostíbulo; posteriormente, los extranjeros emigrantes la han utilizado, más intrigada que otra cosa, como objeto para su propia unión. En realidad, incluso esa gran vivencia del pasado con la que vuelve a soñar no se presenta con un equilibrio o una compenetración perfectos. Como se puede apreciar en la cita anterior, se trata de una *inmensa fusión imaginada, ansiada, siempre imposible y deseada*. Por lo tanto, hay una intrínseca tensión incluso en ese gran amor de veinte años atrás. Una tensión perceptible además en la actitud de aquel hombre que, cuando se nos habla de él, parece más un maestro, sobre todo en materia erótica, que un igual. El encuentro de veinte años antes con *l'Unique* tuvo su importancia porque, de algún modo, en un personaje que había adoptado unos particulares hábitos sexuales, creó el ideal del amor, del gran amor. Pero ese ideal, pese a que en algunos momentos pareciera acariciado, choca contra la finitud de lo real, ya sea durante esa misma relación o en las posteriores. La tocada parece haber asumido que lo que hace y siente cada amante no es igual que lo que ella hace y siente, por mucho que compartan. De ahí que las relaciones con los hombres sean asimétricas y la tocada se dedique incluso a

entregarse sin contrapartida. Así entendemos sus llamativas palabras al final del cuadro primero: amar es producir para el otro, devolverle su sueño acrecentado sin que se dé cuenta, es un intercambio sin contrapartida (11), etc. ¿Es eso un signo de sumisión? Preferimos leerlo como la manifestación de una mujer que asume su diferencia en la relación con el otro, al que se la reconoce también.

Pero lo más singular a nuestro entender es el resultado de la constatación de que el ideal amoroso choca con la finitud y no puede por tanto realizarse de forma duradera. En lugar de caer en la desesperación o la inactividad, la tocada saca de ahí una tremenda energía vital que le permite enfrentarse a la vida, aun sabiendo que por siempre ha sido herida, "tocada" en este sentido, sin curación. De esa infelicidad surge pues una inmensa energía vital, que tal vez sea la única medida humana de la felicidad. Al menos así le ocurre a la tocada, pues el hombre, el otro lado de esa unión, se mantiene como ya dijimos en la sombra, lo cual acrecienta esa asimetría de la relación. Es como si comulgar en Eros no fuera una fusión sino una intersección entre los que comulgan, cada uno manteniendo su parte enigmática para el otro, cada uno viviendo ese nudo común a su manera; y lo más extraordinario: pudiendo resistir el vínculo. En otras palabras: tocada pero no tanto, *bancale mais pas si bancale que ça*. También hay algo de ironía en el título: *la bancale* pudo ser *bancale*, la tocada pudo estar tocada, pero su esfuerzo por entenderse a sí misma y la energía que brotan de ella para vivir, junto al conocimiento de la finitud de lo humano, la hacen al final mucho más cuerda que tocada, mucho más asentada que *bancale*.

Y finalmente la conclusión de la obra hace aparecer un elemento inesperado que no debemos desdeñar en los laberintos de Eros: por las palabras de la tocada sabemos que tiene un hijo, nacido de la unión con el último hombre del que habla, un hombre que no es *l'Unique*. La energía vital del personaje ha sido pues el hilo de Ariadna que le ha permitido sobrevivir por los laberintos de Eros, encontrándose en un momento con la maternidad, hecho de cuya importancia no hay duda por el lugar que ocupa en la obra, aunque nunca previamente el personaje se hubiera manifiestamente inclinado por esta posibilidad.

En suma, de este monólogo se desprende un universo dramático complejo. La ausencia de acotaciones, las ambigüedades en la identidad de la voz, los claroscuros de la información, la falta de correspondencia entre el tiempo de la narración escénica y el de la fábula y, sobremanera, todo lo que va más allá de las estampas eróticas tan aparentes son un reto para cualquier puesta en escena de la obra que pretenda reconocer en este personaje su profundidad y sus laberintos. Leer la obra, ponerla en escena, verla representada, hablar o discutir sobre ella no serían sino formas múltiples de realizar la tácita aspiración de este monólogo por continuar en conversación.

OBRAS Y TRADUCCIONES AL ESPAÑOL DE
LOUISE DOUTRELIGNE

Détruire l'image, Théâtre Ouvert, 1981.

Croq d'amour, Éditions Papier, 1985.

Petites pièces intérieures, Acte-Sud Papiers, 1985.

Teresada, L'Avant-Scène Théâtre, 1987.

Femme à la porte cochère, Actes-Sud Papiers, 1988.

Conversation sur l'infinité des passions, Quatre-Vents/L'Avant-Scène, 1989.

Les jardins de France, Quatre-Vents/L'Avant-Scène, 1990.
El pseudónimo, traducción de Fernando Gómez Grande.
Universitat de València, 1997.

Don Juan d'Origine, L'Avant-Scène Théâtre, 1991.

Carmen la nouvelle, L'Avant-Scène Théâtre, 1993. Texto en español de Mila Cosals.

L'Esclave du démon, L'Avant-Scène Théâtre, 1995.

La casa de Bernarda Alba, Influence, 1997.

Vita brevis, Influence, 1998.

Lettres intimes d'Élise M., Quatre-Vents/L'Avant-Scène, 1999.

Tous cousins in *La plus grande Pièce du monde*, L'Amandier, 2002.

Le Béret rouge, Crater, 2003.

La Tartine amère in *Une magnifique désolation*, L'Amandier, 2003.

Signé Pombo, l'Amandier, 2004. *Firmado Pombo*, versión española de Santiago Martín Bermúdez. *Primer Acto*, nº 298, 2003, pp. 81-107.