

IRENE BÁRCENA CARBAJALES



**NUEVOS PAISAJES DE LA MEMORIA:
EN TORNO AL TEATRO FEMINISTA DE ITZIAR PASCUAL**

**NEW SCENERIES FOR MEMORY: AROUND ITZIAR
PASCUAL'S FEMINIST DRAMATICS**

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Estudios Literarios

Dpto. de Estudios Románicos, Franceses, Italianos y Traducción

Facultad de Filología

Curso académico 2019-2020

Convocatoria de septiembre

Dirigido por: CARMEN MEJÍA RUIZ

Fecha de la defensa: 25 de septiembre de 2020

Calificación: SOBRESALIENTE (10)

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objeto de estudio el teatro de Itziar Pascual (1967), a quien podemos tomar como figura central del movimiento dramático que la crítica ha venido llamando «Generación de los 90» o «Generación Bradomín». Indisoluble como es su producción de las defensas feministas, este estudio pretende dar cuenta de sus tendencias estéticas y formales desde el enfoque propio de los Estudios de Género. Para ello, se detendrá en analizar el continuo esfuerzo de innovación formal y escenográfica presente en Pascual, pero también su propósito último: servir de altavoz para dignificar a aquellas mujeres que se vieron y ven sepultadas por el discurso histórico oficial. Con el fin de ofrecer una imagen global y coherente de todo ello, este trabajo se detendrá en una de las obras de la autora, *Eudy* (2014), una suerte de tragedia contemporánea que recoge en buena medida todas las cuestiones esenciales en Pascual.

PALABRAS CLAVE

Itziar Pascual, teatro contemporáneo, feminismos, mujeres, violencia de género, LGTBI, homofobia, genealogía femenina, Eudy Simelane, tragedia.

ABSTRACT

The present Master's thesis studies Itziar Pascual's (1967) theatre, which can be considered as a leading work in the dramatic movement that critics have named «Generación de los 90» or «Generación Bradomín». As her production is strongly linked to the feminist struggle, this research is willing to analyze her aesthetic and formal tendencies from the Women Studies' perspective. In order to achieve that, not only we will look into Pascual's continuous innovative effort in terms of scenography and writing, but also into her main aim: being able to serve as a loudspeaker for feminine voices that were disregarded and forgotten by the historical discourse. Furthermore, this work will also pay attention to one of Pascual's latest plays, *Eudy* (2014), a so-called «contemporary tragedy» that collects every key issue in her dramaturgy, so as to project a global image of her art.

KEYWORDS

Itziar Pascual, contemporary theatre, feminism, women, gender violence, LGTBI, homophobia, feminine genealogy, Eudy Simelane, tragedy.

ÍNDICE

I.	INTRODUCCIÓN	5
	1. Objetivo, estructura y metodología	7
	2. Sobre las fuentes bibliográficas	11
II.	EL TEATRO DE ITZIAR PASCUAL	
	1. Los orígenes: los años 80 y 90 en la dramaturgia femenina	15
	2. El proyecto teatral de Itziar Pascual en el marco posmoderno	19
	3. Su feminismo y la lucha por una autodesignación	27
	4. El asociacionismo y la AMAEM Marías Guerreras	38
III.	<i>EUDY</i> (2014)	
	1. Presentación	41
	2. Consideraciones formales	42
	2.1.La acción: resumen y análisis de la dramaticidad	42
	2.2. <i>Dramatis personae</i> : modelo actancial y formantes de signo ...	45
	2.3.El Texto Espectacular como personaje–narrador	49
	2.4.Tiempo y espacio	52
	3. Tragedia, mesianismo y mito como subversión	56
	4. La importancia de dar voz a Eudy Simelane	63
	5. La madre, la hija, nosotras: por una memoria feminista	73
IV.	CONCLUSIONES	78
V.	BIBLIOGRAFÍA	
	1. Bibliografía primaria	91
	2. Bibliografía secundaria	
	2.1.Bibliografía de crítica literaria	92
	2.2.Bibliografía sobre teoría feminista y sexualidad	97
VI.	ANEXO	
	1. Relación de obras de la autora	100
	2. Lectura dramatizada de <i>Eudy</i> (2014)	103

Que el teatro fuese un plus de vida, lo sentí a la edad de diez años.

ENZO CORMANN (2007)

Celebro de corazón cada vez que una mujer sale de la sombra.

MARIAMA BÂ (2009)

Y que esa memoria puede ser camino de futuro y guía de presente.

ITZIAR PASCUAL (2014)

Lo trágico es impensable, y debemos sin embargo pensarlo.

MICHEL MAFFESOLI (2001)

I. INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo Fin de Máster tiene como objeto de estudio el teatro de Itziar Pascual (1967). Su elección dentro del ingente movimiento cultural que representa la dramaturgia femenina española contemporánea se debe a que sus obras perfilan un particular cuestionamiento ontológico de la realidad atravesado, por un lado, por unos preceptos feministas muy definidos y, por otro, por una expresión poética que rehúye de la soflama política y de la moralina. De este modo, la autora nos incita a debatir sobre grandes temas universales –como pueden ser nuestra identidad en un mundo globalizado o el grado de responsabilidad que debemos asumir para con nuestra memoria colectiva–, pero siempre a través de la constante cuestión de la otredad, más concretamente, de las mujeres y la redefinición del «ser femenino». Asimismo, el creciente renombre que su producción ha venido ganando –de la mano, sin ir más lejos, del Premio Nacional de Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud (2019)– la sitúan en una posición mediática extraordinaria, alzándola como una de las voces centrales del movimiento teatral que la crítica ha venido llamando Generación de los 90 o Generación Bradomín.

Bien es cierto que la problematización de la configuración de la mujer es un aspecto presente en la dramaturgia femenina ya desde tiempos pasados, como ilustran, entre otros, los textos de María de la O Lejárraga, escritos al calor de la Institución Libre de Enseñanza. Sin embargo, según explica Virtudes Serrano (2004a), no es hasta la Transición democrática cuando esta controversia sobre la condición femenina encuentra los canales de divulgación y de representación óptimos para irrumpir en la crítica teatral como un gran fenómeno a tener en consideración. Mujeres como Carmen Resino, Paloma Pedrero, Maribel Lázaro o Lidia Falcón plagaron sus obras de reflexiones políticas que partían de estudios como el de Kate Millett en su *Política sexual* (publicado originariamente en 1970) y, de hecho, llevaban a la práctica esa necesidad de trasladar el ámbito privado a la esfera pública para llamar la atención sobre la monolítica institucionalización de la desigualdad de género como eje constituyente de la sociedad. Con ello, emprendían debates revisionistas en torno a los arquetipos femeninos dicotómicos –esto es, sobre la oposición entre el «ángel de hogar», relegado al espacio privado y a la ética del cuidado, y la «mujer demonio», imágenes tan bien examinadas por Gilbert y Gubar (1998)– y daban cabida por primera vez al retrato abierto de la

homosexualidad femenina o señalaban el sistemático olvido al que habían sido sometidas infinitas mujeres que progresivamente habían constituido la «genealogía escindida» sobre la que Marián López Fernández-Cao teorizaría posteriormente (2015).

Impulsado por la fundación del Instituto de la Mujer (1983), este grupo de dramaturgas reforzó sus labores mediante la aplicación de políticas de «discriminación positiva» que fomentaron la incorporación de voces femeninas a la escena teatral española (Emmanuelle Garnier, 2011). Este fue el caldo ideológico del que bebió Itziar Pascual y el marco artístico al que se incorporó ya en 1991 con su primera obra: *¿Me concede este baile?* Desde entonces, su escritura ha supuesto una trascendencia tanto formal como temática de los aportes de las dramaturgas arriba referidas, caracterizadas por un relativo «feminismo de urgencia» (María José Ragué-Arias, 1998) e incluso por una cierta reticencia en su proclamación explícita como feministas (Laura Borràs Castanyer, 1998). Por su parte, Pascual se arraiga con fuerza al compromiso feminista y a la acción política —«¿es acaso posible realizar un arte objetivo, neutral?» se pregunta, de hecho, la autora (en Esteban, 2016: 196)— y se muestra siempre proclive a dotar de altavoz a grupos expulsados a la periferia por el poder (sean las mujeres, sea la infancia, sean las asociaciones por la memoria histórica) para emprender debates sobre las causas de su marginación histórica y de la desigualdad intrínseca al sistema. Esta mirada puesta en la finalidad social del arte es la que dirige a Pascual a entender el teatro como el canal más efectivo para propiciar un cambio de mentalidad en el receptor, en tanto que los escenarios compendian «emoción, expresión, significación y evocación» (en Esteban, 2016: 195).

En el quehacer teatral de la autora podemos rastrear, en conjunción con esta invitación al diálogo político y a la denuncia, una estética afín a lo que críticos como José Romera Castillo (2004, 2006), Wilfried Floeck (2004), Emmanuelle Garnier (2011) o Jean-Pierre Sarrazac (2019) han postulado como los rasgos propios del teatro español posmoderno. Hemos de entender, como el propio Floeck defiende, que el «estallido del sujeto» como fruto de la crisis de los grandes relatos sobre la que desde J. K. Lyotard (1987) tanto se ha hablado propició en España no un teatro despolitizado anclado en la performatividad y, en definitiva, en el posdrama de Hans-Thies Lehman, sino el auge de unas dramaturgias que recuperaron la palabra como método de análisis y de búsqueda de un nuevo conocimiento. Sin duda, el contexto histórico español, con una Transición tan

cercana, no permitía dar el paso a la experimentación plena. En el terreno de la dramaturgia de Pascual, donde el movimiento feminista provoca todavía un mayor peso de la reivindicación y la denuncia, el texto es, en efecto, el soberano, pero no por ello retoma la tradición aristotélica, las formas clásicas, cae en la doctrina o, en definitiva, prescinde de sacar rendimiento a recursos innovadores. Todo lo contrario: en su sistema creativo se aprecia, como bien resume Gilles Declerq:

Crisis del drama, mediante el abandono del principio de la acción causal; crisis del personaje a través de la ruptura del vínculo entre palabra y enunciador (identificado y motivado); crisis de la elocuencia, por razón de alejamiento de las formas oratorias resultante de un arte (*techne*) percibido como un obstáculo para la búsqueda de una palabra cercana y familiar: a la era de la elocuencia y del arte del alejamiento sucede el régimen de la conversación corriente, de la charla o del soliloquio íntimo (Giles Declerq en Garnier, 2010: 256–257).

El teatro posmoderno de Pascual, en su búsqueda de un nuevo conocimiento y de respuestas certeras ante la fragmentación de la identidad femenina, deposita la mirada en una crítica que oscila desde la violencia de género hasta la vivencia femenina del exilio español, pasando por la semblanza biográfica de mujeres reales y, muy en especial, la vindicación de un nuevo espacio para el desarrollo pleno de las mujeres –dirá la autora: de un «nosotras» como espacio solidario (Pascual, 2010: 236)– en la libertad que propician los lugares alternativos al sistema. La perspectiva desde la que se abordan todos estos temas está asentada en una sólida base teórica que reúne a referencias tan heterogéneas como pueden ser Kate Millett y su célebre «lo personal es político», Victoria de Sendón y la propuesta de un «feminismo holístico» o Simone de Beauvoir con su ataque a la «heterodesignación» y su idea de que «una mujer no nace, se hace». Junto a ellas, cobran fuerza muchos otros nombres femeninos cuyos aportes, bajo la pluma de Itziar Pascual, se reúnen para reconstruir una Historia de las mujeres en la que estas gozan de voz propia capaz de subvertir los mitos y prejuicios misóginos, de una esperanzada memoria propia que, a ojos de la autora, «puede ser camino de futuro y guía de presente» (2014a: 21).

1. Objetivo, estructura y metodología del estudio

De este modo, el objetivo de este trabajo es analizar la posición del teatro de Itziar Pascual en el magma cultural y político contemporáneos y, además, estudiar precisamente

su reunión de la palabra feminista y la cosmovisión posmoderna. Para ello, desarrollaremos dos acercamientos metodológicos que se complementan y que recogen y expanden las ideas que venimos exponiendo: uno de carácter teórico, anclado en la aproximación a las nociones semióticas e ideológicas características de su producción que acabamos de sobrevolar, y otro de índole «práctica», centrada en el estudio de *Eudy* (2014). El propio mundo dramático, imbuido en el constante debate pendular entre la relevancia del texto y de la puesta en escena, parece invitarnos a esta organización con la que perseguimos mostrar la profunda coherencia que demuestra Pascual entre su ideario, las emociones que despiertan sus piezas y el componente visual que se desprende de ellas. Asimismo, la elección de *Eudy*, definida por la propia autora como una «tragedia contemporánea», responde a la voluntad de analizar una pieza de madurez en la que las grandes líneas por las que discurre el teatro de la autora ya se han cristalizado, hasta el punto de poder considerarse como un texto paradigmático.

En cuanto al primero de los bloques que estructuran este estudio, tras desgranar el mencionado ambiente cultural que propiciaron las dramaturgas generacionalmente anteriores a Pascual, se explicará el punto de vista de la autora sobre el teatro como un lugar de reunión e interpelación al público, esto es, como el medio óptimo para desarrollar una función social. Dada su definición del género dramático como «el espacio, mítico y concreto, el escenario de las pasiones y de la política, el espacio de la resistencia» (Pascual, 2010: 240), expondremos a qué convicciones e influencias responde esa actitud beligerante y las expectativas que la autora deposita en su público. Además, nos adentraremos en el universo de su dramaturgia para sistematizar los rasgos formales y los motivos recurrentes que la caracterizan. Incidiremos en que, por un lado, cabe filiarla con lo que la crítica ha definido como «teatro posmoderno» –un drama erigido sobre la fragmentación de la identidad–, pero, por otro, en que hay una necesidad de enriquecer esa etiqueta con los matices que singularizan su escritura y la prioridad que es para ella la gestación de personajes femeninos complejos como método contestatario ante el sistema.

En tercer lugar, indagaremos en la ideología feminista que alimenta su producción y en la relevancia central que en ella presenta lo que hemos denominado como «la lucha por la autodesignación», es decir, por lograr espacio y testimonio propios para reescribir la Historia y postular la idea de un futuro alternativo, igualitario y esperanzador. Para dar

cuenta de forma exhaustiva de un asunto tan complejo como es el ideario político de la autora, partiremos de su concepción del movimiento feminista como una *lucha de luchas*, esto es, como una postura crítica plural, dispuesta a conjugar pensamientos y métodos variados. Una vez establecidas estas bases, procederemos a ahondar en las cuestiones feministas que analiza en sus letras y, consecuentemente, a mostrar con brevedad cómo traduce preocupaciones políticas a la literatura dramática. Así, estudiaremos su firme convicción al respecto de que las desigualdades cotidianas son el trasunto de un orden superior que jerarquiza la vida de los hombres y de las mujeres de forma arbitraria; nos ocuparemos de su percepción de los espacios íntimos como lugares de alta tensión política y, además, ilustraremos cómo pretende resignificarlos en *Las voces de Penélope* (1998a) y *Varadas* (2004a).

También exploraremos su denuncia de la violencia de género en *Pared* (2004b) y su ansia de desarticular la «indigna metonimia que ha consistido en tomar la parte masculina por el todo» (Pascual en Esteban, 2016: 196), esto es, de reivindicar el derecho al nominalismo de las mujeres. Pensaremos en cómo la autora desarrolla una peculiar «arqueología del saber», término acuñado por el crítico M. Foucault en 1969 (en Rodríguez Magda, 2004), que la conduce a identificar los resortes que han acallado a las mujeres y, en paralelo, a decidir rescatar sus testimonios, como demuestra en *Variaciones sobre Rosa Parks* (2008a) y *Moje holka, moje holka* (2016). Al hilo de ello, en un cuarto y último punto explicaremos por qué Pascual tiene predilección por la práctica asociativa, tanto en su entorno laboral, donde ha fundado la Asociación de Mujeres en las Artes Escénicas de Madrid Marías Guerreras, como también a modo de método creativo.

Respecto al segundo enfoque metodológico señalado, en primera instancia nos detendremos en introducir *Eudy* a través de las palabras de Carmen Losa, prologuista de su edición en la SGAE y directora de escena de su representación en la Sala Berlanga (2014). Una vez establecidos los rasgos generales de esta «tragedia contemporánea», nos adentraremos en primera instancia en el tejido semiótico que determina su construcción: su acción y el conflicto que la mueve, el modelo actancial que podemos derivar de ello, los rasgos de la *dramatis personae* y los formantes de signo relevantes. A continuación, nos detendremos en el Texto Espectacular —«todos los indicios que en el texto diseñan una virtual representación» (Bobes, 1987: 25)—, particular en tanto que, además de reunir esas anotaciones sobre las que nos habla Bobes, añade nuevos niveles de significación a

la fábula que enriquecen su acción. Por último, nos ocuparemos del cronotopo en el que sucede *Eudy*, preguntándonos cómo se logra comprimir la vida de su protagonista en vistas de una representación teatral y si tanto su temporalidad como sus espacios responden a la típica «percepción puntillista» de la época posmoderna (Surbezy, 2004: 165).

Señala Helen Freear-Papio (2019: 445), una de las pocas críticas literarias que se han ocupado de *Eudy*, que debemos recuperar el mundo trágico griego para interpretar con rigor la estructura y el mensaje de la obra. Por ello, en un tercer apartado estudiaremos la relevancia de la cátedra de plumas como la de Sófocles para Pascual. Compararemos el esquema trágico grecolatino (prólogo—párido—episodios—estásimos—éxodo) con la organización formal de *Eudy* y repensaremos la *dramatis personae* de la pieza desde la óptica de los personajes trágicos (el coro, el corifeo, la vidente y la heroína). Junto a ello, reflexionaremos sobre la validez de los apuntes de E. Garnier (2011) sobre el nexo indisoluble que fusiona el sentido trágico de la vida con las letras de las dramaturgas contemporáneas. También traeremos a nuestro trabajo la compleja cuestión de «la muerte de la tragedia» planteada por Georges Steiner (2012) para, aprovechándonos de la teoría de M. Maeterlinck (en Garnier, 2011) sobre la cotidianidad humana como la mayor de las tragedias, preguntarnos si *Eudy* puede considerarse una nueva reformulación del género.

Por último, pondremos en conexión nuestro análisis con el contenido político que cobija la obra. Por un lado, nos centraremos en la concepción de la figura de Eudy Simelane como un símbolo de la lucha contra una triple marginalización social (la propia de una mujer negra y lesbiana) y, por tanto, como un ejemplo de una moralidad superior que trasciende las «meras piezas de museo» (Freear-Papio, 2019: 439) que solemos encontrar en las biografías. Por otro, acudiendo al ilustrativo estudio de Aimar Rubio Llona (2017) sobre la homofobia en África explicaremos la óptica desde la que se debe abordar la oposición entre la protagonista y el mundo que la rodea, personificado en su agresor. A fin y al cabo, la vida de Eudy nos habla sobre la resistencia a ser recluida en una feminidad que no puede traspasar los límites del hogar y sobre el castigo violento que mujeres como ella reciben al intentar escapar los brazos opresores del Estado. En este sentido, prestaremos especial atención al choque entre los espacios íntimos y los públicos y a la revalorización que alcanzan los primeros gracias al trabajo asociativo entre las mujeres que aparecen en la obra.

En un tercer bloque de contenidos recogeremos las conclusiones extraídas en el desarrollo de este trabajo para dar una respuesta definitiva a la cuestión de la naturaleza de la dramaturgia de Itziar Pascual. Además, se buscará describir con exactitud el grado de influencia que el movimiento feminista ejerce en el desarrollo de su teatro, tanto por ser un mecanismo que propulsa nuevas soluciones estéticas y temáticas, como por orientar sus letras a interpelar a la sociedad hacia un cambio de paradigma. Para ello será crucial retomar la idea que vertebra este trabajo: una visión feminista aplicada a la Historia no pretende provocar una *tabula rasa* ni un olvido de la tradición, sino una vuelta crítica sobre los acontecimientos pasados con la conciencia de que son muchos los huecos que quedan por rellenar para que, si no en el presente, en el futuro, se logre un cambio ético a escala global. Eso es, en definitiva, lo que simboliza Eudy Simelane.

Tras las conclusiones, dos apartados de diferente índole recogerán información que será relevante a lo largo de todo el desarrollo de este trabajo. En primer lugar, la bibliografía especificará todas las fuentes, de procedencia tanto física como online, en las que nos hemos basado para este estudio. Por un lado, se mostrarán las referencias de carácter específico (esto es, artículos, ponencias y obras literarias de la propia Pascual) y, por otro, las generales (que se refieren a estudios teatrales o de género y orientación sexual). Finalmente, dos anexos complementarán la información que se irá analizando: el primero, porque organiza cronológicamente las piezas teatrales de Pascual y permite ver su progresión; el segundo, porque muestra una serie de fotografías extraídas de la lectura dramatizada de *Eudy* que organizó la dramaturga sevillana Carmen Losa en 2014, y ellas guiarán la visualización de nuestro análisis.

2. Sobre las fuentes bibliográficas

Dado que Itziar Pascual es una dramaturga de radical contemporaneidad, cabe destacar que la bibliografía dedicada a su estudio, si bien es más extensa que la de otras de sus compañeras de generación, solo es prolífica en el campo de las investigaciones específicas sobre sus obras más sobresalientes –muy en especial en el caso de *Las voces de Penélope* (1998a)– o los dilemas que estas abordan –por ejemplo: la memoria o la identidad–. Ofrecer una panorámica totalizadora de su teatro aún es, huelga subrayarlo, una tarea imposible. Además, también hay que resaltar la desigual atención crítica que

siguen padeciendo los textos realizados por mujeres, como bien ha demostrado Francisco Gutiérrez Carbajo en su introducción a *Dramaturgas del siglo XXI* (2019) al señalar unos breves datos:

Desde la creación del CDN [Centro Dramático Nacional] en 1978 lo han dirigido ocho hombres y solo dos mujeres: Nuria Espert [...] e Isabel Navarro. Hasta el año 2007 ninguna mujer había dirigido una obra en el Teatro de la Zarzuela, de Madrid, y hasta 2011 a ninguna se le había encargado la dirección en el Teatro Real [...]. El Premio Nacional de Literatura Dramática solo lo han recibido a lo largo de su historia dos mujeres, Lluïsa Cunillé y Angélica Liddell. [...] El galardón teatral más veterano, el Premio Lope de Vega, que arranca en los años de la II República, solamente lo ha obtenido una mujer, Tania Cárdenas (Gutiérrez Carbajo, 2019: 49).

Las primeras menciones a Itziar Pascual como una autora emergente a la que se debía vigilar las llevaron a cabo críticas como la ya mencionada Patricia O'Connor (1994, 1997) –bajo cuya dirección la revista americana *Estreno. Cuadernos de teatro español contemporáneo* se alzó como un organismo ineludible en todo estudio riguroso del teatro español hecho por mujeres–, John P. Gabriele (1994, 2003), María José Ragué-Arias (1998) o Carla Matteini (1998), prologuista de la edición de *Las voces de Penélope* por la que Pascual recibió su primera gran distinción: el accésit del Premio Marqués de Bradomín. Si bien estas investigadoras alabaron de la autora sus incipientes gustos experimentales, líricos y feministas, no sería hasta la realización de diversos congresos coordinados por José Romera Castillo (2004, 2006) y Wilfried Floeck, de la mano de profesoras como María Francisca Vilches de Frutos o Ana García Martínez (2004 y 2008, respectivamente), cuando irrumpieron una mayor cantidad de ponencias dedicadas a observar el teatro de Pascual desde nuevos puntos de vista (su herencia de la cosmovisión posmoderna, su anhelo de un nuevo orden social en el que la democracia sea más transparente, su compromiso con el pacifismo y con las minorías o su inclinación por la remitologización de la cultura europea, por ejemplo).

De este modo, la metodología que se sigue en este estudio pondrá en yuxtaposición las múltiples incursiones específicas elaboradas por críticos literarios y teóricos de la literatura (Zaza, 2006; Cordone, 2006, 2010; Garnier, 2010; Rovecchio Antón, 2015; Cuevas Calderón, 2016; Raventós Pons, 2016; Nieva de la Paz, 2017) con los estudios que abordan la dramaturgia contemporánea en su conjunto, prestando especial atención a los que se enfocan en el teatro hecho por mujeres (además de los ya mencionados en el anterior párrafo: Borràs Castanyer, 1998; Serrano, 2004a; Garnier,

2011; Gutiérrez Carbajo, 2019). Todos ellos se complementan con manuales dramaturgicos tales como los de Patrice Pavis (1983), la profesora Carmen Bobes Naves (1987) o el muy reciente estudio de Jorge Dubatti (2011). Además, la lectura atenta de estos materiales se compagina, por un lado, con las opiniones y claves de lectura ofrecidas en entrevistas y artículos por la propia Itziar Pascual, que nos permiten sistematizar su pensamiento y su poética; por otro, con la selección de un corpus literario dentro de su producción, orientado a ejemplificar esos conceptos que a veces en el papel sobre el que se vierte la crítica literaria parecen herméticos o fríos.

En lo que respecta a la crítica feminista que atraviesa toda la aproximación al teatro de Pascual, cabe destacar que para un ojo experto las referencias a las que remitiremos pueden resultar, sobre todo si tenemos en cuenta las cuitas actuales intrínsecas al movimiento, contradictorias. Sin embargo, el que en estas páginas convivan los nombres de Kate Millett (1995), Carole Pateman (1995), Victoria Sendón de León (1994, 2000, 2019), Luisa Posada Kubissa (2009, 2020), Marián López Fernández-Cao (2015), Celia Amorós (2019) o Pierre Bourdieu (2019) responde a la propia concepción de Pascual de su propio feminismo como un pensamiento integrador, dispuesto a aceptar los aportes –por supuesto, dentro de un límite de razonabilidad– de cada uno de los filósofos o críticos. De todos modos, cabe reseñar que especialmente prolíficas resultan en este desarrollo las investigaciones sobre las nociones espaciales y los roles de género asignados a las mismas, ya que no solo *Eudy*, sino gran parte del teatro de Pascual versa sobre ese dilema.

Antes de terminar esta introducción metodológica y dar comienzo a este Trabajo de Fin de Máster me gustaría reflejar mi más sincero agradecimiento hacia la propia Itziar Pascual. Allá por el mes de febrero de 2020, sus consejos vertieron luz, esperanza y ánimo sobre las muchas ideas que sobrevolaban esta investigación y, tras ello, nunca dudó en ofrecer su ayuda para enriquecerla. De igual forma, quiero trasladar mi gratitud a mi directora, Carmen Mejía, por haberme puesto en contacto con Itziar nada más conocernos, por regalarme una «pequeña biblioteca feminista» que me acompañará allá donde vaya y por mostrarse siempre cercana.

II. EL TEATRO DE ITZIAR PASCUAL

1. Los orígenes: los años 80 y 90 en la dramaturgia femenina

Un acercamiento riguroso al teatro actual hecho por mujeres necesita retroceder previamente a unos años decisivos: los 80. Fue entonces cuando, como bien explica Virtudes Serrano (2004b), el ambiente de renovada libertad que propició la restitución de la democracia en España comenzó a impulsar, a la par que toda la creación artística nacional (Gracia y Ródenas, 2011), la labor de las dramaturgas. Todas ellas eran vistas por primera vez como integrantes de un fenómeno colectivo y polifónico que la crítica debía tener en cuenta para analizar correctamente el estado de la cuestión cultural del país. Atrás quedaba la etapa en la que los círculos de investigación literaria reseñaban la labor de mujeres relevantes (María Guerrero, María Lejárraga, Margarita Xirgu) como casos insólitos y aislados. Además, recuperando las reflexiones de Serrano (2004a: 563), la que podríamos denominar como la «explosión» del teatro de mujeres se consolidó gracias a tres acontecimientos ocurridos concretamente en 1983: la publicación de la ópera prima de Concha Romero, titulada *Un olor a ámbar*; la edición de *Ulises no vuelve*, texto fundamental de Carmen Resino; y la concesión del Premio SGAE a María Manuela Reina.

Estos hitos eran, sin duda, sintomatología de un movimiento aún mayor: el auge del feminismo a escala global, con su asociada lucha por la resignificación de la identidad femenina y la toma de las mujeres del espacio público (Johnson y Zubiaurre, 2019: 399). No en vano, fue también en 1983 cuando el gobierno socialista creó el Instituto de la Mujer, organismo esencial en nuestra Historia cuyos objetivos concordaban a la perfección con aquellos que defendían las dramaturgas: «promover las condiciones que posibiliten la igualdad social de ambos sexos y [...] la participación de la mujer en la vida política, cultural, económica y social» (Johnson y Zubiaurre, 2019: 400). En el ámbito del teatro, de la mano de figuras como, además de las arriba anotadas, María José Ragué-Arias, Maribel Lázaro, Lidia Falcón o Paloma Pedrero, estas proclamas feministas se tradujeron en acciones fundadas bajo el amparo de la denominada política de «discriminación positiva». Con su aplicación no solo buscaban eliminar el institucionalizado sesgo de género que atravesaba todo el panorama cultural al privilegiar las obras hechas por hombres (Serrano, 2004b: 96), sino también dinamitar la constante

exclusión de las mujeres en los elencos técnicos, directores de escena, críticos periodísticos y los oficios asociados. Este posicionamiento era, en definitiva, la inevitable consecuencia de una larga historia de marginalización en las tablas de los teatros que ya era observada con gran acierto en 1934 por el crítico Cristóbal de Castro:

Pese a todas las conquistas sociales, políticas y económicas del feminismo, [los hombres de teatro] persisten en que la mujer es, como autora, algo inferior, por no decir algo imposible. [...] Y si alguna –rara excepción, mirlo blanco– logra estrenar con éxito alguna vez, todos forman el «frente único» para que no estrene la segunda (de Castro en O'Connor, 1994: 160).

Demuestra Emmanuelle Garnier en *Lo trágico en femenino* (2011) que en la consecución de estos objetivos a lo largo de los años 80 y 90 fue esencial el trabajo de las dramaturgas en materia de genealogía creativa. «El trabajo artístico se nutre de la tradición y la mujer carece de modelos a seguir», decía Ragué-Arias (en Wendy-Llyn Zaza, 2007: 4) por aquel entonces. La legitimidad de su postura dependía del rescate del olvido de la producción femenina anterior, porque, a sus ojos, su mutismo era fruto de los mismos condicionantes que ellas sufrían en la actualidad. En otras palabras: reivindicar la existencia de una genealogía de mujeres implicaba honrar sus orígenes, enriquecer la cultura española y justificar su crítica al *status quo* social. Por ello, las autoras tejieron redes de investigación sobre su historiografía literaria, tratando de identificar el porqué de la progresiva marginalización de las obras femeninas y los mecanismos por los cuales el dominio masculino se había perpetuado en el ámbito teatral. Paralelamente, se generó un espacio de amparo e intercomunicación que las dotó de recursos, organismos y estructuras que favorecían el desarrollo de su carrera y propiciaban esa conquista de la esfera pública; cabe destacar la Asociación de Dramaturgas Españolas (1986), el Premio de Teatro Casandra (1985), el Teatro de las Sorámbulas (1992) o el Primer Encuentro de Autoras, Coreógrafas y Directoras de escena Iberoamericanas (1997).

Es importante subrayar que la creación dramática de estas mujeres viene atravesada, como vemos, por una fuerte pulsión política. Es cierto que, como señala José Romera Castillo (2004), debemos encuadrar su teatro en el marco de la posmodernidad y, por ende, aplicarle los rasgos que tan bien definieron pensadores como Lyotard, Derrida o Deleuze (en Floeck, 2004) a propósito del descreimiento, el relativismo, la fragmentación y la prioridad del *hic et nunc* en la sociedad contemporánea. Sin embargo, debemos reparar en que este caldo ideológico se arraigó en la España posterior a 1975 de

una forma peculiar: si bien los creadores asimilaban sus propuestas, arremetiendo contra el metarrelato y cuestionando el valor de las grandes categorías epistemológicas tradicionales, pocos eran los que caían en la despolitización completa. Este marcado sentimiento de responsabilidad ética se debía, según apunta Wilfried Floeck (2004: 195), a que «la situación política del país en el transcurso del siglo pasado [...] ha contribuido seguramente al rechazo de una posmodernidad radical». Así, creadores como José Luis Alonso de Santos, Ana Diosdado, José Sanchis Sinisterra o, entrando ya en los 90, Juan Mayorga, se alejaban del modelo de teatro posdramático acuñado por Hans-Thies Lehmann –esto es, del drama puramente performativo, antitextual, autorreferencial y multimedia (Garnier, 2011: 19)– y fomentaban lo que el mismo Floeck (2004: 199) ha denominado como «un teatro para la duda» crítico con la moral y las costumbres imperantes (Vilches de Frutos, 1997: 153).

Como señalábamos, las dramaturgas manifestaban esta inclinación por el componente político de una manera aún más radical que ciertamente las particularizaba dentro del contexto cultural español. El estudio elaborado por Emmanuelle Garnier (2011) acierta al razonar que ello se debía, además de a las mencionadas reivindicaciones feministas sobre las condiciones laborales a las que las creadoras debían enfrentarse, a las propias perspectivas que estas volcaban en el análisis social que aplicaban en su producción. Así, las experiencias que elegían retratar en sus obras eran, en su mayoría, intrínsecas al hecho de ser mujer en un mundo estructurado desde el orden masculino (Pierre Bourdieu, 2019: 22). Sus tramas se plagaban de complejos personajes femeninos protagonistas y de temáticas que venían a denunciar los mecanismos propios de esa lógica de la dominación: desde la división sexual del trabajo y de los espacios (públicos y privados) hasta la normalización de la violencia conyugal, pasando por el llamado «techo de cristal» o los estrictos cánones de belleza fomentados por el marketing. Las palabras de la propia Garnier sirven para esquematizar esta idea:

Las escritoras se plantean con vigor cuál es el lugar del individuo –fundamentalmente femenino– en la colectividad y cuál es la naturaleza de esa misma colectividad, en la que el hecho teatral se transforma, *de facto*, en un acto político (Garnier, 2011: 45).

Un breve acercamiento a una selección de obras elaboradas por las mujeres que venimos mencionando ayudará a completar este esbozo. Expone Carmen Resino (2004) que su esfuerzo central fue el de, a través del estudio de arquetipos literarios (la Penélope

de *Ulises no vuelve*), figuras históricas (la princesa Wu-Tso de *Nueva historia de la princesa y el dragón*, 1989; o Isabel I de Tudor en *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*, 1997) o mujeres anónimas (Tere y Chity de *Pop y patatas fritas*, 1991), ofrecer reflexiones sobre las limitaciones impuestas al desarrollo personal femenino y su frecuente asimilación a categorías reduccionistas: bien la mujer preocupada por el entorno familiar, sacrificada en la consecución de su tarea como «ángel de hogar»; bien la fémina enloquecida y malvada, movida por ambiciones excesivas que no le correspondían. Su escritura se alzaba como una suerte de reescritura del «ser femenino» al dotarlo de voz y relatos propios, y la eliminación de, acudiendo a las palabras de Simone de Beauvoir, la tradicional «heterodesignación» por la cual la subjetividad femenina era concebida tan solo por parte de los hombres. Su denuncia, llena de observaciones reseñables –exclamará su Isabel Tudor (en Resino, 2004: 87): «El sexo [...] es un instrumento que [...] puede ser un aliado o un enemigo. Generalmente el nuestro suele actuar como enemigo, pues por el hecho de ser mujer, ya nacemos en desventaja»– era menos beligerante que la de coetáneas como Paloma Pedrero o Maribel Lázaro. La primera, con *El calor de agosto* (1987) o *La noche dividida* (1990), se atrevía a abordar temas como la homosexualidad femenina o la degradación a la que se ve sometida una mujer en una relación sentimental abusiva (Báez Ayala, 2004); por su parte, Lázaro (*Humo de beleño*, 1985; *La fosa*, 1991) arremetía con rabia contra la opresión eclesiástica y la violencia patriarcal, identificándose a menudo con el mundo mágico –y demoniaco– asociado a las brujas como seno de la liberación femenina (O'Connor, 1997: 49).

Gracias a todo lo que venimos desarrollando, estas creadoras propiciaron que mujeres que, en cuestión de generaciones, pertenecían a una inmediatamente posterior, no solo gozaran de un amparo institucional de que ellas habían carecido, sino también de referentes directos y consagrados que las inspiraban. De este modo, a lo largo de los años noventa en el panorama teatral español irrumpieron con fuerza nombres como los de Lluïsa Cunillé, Laila Ripoll, Yolanda Pallín, Beth Escudé, Lucía Sánchez, Diana de Paco, Mercé Sàrries, Angélica Liddell o la autora en la que se centra este estudio, Itziar Pascual. Todas ellas son consideradas integrantes de la denominada Generación de los 90 o «Generación Bradomín», etiqueta deudora del premio instaurado en 1985 con el objetivo de incentivar la escritura dramática en los jóvenes españoles y que con frecuencia ha gustado, precisamente, visibilizar las autoras mencionadas.

Como explican Patricia O'Connor (1994) y María José Ragué-Arias (1998), en la trayectoria de la dramaturgia femenina este relevo supuso trascender los matices revisionistas propios de quienes hubieron de emprender acciones inmediatas con la elaboración de piezas teatrales caracterizadas por un cierto «feminismo de urgencia». Así pues, la «Generación Bradomín» se alzó como el hito que asentó la noción de la mujer como sujeto de producción dramática original, ya no solo como objeto figurativo o como actriz–musa. Simultáneamente, ello facilitó que las autoras pudieran crear estéticas personales con las que abordar su compromiso feminista desde novedosos puntos de vista, dejando de priorizar el realismo en favor de una «mayor libertad poética, ruptura y abstracción» (Serrano, 2004a: 569). En efecto, pese a que tanto por los aspectos formales como por los temáticos esgrimidos en sus obras es acertado entender la labor de las integrantes de la «Generación Bradomín» como parte de un fenómeno unificado (la dramaturgia femenina contemporánea, con su asociada «posmodernidad moderada y feminista»), si algo caracteriza a este grupo es su pluralidad –en términos de Garnier (2011), su esencia «polimorfa»: en ella se cobijan, por ejemplo, tanto la estética neoexpresionista de Liddell como la minimalista e intimista de Cunillé. Igual ocurre en el teatro de Itziar Pascual, donde se recogen las ideas que hemos expuesto para dotarlas de un marco teórico y artístico único, arraigado en un especialmente profundo compromiso feminista.

2. El proyecto teatral de Itziar Pascual en el marco posmoderno

Itziar Pascual Ortiz, madrileña nacida en 1967, compagina la docencia en la Real Escuela Superior de Arte Dramático con la labor periodística y teatral, esta última enfocada desde varias vertientes: la autoría, la traducción, la investigación y la coordinación en la redacción de revistas esenciales como son *Primer Acto*, *Escena* o *Acotaciones*. Desde que en 1991 comenzara su andadura en la dramaturgia con *¿Me concede este baile?* su voz se ha ido cristalizando como uno de los ejes neurálgicos de la escena contemporánea española gracias a reconocimientos tales como el accésit del Premio Marqués de Bradomín por *Las voces de Penélope* (1998a), el Premio de Teatro Valle–Inclán a su escritura en *Variaciones sobre Rosa Parks* (2008a), el primer puesto en el VII Certamen Internacional Leopoldo Alas Múguez con la obra que analizaremos en

el segundo bloque de este trabajo, *Eudy* (2014), y el reciente Premio Nacional de Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud (2019).

Afirma con atino Carmen Losa (2014: 13) que la inmensa y constante imaginación de Pascual «no es arbitraria, [sino que] tiene el punto de vista en el compromiso social». Esa tendencia a detenerse en lo colectivo fue, de hecho, el germen de su pasión por el teatro; la dramaturga así se lo confesó a Laura Esteban Aranque (2016: 194) al referirse a su temprana necesidad de «contar determinadas cosas, [...] ponerlas en el papel y [...] compartirlas» y, con ella, el sentimiento de que eran los escenarios los lugares que, por cobijar lo público, mejor la satisfacerían. De hecho, esta búsqueda de comunicación fue la que en primera instancia la condujo a dedicarse al periodismo, pero pronto reparó en su relativa equivocación: la palabra meramente informativa, carente de emoción y de elaboración artística, no era capaz de impulsar una verdadera transformación en el mundo. Su opinión es firme (en Esteban, 2016: 195): «la verdadera función social [...] está en el teatro. [...] Es materia esencial del Arte compendiar la emoción, la expresión, la significación y la evocación».

La concepción del hecho dramático de Itziar Pascual termina de perfilarse si atendemos a su asimilación de los preceptos del francés Enzo Cormann, expuestos en textos como *¿Para qué sirve el teatro? Artículos y conferencias (1987–2003)* (2007). En este compendio de estudios el dramaturgo parte de una exploración teórica sobre uno de los rasgos asociados eminentemente al género, el «convivio» –definido por Jorge Dubatti (2011: 35) como «la reunión, de cuerpo presente [...] de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial» simultánea–, para concluir que el teatro es, en sí mismo, un ente asambleario. La actividad dramática resulta, pues, «un antídoto necesario contra la reificación general [...], contra la opresión *mass–mediática*, contra el consenso infantilizador» (Cormann, 2007: 12) dado que precisa de abrazar a la otredad tanto en su génesis (constituyéndose progresivamente a través de las conversaciones entre técnicos, actores, directores y un largo etcétera) como en su realización en las tablas ante «gente que ha venido a ver a gente representar a gente» (Cormann, 2007: 17). Itziar Pascual siente total afinidad por estos principios (en Esteban, 2016: 194), hasta el punto de afirmar que el teatro, de alzarse como una sola cosa, sería de «una ocasión para la conciencia empática» (Rovecchio y Urban, 2010: 288).

Teniendo en cuenta lo que estamos desarrollando, no ha de extrañarnos que Pascual entienda su labor como dramaturga como una responsabilidad, una tarea indisoluble de un posicionamiento político respecto de la realidad —el cual aún se acentúa más si reparamos en que vivimos en «una sociedad que ha hecho de la ficción una forma de realidad virtual» (Fatima Mernissi en Pascual, 2014a: 20)—. Haciendo suya la máxima brechtiana «no conectar con el buen tiempo pasado, sino con el mal tiempo presente» (Walter Benjamin en Pascual, 2001: 281), defiende Pascual que todos sus textos beben de sus experiencias, más concretamente de su «propia convicción de persona, de mujer y de ciudadana» (Gabriela Cordone, 2010: 280). Porque, en su escucha atenta al presente, su prioridad son los dilemas morales de grupos sociales marginalizados tales como la infancia, el colectivo LGTBI, la población racializada o, muy en especial, de las mujeres; en otras palabras, su atención se centra en las desigualdades injustas y sistemáticas que fomenta el sistema sociopolítico, construido sobre los pilares de lo que Pascual gusta de denominar sarcásticamente el «insoponible enfoque BBVA», siglas que responden a «blanco, burgués, varón y adulto» (en Esteban, 2016: 200). Ante ello, se cuestiona:

¿Cómo no confrontarme y confrontarnos con la situación de la mujer en el mundo? Yo siempre pienso: si llegara un marciano hoy que no supiera nada, que no conociera el mundo, la historia, las relaciones sociales... y llegara a España, yo creo que ese marciano se preguntaría: «pero ¿cómo no? ¿Cómo no denunciar, gritar, desear, exhortar a un cambio?». ¿Cómo no pelear por el 51% de la población del mundo y por ese otro 49% que requiere un cambio colectivo ya? ¿Cómo no decir que el patriarcado es un sistema de explotación insoponible? (Pascual en Esteban, 2016: 195).

Su beligerancia feminista cuenta con un objetivo esencial: propiciar, más que una catarsis al modo aristotélico, la anagnórisis del público, su toma de conciencia crítica respecto de la temática que aborda la obra que acaba de ver o leer (Cordone, 2010: 282). Sin embargo, Pascual señala que en la consecución de lo que Rancière (2010) denominaría la «emancipación del espectador» se debe huir de la concepción de piezas excesivamente trascendentales y de la solemnidad panfletaria y dogmática propia de la mera exposición de ideas políticas (Pascual, 2001: 283; Sanchis Sinisterra en Garnier, 2010: 256). Se trata, más bien, de intentar movilizar al público en una dimensión superior que apele a la moral y a la ética universales (Nieva de la Paz, 2017: 92). A través de la abstracción y la siembra de dudas, los receptores deben «alterar las respuestas instaladas en la colectividad como hábito» (Pascual, 2004c: 16) y, en definitiva, reparar en la urgencia de «trascender el confortable espacio del yo, para desembocar en el turbador e

inquietante nosotros» (Pascual, 2008b: 346). Así, aunque en su teatro la palabra siempre ocupa el lugar central, esta sorteando el mero didactismo feminista al poblarse de lirismo, recursos poéticos, apoyos musicales, tintes humorísticos y de diversos puntos de vista que chocan en escena sin que la pieza se decante necesariamente por uno u otro de manera explícita –incluso, como ocurre en *Antígona* (2017), trasladando al público presente el poder de decidir sobre el devenir de los personajes con su célebre frase «la Historia podría haber sido otra [...]. Un final con menos muertos, un final que no duela tanto a las mujeres [...]. Pero para cambiar los finales debemos cambiar los orígenes» (2017: 78–79)–.

Si a nuestro desarrollo sumamos una última propuesta de definición del género teatral como «el espacio, mítico y concreto, el escenario de las pasiones y de la política, el espacio de la resistencia» (Pascual, 2010: 240), podemos entender con facilidad que Pascual se sitúa en la tradición del teatro comprometido europeo. No en vano, sus influencias fundamentales son figuras como Bertolt Brecht, Samuel Beckett o José Sanchis Sinisterra, cuyo proyecto del Teatro Fronterizo es especialmente afín a la dramaturgia de la autora. Otras referencias sin las cuales no se puede comprender en toda profundidad su estilo lírico y plástico son, siguiendo la entrevista que concedió a Rovecchio y Urban (2010: 290) y a *El País* (2019), por un lado, poetas como Luis Cernuda, Gloria Fuertes, José Hierro y Jaime Gil de Biedma; por otro, las bailarinas Martha Graham, Mary Wigman y Pina Bausch; en el campo de la literatura infantil, Suzanne Lebeau, Michèle Lemieux y Ana María Machado; y también las artistas Louise Bourgeois o Tracey Emin, cuyas instalaciones incluso son evocadas en su obra *Pared* (2004b).

La conjunción de los dispares nombres que acabamos de traer a nuestro trabajo – influencias entrecruzadas, como abordaremos más adelante, por su comprensión específica del movimiento feminista– crean un universo que particulariza la dramaturgia de Pascual dentro de la escena española contemporánea. Además, consciente de las posibilidades escenográficas que el avance de las nuevas tecnologías ha brindado, su teatro poético se plantea con frecuencia como un ejercicio experimental por el cual se incluyen recursos audiovisuales. En otras palabras: Pascual proyecta en las tablas productos asignados a otras artes, haciendo del escenario un espacio intermedial en el que cada aporte es pertinente; a este respecto apunta Carole Egger (en Raventós Pons, 2016: 181) que en su dramaturgia el signo visual o auditivo «ne se conçoit jamais comme une

illustration de l'écrit mais comme un signe à part entière [...]. Il vocation à émouvoir [...] et favorise la participation active du spectateur». En esta predilección por la fusión de diferentes expresiones artísticas, sus obras suelen aproximarse a subgéneros tales como el teatro–danza, bien mediante la creación de piezas híbridas cuyo eje descansa en coreografías y músicas –este es el caso de la obra infantil *Princesas (olvidadas o escondidas)* (2006)–, bien con el empleo de recursos formales próximos a aquellos que rigen los espectáculos de baile –por ejemplo, en *Las voces de Penélope* o *Pared*–. La propia autora explica este último aspecto del modo que sigue:

Hay algo que tiene que ver con la propia estructura del clímax que enlaza el *tutti*, es decir, todos los miembros del *dramatis personae* encuentran un momento para llegar a la síntesis. Es el momento en que, todos juntos, resuelven los conflictos, el proceso de desenlace del sistema. Bailar es una forma de entenderse más deprisa (Pascual en Cordone, 2010: 278).

Si atendemos ahora a otras de las cuestiones formales que adopta su sistema creativo, es adecuado observar que este presenta una gran sintonía con los rasgos propios del teatro posmoderno (comprometido) tal y como los determinan en sus estudios los teóricos John P. Gabriele (2003), José Romera Castillo (2004), Emmanuelle Garnier (2011) o Jean-Pierre Sarrazac (2019). Así, la concepción de sus obras rechaza los preceptos dramaturgicos clásicos casi en la totalidad de sus niveles. Por un lado, la esquematización de sus fábulas prescinde de divisiones tripartitas en actos y de estructuras discursivas cerradas y, por el contrario, su prioridad es la discontinuidad y la fragmentación en escenas o secuencias. Consecuentemente, los cronotopos en los que se insertan las tramas también se caracterizan por la infradeterminación y la imprecisión y, aunque siempre apelan al aquí y al ahora –ese «instante eterno» sobre el que nos habla Maffesoli, al igual que Zaki Laïdi plantea la idea del «presente autárquico» (en Surbezy, 2004: 163)– en aras de construir su denuncia social y dar libertad a la expresión subjetiva (Surbezy, 2004: 169), escasas serán las piezas en las que su concreción no se abandone a la abstracción total.

Apunta Sarrazac (en Garnier, 2011: 220) que este impulso antimimético no responde a un intento de deshumanizar el teatro, «sino de producir obras *contra natura* y preferir la libre variedad de monstruos frente a la imitación rígida de la bella naturaleza». Podemos afirmar que en Pascual la desorganización de las fábulas está especialmente semiotizada como mecanismo de, precisamente, expresar los monstruos que acechan a

los grupos marginalizados y reforzar su denuncia. Como así mismo entiende Emmanuelle Garnier:

Ya proceda por «frotamiento» –tal como lo define Michel Vinaver–, ya se estructure según un esquema rizomático –según Gilles Deleuze y Félix Guattari– en un movimiento cíclico –según el principio del eterno retorno nietzschiano– o adoptando una construcción binaria –de la dialéctica hegeliana–, la organización de la ficción traducirá una cierta visión filosófica, una cierta postura del artista frente al mundo (Garnier, 2011: 221).

Esta ruptura plena con las unidades aristotélicas impulsa, entonces, el desarrollo de fórmulas novedosas o inusuales. Una de ellas es la construcción cíclica, interpretada como un modelo que, sobre todo en conjunción con el empleo del mito, permite señalar simultáneamente el carácter negativo de una historia condenada a la repetición alienante (por ejemplo, en *Las voces de Penélope* [1998a] la perpetuación de la idea de la feminidad asociada a Penélope es comparada con las vidas de las mujeres actuales) y la necesidad subversiva de efectuar un cambio inminente para que el presente sea «eternamente aceptable» (Garnier, 2011: 229). La segunda fórmula relevante en el teatro de Pascual es la transposición de acciones simultáneas que remiten a una misma realidad desde diversas perspectivas que entran en conflicto. Esta dualidad permite normalmente confrontar una visión más heredera de la cosmovisión patriarcal o hegemónica con otra de matices feministas que logra problematizar el discurso oficial y señalar sus fallos. Similar es una última estructura común, basada en la superposición de microacciones pasadas y presentes que se retroalimentan en favor de ofrecer un punto de vista global (es el caso de *Moje holka, moje holka* [2016] donde se relata al mismo tiempo la búsqueda identitaria de una mujer y la vida de sus antecesoras).

En cuanto a la ubicación espacial de las tramas, Itziar Pascual las concentra en los espacios privados y cotidianos, también sometiéndolos a la prioridad de dar cabida a las experiencias de sus personajes y a los microrrelatos (Surbezy, 2004: 169). Sobre este reinado de los espacios domésticos volveremos en el siguiente apartado, al ser un aspecto especialmente interrelacionado con la crítica feminista que ejerce la autora. Sí cabe destacar ahora que Pascual se decanta siempre en la *dramatis personae* por referirse al lugar en que ocurren sus fábulas mediante enunciaciones simbólicas que preconizan la dirección en la que transcurrirán; sirvan para ilustrarlo dos de ellas: «Lugar: Una mecedora. Un asiento. Un puesto. Una silla. Apenas una silla» en el caso de *Variaciones sobre Rosa*

Parks (2008a), cuyo tema es la negación rebelde de Rosa Parks a ceder su asiento a un hombre blanco; y en *Las voces* de Penélope encontramos «Lugar: En Ítaca, y en todas las ciudades del mundo que se llaman Ítaca», en referencia, al hilo de su tiempo cíclico, a la más que posible extrapolación del dilema de Penélope a todas las mujeres del globo.

La cotidianidad en la que se anclan las obras provoca, como también es característico del drama posmoderno, una crisis en la noción de «acción» —entendida bajo la definición de Patrice Pavis (1983: 19–20) como una «serie de acontecimientos» o «serie de hechos y actos»— y se decantan por la indagación en la psique de los personajes. Al desplazar el foco de atención al testimonio íntimo y al análisis de su crecimiento personal, las tramas se aproximan al estatismo y a la contemplación analítica; en consecuencia, la tripartita organización interna clásica de planteamiento–nudo–desenlace se diluye en favor de lo que Manuel Pérez Jiménez (2004: 516) denomina «dramaticidad atenuada», esto es, una «debilitación de los perfiles del conflicto» o la total «sustitución por una serie de impedimentos u obstáculos de carácter concreto, que llegan a funcionar más en el nivel de la anecdótica que en el de la dramaticidad». En su dramaturgia el discurso alcanza, pues, un relieve predominante, dado que es el mecanismo para elaborar este acercamiento a los valores morales sobre los que reflexionan los personajes. Es por ello que Emmanuelle Garnier (2011: 282) plantea, retomando un término de Arnaud Rykner, que sería apropiado emplear el concepto «logodrama» para referirnos a este tipo de obras en las que «se sitúa la enunciación en el centro del proceso de interpretación semántica de la obra» y «se solicita un cuestionamiento del conocimiento ontológico» (Gabriele, 2003: 1).

Los personajes trazados por Itziar Pascual son el perfecto reflejo de todo lo que venimos desgranando, ya que brotan de esa pulsión por el estudio de la identidad y de la condición humanas y, así, «luchan desesperadamente por conocerse, establecer sus identidades y narrar sus historias personales» (Gabriele, 2003: 2). Con todo, el dilema de la fragmentación personal es el eje neurálgico de su teatro, como bien explica Pilar Nieva de la Paz (2017: 95); y este es otro elemento en el que presenta una perfecta sintonía con los principios que rigen la cosmovisión posmoderna, tan dependiente de lo que J. F. Lyotard (1987) definió como el «estallido del sujeto» tras el descrédito de los grandes relatos y el fracaso, en definitiva, de la razón —en este sentido, no parece casualidad que *La condición postmoderna* fuera originariamente publicada tan solo un año después de

uno de los manuales esenciales en el devenir del teatro contemporáneo: *La crisis del personaje en el teatro moderno*, de Robert Abirached, que vio la luz en 1978–.

Este proceso de dislocación casi existencialista del personaje se hace más evidente en la propia onomástica que lo caracteriza, la cual encierra dos tipos de, retomando la terminología de Anne Ubersfeld (en Garnier, 2011: 186), «máscaras teatrales»: los nombrados y los anónimos. Los primeros son dotados de nombres propios con una voluntad semiótica clara, bien de traer al texto una figura literaria previa (Antígona, Penélope), bien de visibilizar –a modo de semblanza biográfica– a una persona real (Rita Levi-Montalcini en *Rita*, Vava Schoenova de *Moje holka, moje holka*) o bien de reforzar determinados rasgos asociados al personaje (María Amparo de *Pared*, mujer sacrificada y abnegada). Por su lado, aquellos que carecen de nombre son referidos mediante etiquetas explicativas que indican su condición esencial, su estatus social, su edad, su género, el valor moral o el debate íntimo al que se enfrentan. Fórmulas como «La mujer que espera», «Mujer», «Mujer Joven» o «El ilustre anónimo» plagan sus textos, pero, lejos de ser relegados a un segundo plano o a la carencia de carácter propio, brillan en «una estatura que excede ampliamente la del personaje individuado» (Jean-Pierre Sarrazac en Garnier, 2011: 187) porque son «entrega[dos] a la psicología, a la sociedad, a la historia» (Abirached en Garnier, 2011: 198). De este modo, los personajes «se abren» a la universalización y a la identificación por parte del receptor con sus ideas y problemas; además, todos ellos responden a lo que Pascual (2014b: 58) entiende como «una tarea ética innegociable»: «la composición de personajes ricos, complejos, nutridos de experiencia y no predecibles».

Mucho tiene que ver todo ello con toda la mencionada concepción del teatro como hecho político; no en vano, los componentes de sus *dramatis personae* son los portadores de la palabra, los que visibilizan la intención de la autora de «hablar de la alternatividad como respuesta ética» (en Esteban, 2016: 200). En su reflexión sobre los personajes de sus obras (2014b), Pascual indica que su escritura responde, en efecto, a la necesidad de dotar de expresión a la otredad, de dar cabida a una manera diferente de explicar el mundo a través de temas, lenguajes o conflictos novedosos. Recuperando sus propias palabras:

Una escritura que realza la experiencia de las mujeres; que no las refleja como enemigas de sí mismas y del resto [...]; que atesora testimonio y memoria para reescribir la historia [...]; rastreando, además, en las zonas de sombra, en las vidas

cotidianas, denunciando desigualdades y proponiendo nuevos ejemplos y modelos. [...] La lucha por componer personajes femeninos que sostengan una acción personal (y por tanto política), implica para mí profundizar en la composición de los personajes y ponerse al servicio del cuerpo y de la expresión del teatro danza, [...] [apostando] por conmovir (Pascual, 2014b: 60).

Este breve recorrido por las características de su proyecto teatral ha dejado entrever que las letras de Pascual, de carácter social, pero no por ello menos experimental o innovador, demuestran un hondo compromiso con lo que María Francisca Vilches de Frutos (2008) determina como el gran reto para el teatro europeo contemporáneo: el «*gender mainstreaming*». Esto es, tomando el concepto de Teresa de Lauretis (Pascual, 2014b), el asumir su calidad de «dispositivo» responsable de la construcción social que ejercemos del género para, así, afrontar que tiene un deber con la sensibilidad contemporánea. En los apartados que siguen trataremos en profundidad la ideología feminista que unifica esta conciencia para con las mujeres como grupo marginal exponente de esa fragmentación de la identidad que, como hemos anticipado, inunda los rasgos formales de sus obras.

3. Su feminismo y la lucha por una autodesignación

Una correcta comprensión de la ideología de Itziar Pascual debe partir de una noción clave en la que se cimenta su pugna feminista por «decir sin excluir, pero también nombrar sin generalizar» (Pascual, 2010: 234): el feminismo holístico o integral. Victoria Sendón lo define en la obra colectiva *Feminismo holístico. De la realidad a lo real* (1994: 23) como una filosofía que, consciente de que la realidad se ha estructurado siguiendo el paradigma de la razón patriarcal –por ende, privilegiando los atributos asociados a «lo masculino», esos que Pierre Bourdieu (2019: 23) tan bien ha esquematizado siguiendo las dualidades «alto derecha/bajo izquierda», «oficial/oficioso», «religioso/mágico», etc.–, busca reformular nuestros procedimientos cognitivos. Apunta el feminismo holístico que las huellas de esta falaz lógica sexuada o biologizada inundan cada aspecto del mundo que nos rodea a modo de «código genético» imperceptible, un entramado antropológico que en sí mismo resulta desigual y sesgado desde la raíz. Este y no otro es el motivo por el cual, a sus ojos, los colectivos que, a la par que el de las mujeres, han apuntado en esta misma dirección crítica desde perspectivas diversas (por ejemplo, los

movimientos anticolonialistas, pacifistas o ecologistas) no han llegado a consagrar por completo sus objetivos: el propio sistema capitalista patriarcal regula la euforia emancipatoria (Sendón, 1994: 25) de tal modo que su consecución plena parezca imposible. En otras palabras: el poder masculinizado garantiza la perpetuación de sus privilegios básicos mediante estructuras ocultas y mecanismos simbólicos, lo que la misma Sendón ha apodado como «dominación inconsciente» (2000: 16) al percibir la paradoja de que «hasta cuando pretendemos contestar al sistema lo hacemos impregnados de [su] mismo retoricismo» (2019: 480).

Esta revelación en torno a la realidad como un ente pensado desde y hacia la desigualdad arraiga en Itziar Pascual de una forma decisiva en su entendimiento sobre todo aquello que la rodea. Su conciencia feminista se perfila no como una pugna centrada únicamente en la problemática asociada a la vida de las mujeres, sino como una lente desde la que ver el mundo. Como ella misma afirma (en Esteban, 2016: 197): «La idea del feminismo holístico para mí ha sido un recurso maravilloso [...] como un instrumento que atraviesa la vida, y como un recurso de análisis [...], de conocimiento, de lectura». De ahí que en sus obras se trasluzca la demanda de una nueva ética universal, una siempre esperanzada apelación a que la sociedad en su conjunto adopte la óptica feminista para alimentar el motor de progreso.

En este sentido, cabe destacar que la influencia de Victoria de Sendón y su denominado «feminismo de la diferencia» no es taxativa en Pascual. Si bien coincide con la ideóloga en los puntos arriba descritos y en el objetivo de desbaratar las dicotomías esencialistas que organizan el mundo para propiciar una verdadera justicia, se puede apreciar una ruptura en la solución última que ambas desprenden de su análisis. La teoría de Sendón propone un método de «antirretoricismo subversivo» (2019: 481) –esto es, un giro radical del lenguaje que la autora vislumbra en la acción de Lisístrata y sus compañeras: «no gritaron “no a la guerra”, sino que hicieron lo imprevisible para los hombres» (2019: 480)– y la creación de una nueva ética basada en la liberación del cuerpo femenino a través de la expresión de su sexualidad. En efecto, la argumentación que desarrolla sobre los valores asociados al «ser mujer» reivindica como elemento nuclear a la fisiología femenina y la «simbología matriarcal» (Sendón, 2019: 482) que se vincula a ella, entendida como la portadora de un potencial diferente orden social en el que serían capitales principios tales como «la paciencia, la solidaridad, el sentimiento, el cuidado o

la reproducción» (Sendón, 2000: 13). Es ante esta última idea tan marcada sobre la feminidad –y, además, la de fundar sobre ella una nueva civilización, ejecutando la filosofía de Heidegger sobre «pensar lo impensable» (Sendón, 1994: 36)– donde Itziar Pascual se muestra reticente. Su postura es, según reflexiona con Esteban Aranque, muy beauvoiriana:

Para mí es muy importante recordar que el género no es una categoría absoluta y que entra en relación con todo un marco de elementos identitarios [...] es decir, no solo hablamos de mujer como sexo sino género. Para mí es muy importante la diferencia entre biología y construcción cultural [...]. Defiendo lo que decía Beauvoir: una mujer no nace, una mujer se hace. Para mí, cómo se construye una mujer en relación a unos valores, unas creencias, un territorio, una época, una identidad, es clave (Pascual en Esteban, 2016: 199).

La postura es, por tanto, más laxa y heterogénea en Pascual –aún en mayor medida cuando observa con preocupación los conflictos surgidos entre los movimientos feministas de la igualdad, la diferencia y, más recientemente, transgénero y género líquido–. Su visión converge con la de Celia Amorós (Pascual en Esteban, 2016: 199) en su recelo ante el mimetismo y la homogenización que encierra la idea de «todas somos iguales» y de la ocupación del esencialista «espacio de las idénticas» (Posada Kubissa, 2009: 158). Bajo su punto de vista, este planteamiento no hace sino perpetuar las diferencias sexuales intrínsecas del sistema patriarcal al afirmar que, en efecto, existen unas determinadas señas de identidad que justifican la separación de mujeres y hombres en dos grupos sociales excluyentes. Las palabras de Asunción Oliva Portolés (2009) sirven de perfecto trasunto de la postura que Pascual ha ido desvelando en diversos artículos y entrevistas:

El feminismo de la diferencia, en ocasiones alentado por las teorías posmodernas y deconstruccionistas, lo que hace es arrojarse de cabeza al pantano de «lo femenino» para asumirlo sin reservas (Oliva Portolés, 2009: 25).

En los complejos y continuos debates acerca del sujeto en la teoría feminista, las razones de la lucha en sí misma o las líneas subyacentes a la misma (por ejemplo, el feminismo cultural de Beatrice Didier) Itziar Pascual opta, como podemos deducir del armazón teórico que venimos construyendo, por situarse en una posición aperturista, dispuesta a rechazar posicionamientos radicales o absolutos y, por el contrario, a aceptar que las así llamadas «olas» del movimiento feminista no tienen –ni deben– autoexcluirse. A su entender, la falta de unión y las cuitas internas entre las adscritas a uno u otro

enfoque, lejos de lograr proyectar una visión más acertada sobre cómo cambiar la situación de las mujeres, debilitan a la totalidad de la reivindicación al oscurecer la base ideológica que las cohesiona. «Quiero vivir el feminismo de una manera lo más armónica posible [...]. Para mí es muy importante la idea de que hay una pluralidad maravillosa de aportaciones [...] y que precisamente las realidades en que las mujeres viven son diferentes», afirma la dramaturga (en Esteban, 2016: 198). Por ello, en ella se conjuga con coherencia el enfoque holístico, entendido casi como un mecanismo de sospecha (Amorós, 2019: 457), con la famosa sentencia de Simone de Beauvoir que ya reflejamos: «una mujer no nace, se hace».

Si lo que hemos detallado hasta el momento es la concepción que Pascual guarda del movimiento feminista en sí mismo, cabe ahora abordar en las principales cuestiones que la conciernen. Es acertado afirmar que las preocupaciones analizadas por Kate Millett en su célebre *Política sexual* (1995), en paralelo a la intuición que Carole Pateman explicó en *El contrato sexual* (1995), son los aspectos nucleares de su dramaturgia. Preguntada sobre el porqué de su atención a la voz de las mujeres, Pascual explica que, además de por sus ánimos de denuncia, le «interesan las mujeres como una oportunidad para escuchar una voz silenciada durante siglos» (en Rovecchio y Urban, 2010: 291). Millett y Pateman son dos referencias esenciales en el acercamiento a ese silenciamiento, dado que se detienen a explicar, al igual que Pierre Bourdieu en su teoría sobre el *habitus* (2019), el mecanismo por el cual la visión androcéntrica impone una jerarquía social que relega a las mujeres a la subordinación y al olvido. No en vano, apunta Millett (1995: 71), vivimos en un mundo cuyas formas políticas han asegurado el dominio masculino en todas sus esferas «ya se trate de las castas y clases o del feudalismo y la burocracia, y también en las principales religiones».

Así las cosas, Millett, con su ya clásico lema «lo personal es político», asienta la certeza de que nuestros actos cotidianos no son más que el trasunto de las desigualdades que el patriarcado, como institución política polifacética, regula para conservar su superioridad. Por tanto, nuestras costumbres privadas actuales se rigen por los mismos principios de dominación del hombre sobre la mujer que se pueden reconocer en el decurso histórico (Millett, 1995: 69). Es este el campo en el que profundiza Pateman al afirmar que la diferencia sexual –establecida de forma arbitraria como fundamento objetivo para justificar la inferioridad de las mujeres– es el eje que ha determinado nuestra

Historia a modo de contrato implícito prenatal que condena a las mujeres a la exclusión de la política.

Estas mismas reflexiones de las dos pensadoras son compartidas por nuestra dramaturga: «constatamos que lo personal es político, y esa experiencia personal está ligada a los principios de interacción, reciprocidad y colaboración» (Pascual, 2010: 234). Ese espacio de lo íntimo como calco de un orden patriarcal superior es el que aborda en toda su obra, consciente del dolor que a menudo encierran dentro los umbrales de las puertas que separan el hogar del exterior. La propia autora opina (2004e: 78; 80–81) que la palabra «espacio» está cargada de política, porque «pone en evidencia las tensiones [...], los asaltos por el liderazgo, las luchas por alterar los *status quo*, las formas de visibilidad del poder» y, por ello, «si tensión ideológica y espacio son un mismo concepto, [...] [esto] es igual a mujer [...] [porque] el espacio y el tiempo de las mujeres es una acción, dinámica y prolongada de esfuerzo constitutivo».

Por ello, siguiendo con el pensamiento Millett, el gesto de llevar el espacio interior a las tablas de los teatros es, sin duda, una muestra práctica de transporte de lo privado hacia lo público, de trasladar unas fábulas que, como ya mencionamos, se anclan en lo doméstico, para que los receptores los presencien y se sientan interpelados por ellas, incitados a posicionarse. En este sentido, cabe destacar que la dramaturgia de Pascual, además de denunciar esa separación sexual de los espacios y los ritmos, roles y funciones diferenciados que impone a mujeres y hombres, da un paso más allá y se orienta hacia la resignificación de los lugares privados.

Pensemos, por ejemplo, en *Las voces de Penélope* (1998a). Su relectura de la historia de Penélope –acaso el arquetipo que mejor captura la tradición patriarcal–, además de señalar la injusticia homérica de anular el testimonio de Penélope, realiza una absoluta remitificación del personaje y de sus valores asociados (a saber, la paciencia, la fidelidad, el sacrificio). Para ello, Itziar nos sitúa ante una triada de personajes: la Penélope encerrada en su palacio de Ítaca y en su atadura al trono, sujeta a la espera que tanto la caracteriza; La mujer que espera, figura contemporánea que debe afrontar la ruptura de su relación amorosa; y La amiga de Penélope, segunda mujer actual que acompaña a la anterior cuyos problemas se asocian a la discriminación laboral. Las tres nos hablan desde sus respectivos espacios íntimos, aquellos que les brindan las

condiciones necesarias para realizar una labor de autoanálisis, y durante el lapso cronológico de la espera. Sus testimonios, por tanto, dependen de la paciencia y de lo privado, pero lo hacen en aras de separarla de connotaciones negativas, de deconstruirla. El final de la obra así lo demuestra al mostrar que la introspección de los personajes los condujo por un lado, a reafirmarse como sujetos activos, emancipados de los hombres que las acompañaban como una sombra penitente; por otro, a reparar en que «la Historia oficial no me representa» (Pascual, 1998a: 133) al observar que, pese a la distancia temporal, tanto Penélope como las mujeres contemporáneas eran supeditadas a una misma concepción del «ser femenino» que acallaba o excluía sus voces del relato hegemónico, por lo que concedérselas es un acto subversivo de «reflexionar sobre el presente desde el pasado» (Serrano, 2008: 17); y, en definitiva, a defender que «la única paciencia posible es la que está llena de vida, de preguntas, de disidencia. [...] No confundamos la paciencia con la aceptación del “es lo que hay”» (Pascual, 1998b: 119).

En esta misma vía de irrupción en los espacios privados para dar cuenta de las experiencias de las mujeres y, con ello, dar un giro copernicano que los revaloriza, camina *Varadas* (2004a). Esta es una pieza breve, dedicada «a todas las mujeres que tomaron barcos hacia el olvido en el siglo XX. Y, en particular, a mi abuela y mi madre» (Pascual, 2004a: 388), donde la dramaturga explora la visión femenina del exilio republicano español. Su fábula consiste, de hecho, en compilar diez vivencias concretas, casi a modo de fotografías, en las que sus muchas protagonistas se detienen en sus cocinas, cuartos o salones a reflexionar sobre lo que las rodea y sobre las decisiones que han de tomar ante las implicaciones de ser mujeres en los caminos del exilio: unas se lamentan ante un jarrón de flores que no pueden llevarse en sus pequeñas maletas; otras se asustan ante la idea del trato que puedan darles los soldados, especialmente las que tienen hijos; y los últimos personajes, que dialogan desde su ancianidad, desde el recuerdo del exilio, relatan a sus familiares su dolor pasado y la necesidad de no olvidarlo. En este caso, los espacios íntimos teatrales sirven de perfectos ecos de las imágenes del aclamado *Maus* (1980) de Art Spiegelman que tanto impactaron al mundo en su demostración de la urgencia de efectuar un compromiso social con la postmemoria, tal y como lo concibe Marianne Hirsch (2008). Al mismo tiempo, permiten dejar por escrito varios relatos desconocidos por el saber oficial, repudiados por el hecho de ser catalogables bajo esa intrahistoria de Unamuno y, al mismo tiempo, por pertenecer a mujeres.

En estrecha relación con este interés por los espacios se encuentra la que es otra vía central de denuncia feminista en Pascual: la violencia sexual o de género. Haciendo suyas las palabras de Jenny Holzer «donde mueren mujeres estoy completamente alerta» (Pascual, 2004c: 15), la dramaturga se alinea junto a Ana de Miguel y, nuevamente, Kate Millett al entender que «la violencia tiene una función de refuerzo y reproducción del sistema de desigualdad sexual» (de Miguel, 2005: 239). Una de las mayores urgencias de nuestros tiempos es, desde su perspectiva, el reconocimiento de que nos desenvolvemos en la definida «cultura de la violación»: en una sociedad que aún no ha desnaturalizado las agresiones físicas sobre las mujeres ni, mucho menos, las infinitas formas cotidianas de violencia simbólica. Es nuevamente Pierre Bourdieu (2019: 49) el que acuñó este concepto para referirse a los modos invisibles por los que se reproduce la subordinación de las mujeres incluso bajo el pleno consentimiento de las mismas, como los estereotipos femeninos del imaginario colectivo fomentados por los medios de comunicación que, por lo general, inconscientemente nos predisponemos a seguir.

Sostiene la autora con beligerante firmeza que «los términos “aquí” y “ahora” están devaluados si en el aquí y en el ahora las prácticas que excluyen, deslegitiman, empobrecen y ponen en peligro la vida de las mujeres siguen siendo impunes» (2004e: 81). Su contestación ante esa impunidad radica, como no podía ser de otra manera, en escribir obras en las que se lleva a la palestra el desgarró emocional sufrido por las víctimas, a veces con la adhesión de noticias reales que sus personajes leen en alto (es el caso de *Las voces de Penélope*), a veces haciendo protagonistas a mujeres que encarnan ese sufrimiento. En líneas generales, Pascual desemboca en tres conclusiones: la primera, que, al igual que explican Bernárdez et al. (2008: 28), «las sociedades occidentales [...] han construido su modo de vivir en torno a distintas formas de violencia [...] y se [han instalado] en un espacio relacional inconsciente de negación del otro»; la segunda que, como consecuencia de esa radical jerarquización, los hombres sienten la necesidad de disociarse de las características asociadas a «lo otro» y una de las vías más efectivas para ello es el empleo de la fuerza; y la tercera, que la violencia institucional desempeña un papel importante en todo ello, ya que bien minusvalora la gravedad de la violencia personal al considerarla excepcional, bien peca de insuficiente en su respuesta al ignorar que la educación es la mejor arma para hacerle frente.

Pared (2004b) nació fruto de estas reflexiones. María Amparo, su protagonista, es una mujer de mediana edad víctima de violencia de género por parte de su marido (agente de violencia física) y su hijo (asociado a la violencia psicológica), personajes solo referidos que simbolizan «el anonimato de la intimidación sin rostro» que supone el machismo, a modo de reminiscencia «del lorquiano Pepe el Romano» (Cordone, 2006: 9). El centro de la fábula es la fatalidad de la postura vital de María Amparo, encerrada en la encrucijada de no saber cómo desligarse de su enseñanza, anclada en valores patriarcales sobre el comportamiento abnegado de una «buena esposa», y, a la vez, sufrir diariamente en su hogar sin atreverse a confesárselo a nadie. El desbaratamiento de su situación de incomunicación e inmovilismo es proporcionado por la intervención de su joven vecina, un personaje que le ofrece su escucha y su apoyo en el que se vierten las convicciones feministas de la autora (sirva de ejemplo: «A veces me pregunto cómo puede resistir. De dónde saca fuerzas [...]. A veces me pregunto si la cultura y la educación cambian a la gente» o «Tiene que ser ella la que denuncie [...]. Saber que está atrapada en el miedo [...]. Saber que como ella hay decenas [...]. Preguntar qué gobierno las protege» [Pascual, 2004b: 35; 39–40]). *Pared* se alza como un grito en favor de «que las paredes de la sociedad española escucharan, escucharan un drama terrorífico que nos habla de soledades, [...] y de agresiones simbólicas y reales» (Pascual en Vállora, 2005). Esta es la exigencia de eliminar la alienación de las mujeres que soportan una violencia que, recordemos, se sustenta sobre el principio de «la negación de la capacidad de persona» (Robert R. Litke en Bernárdez et al. 2008: 20). Porque «sin una lectura social y política del maltrato [...] convertimos a las mujeres maltratadas en unas personas de inferior capacidad, que no han sido capaces de resolver sus problemas personales» (Pascual en Garnier, 2011: 54).

La tercera y última de las preocupaciones primarias de Itziar Pascual es la ausencia de una genealogía femenina como fruto de una «indigna metonimia que ha consistido en tomar la parte masculina por el todo» (en Esteban, 2016: 196) que percibe acentuada en el campo de las Humanidades. En este sentido, la dramaturga se hace eco del punto de vista de la profesora Marián López Fernández-Cao, expuesto en estudios como *Para qué el arte. Reflexiones en torno al arte y su educación en tiempos de crisis* (2015). En él, la investigadora indaga en la ausencia de «seguridad primaria ontológica» (2015: 25) que afrontan las creadoras al haber sido sistemáticamente excluidas del relato oficial artístico

y, por ende, no disponer de una variedad de modelos donde ampararse. Expone Fernández-Cao que esta condena a la intrascendencia ha determinado la vida de cada una de las artistas existentes hasta la fecha, quienes, en el caso de lograr reconocimiento, siempre fueron catalogadas como «excepcionales».

La propuesta de enmienda que describe la profesora es clara: si las mujeres han conformado una «genealogía escindida», un grupo siempre al margen, pero existente a pesar de su invisibilización y de impedimentos contextuales –no solo educativos, sino también, por ejemplo, esa constante «angustia ante la autoría» que tan bien definieron Sandra M. Gilbert y Susan Gubar (1998) al estudiar la situación de las escritoras del siglo XIX ante la idea de la pluma como algo masculino–, nuestro deber es deshacer esa «desmemoria» cultural para «ofrecer referencias de construcción subjetiva [...], legitimación [...] y la asunción por parte del sujeto [femenino] de la capacidad y de la independencia del decir» (López Fernández-Cao, 2015: 25).

Itziar Pascual coincide con López Fernández-Cao al destacar como primordial lo que en este trabajo hemos denominado «lucha por una autodesignación» o, lo que es lo mismo, el derecho al nominalismo, a que las mujeres disfruten de una voz y una memoria propias desde la cual reafirmarse. En su consecución actúa desde varios frentes. Por un lado, podríamos afirmar que en su labor como investigadora sigue los preceptos de lo que M. Foucault denominó en 1969 una «arqueología del saber» e imprime sobre ellos los principios propios de los estudios de género. El resultado de esta confluencia es un método por el cual la autora se detiene en rastrear las prácticas históricas y los discursos que «al ocultar los acontecimientos y su materialidad, hacen desaparecer la presencia real [...] de las mujeres» (Rodríguez Magda, 2004: 40).

De este modo, orienta su revisión de la Historia, realizada desde esa óptica de la sospecha que ya definimos, hacia la necesidad de repensar las grandes categorías de pensamiento cultural (tradicición o autoría, por ejemplo) para enriquecerlas con nuevas voces que, como confiesa a Esteban Aranque (2016: 197): «me puede[n] ayudar a ponerme miradas sobre mi propia vida [...]. Lo importante es que he tenido la oportunidad de conocer el trabajo de esa artista, y [...] fundar mi propia memoria». Del rescate de esas figuras femeninas depende, por un lado, la construcción de esa genealogía sobre la que nos hablaba López Fernández-Cao; por otro, fusionar estas miradas *a priori*

disonantes con las hegemónicas y canónicas para desbaratar esta diferencia sexual que condiciona nuestra memoria colectiva y, así, fundar un nuevo relato, polifónico, más íntegro y rico, que refleje y propicie una sociedad verdaderamente ecuánime (Cuevas Calderón, 2016: 195).

Ya en el campo de la creación teatral, Itziar Pascual acude a sus descubrimientos como investigadora para trazar, como mencionábamos en el segundo apartado, personajes femeninos que se alzan como ejemplos de «una identidad femenina autónoma» (Nieva de la Paz, 2017: 92). Sus protagonistas son mujeres inspiradoras que, en muchas ocasiones, se construyen a modo de semblanza biográfica vitalista. Estos personajes reúnen en la fábula acontecimientos y datos reales que nos remiten a coordenadas concretas y, al mismo tiempo, una gran carga ficcional que realza al conjunto de cara al receptor; asimismo, estas figuras protagonistas se elevan a la categoría de nuevos arquetipos femeninos que, al partir de contextos concretos y, en su mayoría, cercanos a nosotros, trascienden la literatura para convertirse en símbolos de luchas sociales actuales. Este proceso de «re-contextualización» (Bernárdez en Rovecchio, 2015: 71) consigue, en definitiva, desligar por completo al discurso de las mujeres de aquello que Simone de Beauvoir denominó «heterodesignación», esto es, el ser conceptualizadas y significadas por la mirada masculina como «lo otro» (López Fernández-Cao, 2015: 27). Porque, como bien señala Rosa Cobo:

Los sistemas de dominación lo son porque los dominadores poseen el poder de la heterodesignación sobre los dominados, el de la autodesignación sobre sí mismos y el de la designación sobre las realidades prácticas y simbólicas sobre las que se asienta su dominio (Cobo, 2008: 102).

Variaciones sobre Rosa Parks (2008a) es la pieza en la que quizá se aprecia mejor este impulso en favor del discurso femenino como oposición al gran relato. En sus siete escenas, construidas a modo de un largo monólogo, se recupera la memoria de Rosa Parks, emblema de la lucha antirracista. Nos presenta Pascual a una Parks anciana que ansía dar su punto de vista sobre el porqué de su rebeldía juvenil, incidiendo en las secuelas psicológicas y los debates internos que desencadenó el gesto de no ceder su asiento a un hombre blanco siendo ella una mujer negra de clase baja. Para conseguirlo, la dramaturga dispone un modo de enunciación peculiar, ya que no se trata de un mero monólogo, sino de uno compuesto por dos voces: la de Rosa Parks, informativa a la par que intimista, y la de que un personaje denominado «La sombra de Rosa Parks», al que

podríamos tomar como la conciencia hiperracional, conservadora y sabedora del lugar que corresponde a Rosa como esposa. Este duelo entre pasión y razón termina por decantarse por la primera, subrayando la necesidad de que figuras históricas de este alcance sean recordadas –de hecho, dice Rosa al final, cuando obtiene una grabadora de voz con la que asentar su testimonio: «Quiero tener voz y palabra y recuerdo y vida y sitio en el mundo» (Pascual, 2008a: 71)–. Paralelamente, gracias a la incursión de extractos radiofónicos y de noticias sucedidas en ambas épocas –esto es, la de los recuerdos de 1955, momento del acto rebelde, y la de la actualidad, cuando tiene lugar la fábula–, se denuncia el hecho de que el movimiento en su día liderado por Martin Luther King está desgraciadamente lejos de haber cumplido sus objetivos.

Moje holka, moje holka (2016), escrita a cuatro manos gracias a la colaboración con la mexicana Amaranta Osorio, es otra de las piezas que ilustran este camino por el que discurre el feminismo de Pascual. Su génesis fue un afán memorialístico desencadenado tras el descubrimiento de la biografía de Vava Schoenova (más conocida bajo el pseudónimo de «Nava Schaan»), actriz judía que, tras ser deportada al campo de concentración de Tezerin en 1942, creó un taller de teatro para que los niños pudieran evadirse del terror. *Moje holka, moje holka* da vida a Schaan a través del personaje de Mujer Histórica, cuyas intervenciones retratan su violenta detención, la miseria de Tezerin (hambruna, deshumanización, muerte de su hermana, violaciones) y, muy en especial, su plan para elaborar una red de contactos entre mujeres con el objetivo de sacar a su joven sobrina del campo. En un nuevo *loop* temporal, Pascual y Osorio incluyen como coprotagonista a una figura denominada Mujer del Ahora, cuya identidad no es otra que la sobrina de Schaan. La fábula se detiene, pues, en ilustrar el relato de Tezerin en paralelo al descubrimiento de sus orígenes por parte de Mujer del Ahora tras el fallecimiento de su madre adoptiva en 2016. Cuando al fin conoce a una ya anciana Mujer Histórica, siente la especial anagnórisis de reparar en que es la última de una estirpe de supervivientes. Su misión, «soy la memoria de mis antepasadas [...] solo sé que no quiero otra Europa atravesada de trenes, con niñas que se pierden» (Pascual y Osorio, 2016: 65), es *de facto* cumplida gracias a la mano de las autoras.

4. El asociacionismo y la AMAEM Marías Guerreras

Afirma Luisa Posada Kubissa (2020: 14) que «el poder de una mujer individual siempre pasa por el poder de las mujeres como conjunto». La sororidad, entendida como el comportamiento desarrollado entre mujeres y erigido sobre pilares puramente cooperativos (como la tolerancia, la escucha o el apoyo), es en el ideario de Pascual el puente para alcanzar la meta de la autodesignación y ese poder colectivo del que nos habla Kubissa (Pascual, 2010: 236). Solo gracias a ella se pueden crear espacios propios, esas soñadas habitaciones woolfianas desde donde emprender acciones colectivas al margen de la dominación masculina. Además, este aspecto es aún más decisivo en un mundo como el teatral donde, como ya hemos explicado, se precisa de la «socialización» y de redes de interdependencia (programadores, compañías, becas, técnicos, etc.) para llegar a la realización como artista, por lo que la brecha sexual se pronuncia más que en otras actividades creativas en las que la intimidad de la escritura tiene más peso (Borràs, 1998: 19). Así pues, Itziar Pascual percibe la sororidad en los mismos términos que Marcela Lagarde y de los Ríos:

Solo arraigadas en ese saber solidario podemos remontar la prohibición patriarcal al pacto entre mujeres, o lo que es lo mismo, a la política entre mujeres y dismantelar la cultura misógina que nos configura. La sororidad emerge como alternativa a la política que impide a las mujeres la identificación positiva de género, el reconocimiento, la agregación en sintonía y la alianza (Lagarde en Pascual, 2010: 236).

Los esfuerzos de la dramaturga por hacer visible que «lejos del viejo y siniestro tópico de la enemistad entre mujeres, [...] una red de apoyo, cooperación y respaldo ha existido y existe en muy diversas formas y expresiones» (Pascual, 2010: 237) inundan, en primera instancia, sus posicionamientos laborales. El activismo asociativo es una constante en su trabajo ya desde que en 2001 formara parte del comité fundador de la Asociación de Mujeres en las Artes Escénicas de Madrid Marías Guerreras (AMAEM) como respuesta «a la conciencia de que el escenario no es un espacio paritario» (Pascual en Rovecchio y Urban, 2010: 153). Desde la asociación se promueve la creación de «comunicaciones, ponencias, conferencias, talleres, lecturas dramatizadas, espectáculos y *performances*» (Pascual, 2004d: 153) que giren en torno a la labor creativa de las mujeres y, al mismo tiempo, partan de ella. Por ello, cada una de sus iniciativas es elaborada gracias a la colaboración de mujeres que trabajan en diferentes campos teatrales (directoras, dramaturgas, actrices o iluminadoras, por ejemplo) o, incluso, en otras

asociaciones (por ejemplo, el Proyecto Vaca o el Encuentro de Mujeres Creadoras). Las redes establecidas entre todas las integrantes logran estimular a la dramaturgia femenina en su conjunto, llamar la atención del foco mediático y, en definitiva, visibilizar la pluralidad de aportaciones que brinda la creación de las mujeres. Siguiendo a Amelia Valcárcel (en de Miguel 2005: 234), se podría decir que la AMAEM Marías Guerreras logra uno de los más altos objetivos del feminismo: «la constitución de una identidad colectiva feminista, un “nosotras” capaz de articularse en función de los intereses específicos de las *mujeres como tales*».

La culminación de estas ideas se produce en las obras teatrales que nacen de ese «nosotras», unas piezas que, al originarse en la experiencia plural, abrazan estilos y lenguajes dispares que evolucionan constantemente. No en vano, cada una de ellas es contemplada «desde la perspectiva de una obra abierta, sujeta a revisiones, que alteran la textualidad en consonancia con la escena» (Pascual, 2004d: 154). Un excepcional ejemplo del trabajo creativo de la AMAEM es *Tras las tocas* (2002), una pieza breve que se originó como *performance* y que después contó con una redacción larga (Pascual, 2004d). Su proceso creativo involucró, junto a Itziar Pascual, a mujeres de la talla de Antonia Bueno, Margarita Reiz, Esperanza de la Encarnación y Ana Casas. Todas ellas elaboraron una obra en la que se cede el protagonismo a múltiples personajes femeninos célebres de nuestra tradición literaria –a saber: Salomé, Medea, Ifigenia, María, Laurencia, Adela y Bernarda– para que compartan sus experiencias y, así, desarticulen lo que Pascual define (2004d: 158) como la antinomia típica a la que nuestras letras las relegó: «la dicotomía de silencio *versus* tragedia».

Del mismo modo, las piezas que Pascual concibe bajo el sello exclusivo, es decir, mediante la escritura en soledad, también aspiran a estimular en el lector la idea de que la sororidad es la estrategia óptima para disolver la desigualdad de género. Así se aprecia en muchas de las obras que ya hemos traído a este estudio: *Las voces de Penélope*, con el diálogo entre el arquetipo mítico y sus compañeras actuales en aras de remitificar el silencio y la paciencia asociadas a las mujeres; *Pared* y la escucha comprensiva de Mujer como medio para sacar a María Amparo de su encierro (mental, físico, lingüístico) y hacer patente la conciencia de la necesidad de la denuncia ante los maltratos; o la puesta en común de vivencias en *Varadas* a modo de reparación histórica y de comprobación de

que, lejos de suponer casos aislados, las experiencias de las protagonistas versan sobre los mismos dolorosos dilemas.

Como hemos visto, el método creativo de Itziar Pascual es coherente con sus ideales políticos: su invitación a que el receptor reformule su posición en el mundo y el conocimiento que ha asimilado sobre él no solo subraya los nudos problemáticos en los que debemos incidir para propulsar un cambio social, sino también las herramientas con las que deshacerlos. En este sentido, teniendo en cuenta la complejidad estructural del sistema que condiciona la vida de las mujeres, las palabras de la dramaturga resultan refrescantes y atractivas, quizá por esa apelación a repensar la realidad desde la poesía, quizá por su constante interés por hablar de la tragedia femenina con sinceridad, pero también desde el prisma de la esperanza. Sobre todo ello versa *Eudy*, una obra que, como veremos, nos incita tanto a valorar la belleza que puede residir en la vida cotidiana como a entender los horrores que esta puede albergar.

III. *EUDY* (2014)

1. Presentación

En 2013, el jurado del VII Certamen Internacional Leopoldo Alas Mínguez para textos teatrales LGTBI concedía a Itziar Pascual el primer premio por *Eudy*, una obra a la que el presidente del jurado, Pablo Peinado, calificaba de «poderoso texto sobre la homofobia [...] impregnado de África por los cuatro costados [...] de ritmo vigoroso, aliento poético, bellísimos y terribles diálogos y magistral creación de atmósferas» (en Pascual, 2014a: 7–9). Explica Carmen Losa (2014), prologuista de la edición de *Eudy* publicada por la SGAE, que galardonar este trabajo de Pascual es equivalente a reconocer su aguda conciencia social y su afán de trascender las noticias y los manifiestos en pos de dignificar el espíritu de aquellos que encarnaron atrevidos acontecimientos que, pese a su aparente pequeñez, desencadenaron grandes progresos. Porque ese es el caso de Eudy Simelane, capitana de la Selección Nacional de fútbol femenino de Sudáfrica y auténtico emblema de la lucha activa contra el Apartheid y en favor de los derechos de las mujeres, más concretamente, de las lesbianas. Su poder simbólico, alcanzado tras convertirse en una figura célebre a escala continental, no fue apagado ni siquiera tras ser violada y asesinada por un grupo de veinte hombres el 28 de abril de 2008 en Johannesburgo, no muy lejos del lugar donde nuestra Selección Nacional masculina poco tiempo después alcanzaría la gloria.

Aunque esta antítesis alimenta de forma latente toda la fábula y provoca, como vuelve a señalar Losa (2014: 17), que lleguemos incluso a avergonzarnos por nuestro desconocimiento, Pascual no gusta de ahondar en reprimendas ni sufrimientos. La suya es una intención de homenajear el heroísmo de Eudy y el de todas aquellas mujeres que día a día «simplemente son» (Peinado en Pascual, 2014a:4) y al mismo tiempo, como nos recuerda Pilar Nieva de la Paz, (2017: 93) «plantea[r] la urgencia de propiciar la igualdad de género en el tercer mundo, denuncia[r] la violencia ejercida contra las mujeres lesbianas y def[ender] sus derechos de ciudadanía». Para conseguirlo, *Eudy*, una pieza autoproclamada como una tragedia contemporánea en tanto que adapta los esquemas y motivos sofocleanos, conjuga valores y ritos africanos ancestrales –fruto no de una exotización propia de la visión foránea estereotipada, sino de un proceso exhaustivo de documentación encabezado por la autora que se refleja, por ejemplo, en el empleo riguroso de voces africanas que recoge en un glosario– con los tintes propios de la crónica,

del teatro documental y del *biopic*, todo ello expresado mediante el lirismo que caracteriza a Pascual.

En los apartados que siguen examinaremos con atención todos los elementos que acabamos de enumerar con rapidez, partiendo de la construcción formal de *Eudy* y de los rasgos semióticos que la definen para, sin distanciarnos de la teoría teatral de Pascual, comparar la estructura de la obra y el valor de sus personajes con aquellos típicos de las tragedias griegas. Después, estudiaremos la propuesta de la autora desde el punto de vista del «biodrama» (Óscar Cornago, 2005), por lo que acudiremos a las implicaciones que tiene el contexto social en la fábula, a la lectura feminista que se puede desprender de ellas y a cómo los personajes femeninos de *Eudy* canalizan ese mensaje.

2. Consideraciones formales

Nos encontramos ante una obra compuesta por dieciocho escenas que articulan cronológicamente la vida de Eudy Simelane, precedidas por un prefacio que, bajo el título de «El deseo», introduce el conflicto que desarrollará la fábula: «Esta es la historia de una chica / con corazón de fuego y luz» (29)¹. Con el fin de analizarlo con exhaustividad, con esa mirada atenta que exige el arte teatral por ser el ámbito «donde el signo se manifiesta con mayor riqueza, variedad e intensidad» (Kowzan en Bobes Naves, 1987: 79), este apartado desgranará progresivamente sus rasgos formales (acción, *dramatis personae*, tiempo y espacio). Para ello serán esenciales los estudios de Patrice Pavis (*Diccionario del teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*, 1983) y de Carmen Bobes Naves (*Semiología de la obra dramática*, 1987).

2.1.La acción: resumen y análisis de la dramaticidad

Como indicábamos arriba, *Eudy* es una pieza teatral que gira en torno a la vida de la figura que la dota de título, a quien acompañamos desde su nacimiento en un cariñoso

¹ En lo que sigue, siempre que no se precise el año de referencia de la cita, nos estaremos refiriendo a la edición de *Eudy* de la Fundación SGAE (2014).

y protector ambiente familiar hasta su fatídica muerte. El tiempo que separa ambos puntos es equivalente a treinta y un años, por lo que cabría pensar que es difícil conseguir su total expresión en los escenarios. Pascual consigue sortear este escollo al remitirnos no al relato completo de la biografía de la protagonista, sino a una selección de sus episodios determinantes. Así, comienza introduciéndonos a una Mally Simelane embarazada a la que una vidente le pronostica que su hija «traerá honor y gloria, pero le achacan otros peligros» (33) (volveremos sobre este elemento al tratar la influencia de la tragedia en la obra) e, inmediatamente después, conocemos a la joven Eudy que, con doce años, expresa su deseo de convertirse en una futbolista profesional. Pese a los peligros que ello le acarrea porque, como le recuerda su madre, ese no es un sueño *aceptable* para una niña, Eudy decide seguir adelante con su gusto por el deporte. Las advertencias de Mally encuentran pronto su justificación, porque Mangosuthu Zemba, un joven y violento vecino de los Simelane, amenaza a Eudy diciéndole que los campos de fútbol no son su lugar, por lo que, si la vuelve a encontrar allí, lamentará haber ido. Pronto sabemos que esta animadversión por la protagonista, lejos de ser un caso aislado, es una manifestación más del odio que Zemba siente por las mujeres que no siguen los cánones de feminidad impuestos; así lo demuestran las impresiones de Zakhe Sowello, una chica a la que Eudy conoce mientras huye del acoso de Zemba que se convertirá en su mejor amiga y su apoyo ante aquel. La dedicación de Eudy al fútbol va dando sus frutos y pronto se convierte en una jugadora reconocida. Sus méritos hostigan el desprecio de Zemba, quien mata a su padre y amenaza a Eudy con que, de no irse de Igoli, correrá la misma suerte. Pese a esta amenaza, la protagonista está segura de que la única forma de ser feliz es vivir con plenitud su identidad –configurada con el tiempo bajo la fórmula sintética «mujer negra lesbiana»– e intentar mostrarse como un ejemplo de visibilización y denuncia de la discriminación que sufren las iguales a ella. Sin embargo, pese a su fama y su éxito, Eudy no puede escapar de la violencia ejercida por Zemba y sus acompañantes, por lo que acaba siendo asesinada durante un paseo nocturno. Las palabras de denuncia ante este suceso emitidas por Sowello y la tristeza de Mally Simelane, unidas a la celebración del aniversario de la muerte de Eudy en el que su espíritu reaparece en la fábula, sirven de cierre de la obra.

Lejos de generar en el receptor una sensación de desconexión textual y de extremada rapidez en la sucesión de los acontecimientos, la decisión de mostrarnos solo

segmentos de la vida de Eudy logra acentuar la importancia de los momentos escogidos. En otras palabras: reparamos en que somos testigos de aquellas vivencias relevantes que, en última instancia, marcan la personalidad de la protagonista y la dirección en la que avanza desde que es una niña inocente hasta que se convierte en una mujer adulta y, tras su muerte, en un ejemplo de «la batalla contra la pobreza, el patriarcado y la homofobia» (81). En este sentido, goza de una profunda lógica el hecho de que la organización externa de la obra no dependa de actos, estructuras definidas como «unidades temporales y narrativas» que «segmenta[n] la fábula en grandes momentos» (Pavis, 1983: 31), sino de escenas. Nos encontramos, pues, ante una estructura fragmentaria que dota de velocidad a la historia, la cual se pone a entera disposición del personaje principal, como es característico de los dramas posmodernos (Surbezy, 2004: 165). Como resultado, se hace de la acción un caleidoscopio, un rizoma que agolpa múltiples instantes e interrogantes.

En cuanto a la organización interna de la obra, cabe afirmar que *Eudy* se ajusta al modelo dramático clásico, compuesto por un eje tripartito que evoluciona *in crescendo* desde su planteamiento (prefacio y escenas I–IV) hasta el nudo (escenas V–XIV) y el desenlace (escenas XV–XVIII). Las tres últimas escenas, ocurridas tras la culminación de la acción en la XV con la muerte de Eudy, suponen un descenso de la tensión dramática (y, como analizaremos posteriormente, una suerte de segunda oportunidad para la protagonista), dado que contienen la exposición de las repercusiones que trae el final de Eudy Simelane para sus allegados –un esquema que, en este sentido, produce reminiscencias del cierre de *La Celestina*–. Teniendo esto en cuenta, podemos exponer que el motor de la acción en *Eudy* es la intensificación progresiva del enfrentamiento entre Eudy y Zemba, lo que nos descubre que su antagonismo es, en sí mismo, el conflicto de la obra. Esta dialéctica es, a todas luces, el trasunto de un choque de orden superior que apela a dos concepciones del mundo: por un lado, una postura feminista crítica para con la realidad, esperanzada con la idea de un mundo mejor en el que reinan la igualdad entre hombres y mujeres y la libertad (un *lo que podría ser*); y, por otro, el orden de las cosas actual en Sudáfrica, cosmovisión en la que viven inmersos los personajes basada en la dominación patriarcal y, por ende, en la subyugación de las mujeres. Para apoyar este planteamiento pensemos en el claro contraste entre los siguientes dos extractos de *Eudy*:

MANGOSUTHU ZEMBA. – Los muertos jadean enfurecidos. ¿No los oís? ¿No los estáis oyendo? Yo, sí. (*Bebe*) Y me preguntan: Mangosuthu, ¿tú eres hombre? [...] ¿Deberías pastar entre reduncas si un viejo puede humillarte! Un viejo. Un puto viejo. Y una putita marimacho. Padre e hija. [...] Los muertos jadean y gritan. ¡Magosuthu, actúa como un hombre! ¡Mangosuthu, rájalos! (45)

EUDY. – Yo veo un país con muchos cambios. [...] Pero ¿y el respeto? ¿Para cuándo el respeto?

ZAKHE. – Madiba es un ejemplo...

EUDY. – ¡Claro que lo es! Pero no debe quedar solo.

ZAKHE. – En Europa, los futbolistas no salen del armario.

EUDY. – ¡El armario! No hablamos de moda. Hablamos de derechos. (*Pausa*) Mi padre citaba siempre a Biko. Decía que algún día África sería ejemplo de una nueva fraternidad. Pero no habrá un nuevo país si las mujeres seguimos donde estamos. [...] No voy a vivir en el miedo. La mejor arma en manos del opresor es la mente del oprimido (64–65).

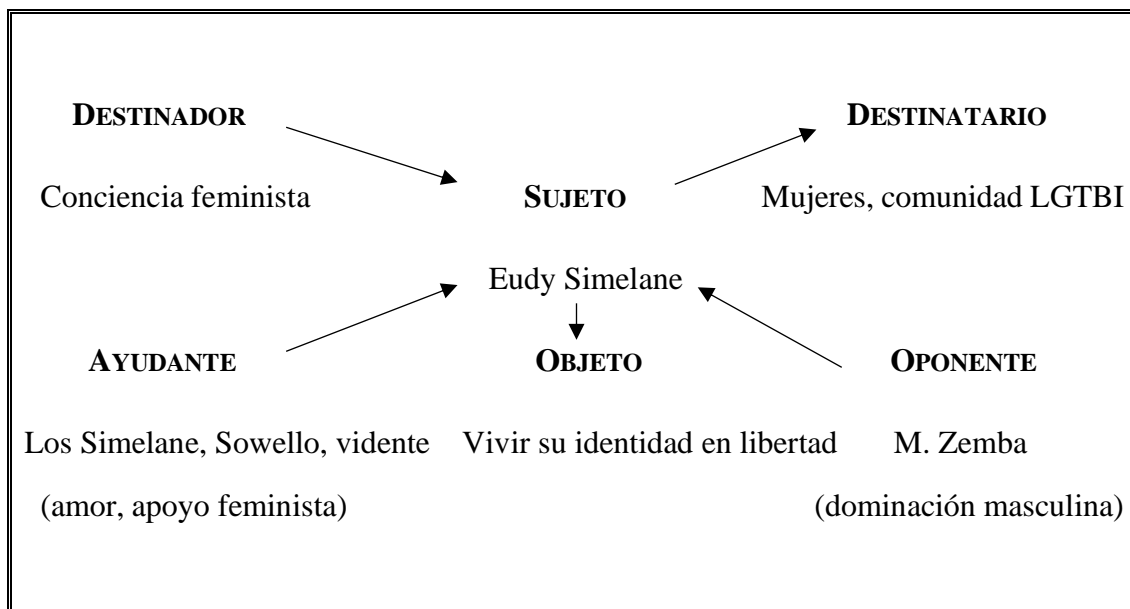
Del mismo modo, cabe distinguir las funciones que asume cada uno de los personajes de la obra respecto de la acción. No en vano, según afirma Carmen Bobes (1987: 197), las funciones «son el hilo conductor de la historia [...] y pueden reducirse a un verbo o a un nombre verbal». En el caso que nos ocupa, podemos mantener que la acción se organiza en torno a la función SUPERVIVENCIA –abstracción fruto de esa pugna constante de la protagonista por vivir sin esconderse a pesar de los peligros que ello implica. Al implicarse en esta acción, los personajes principales adoptan dos funciones: Eudy respondería a la de PERSEGUIDA y, por el contrario, Zemba equivaldría a la de AGRESOR. En el ámbito de la primera se sitúan también las figuras que componen el entorno de Eudy, en tanto que también son víctimas de la maldad y la opresión de Zemba, y los acompañantes de este último encajarían en la segunda.

2.2. *Dramatis personae*: modelo actancial y formantes de signo

Decía Bobes Naves (1987: 86) que «el sentido que adquieren [...] todos los objetos, acciones y relaciones del escenario se basa en relaciones reales de contigüidad, de causa a efecto, de correspondencia histórica». Si tenemos en cuenta los rasgos que acabamos de detallar sobre la acción, resulta razonable plantear que nos encontramos ante una obra que, efectivamente, se construye sobre el pilar de las relaciones dicotómicas establecidas entre los personajes que ocupan su universo. La misma pieza, ya desde la

dramatis personae que la encabeza, nos insta a entenderla así: mientras que todos aquellos que rodean a la protagonista (Mally, Kothso, Zakhe, la vidente) son descritos mediante fórmulas positivas –por ejemplo, a su padre se lo identifica como un «hombre nuevo de una nación nueva» (27) y a su amiga, como una «activista de los derechos de las mujeres lesbianas» (27)–, se nos introduce a Zemba como un «joven del viejo orden» (27) y a sus acompañantes, como «sumisos y pandilleros» (27)².

Por tanto, el listado de personajes ya denota algunos valores morales sobre el carácter de cada uno de ellos que en el decurso de la fábula se van dibujando con mayor exactitud. Si abstraemos sus comportamientos y les aplicamos el modelo actancial de D. Greimas (en Pavis, 1983: 27) para universalizar sus relaciones como actuantes dentro de la fábula obtenemos el siguiente esquema:



Así, este mapa conceptual recoge la condición de Eudy como SUJETO de la acción, esto es, como personaje protagonista en torno al cual gira toda la fábula. El objetivo esencial que dirige sus decisiones (OBJETO) es convertirse en una futbolista profesional y, al mismo tiempo, vivir su condición de mujer negra lesbiana en libertad, aunque ello conlleve el riesgo de poder sufrir violencia –exclamará: «¿Por qué tengo que callarme?»

² Por el momento, dejamos al margen de nuestro análisis los personajes terciarios que, en realidad, no participan directamente en la acción: el coro y el corifeo. Nos ocuparemos de ellos al explicar por qué hemos de tomar a *Eudy* como una tragedia contemporánea.

[...] Quiero respeto para mi cuerpo y mi alma» (49)–. Por ello, su motivación (DESTINADOR) es su firme convicción feminista y su profunda intolerancia ante cualquier tipo de discriminación –dirá Eudy: «no habrá un nuevo país si las mujeres seguimos donde estamos» (64)–. Sus acciones como icono mediático en la lucha contra el machismo y la homofobia tienen como DESTINATARIO al colectivo de mujeres y al LGTBI, ya que son los grupos marginados a los que visibiliza, representa y ayuda (fundando un equipo de fútbol para lesbianas o generando redes de contacto entre mujeres para que se protejan). Consigue progresar en su carrera futbolística gracias a sus padres, Kothso y Mally, y es su amiga Zakhe la que le introduce a figuras feministas como Simone de Beauvoir y la que la apoya en sus labores políticas, por lo que estos tres personajes son los AYUDANTES. Por último, el claro OPONENTE de Eudy es Mangosuthu Zemba, personaje que, como explicamos arriba, simboliza el mundo violento y oscuro que la protagonista sufre y critica.

Resulta de especial interés el hecho de que cada uno de estos personajes se encuentran en la inconcreción absoluta. En líneas generales, su aspecto y sus rasgos físicos se dejan en manos de la ambigüedad y de la subjetividad del receptor; tampoco se explicitan otros datos que servirían para caracterizar su identidad, como pudiera ser su vestimenta. Esta significativa carencia de particularización provoca que tengamos que atender a otros detalles para establecer diferencias entre los personajes; así sucede, por ejemplo, con el lenguaje. El idiolecto subraya lo peculiar de la vidente, ya que, por su apego a lo sobrenatural y a las costumbres zulúes, se plagan de voces ancestrales africanas. También identifica a un Zemba que, en su obsesión por infligir dolor a las mujeres y ser superior a ellas, se expresa con insultos, exclamaciones y referencias a la muerte. Los Simelane, por su parte, emplean un lenguaje en el que prima el cariño y la preocupación mutua; ocurre de forma similar en Zakhe, aunque su marcado carácter político condiciona que su expresión se plague de conceptos feministas y de datos informativos –son comunes en ella intervenciones como: «Una cuarta parte de nuestras niñas son violadas antes de los 16 años» (70) o «Nuestro Presidente sigue usando términos como “ungqingili” cuando se refiere a un homosexual» (71)–.

Ahora bien, a lo largo de la fábula Itziar Pascual incluye una serie de pequeños elementos que se asocian a los integrantes de la *dramatis personae* y proyectan su valor. Se trata de los denominados «formantes de signo», unidades que «significan cuando están

en el escenario y se integran a través de ese significado adquirido en el sentido general de la escena» (Bobes, 1987: 81). Todos ellos generan un código que, en cierto modo, suple esa infradeterminación de los personajes y perfila la función que desempeñan en el mensaje global de la obra. El empleo de la luz para ambientar las escenas es uno de los formantes que más destaca: mientras que a Eudy y sus allegados, esos personajes a los que hemos calificado de «positivos», los acompañan luces claras y fogonazos intensos de luz, cada vez que Zemba aparece en escena esta se vuelve oscura y tenebrosa.

Este contraste, además, potencia la separación de los espacios en los que discurre la fábula, ya que la mayor parte de las escenas luminosas se desarrollan en el interior –en el hogar seguro de los Simelane– y las sombrías, por otro lado, tienen lugar en las calles de Igoli –territorios amenazantes para las mujeres y, en mayor medida, para Eudy–. Esta oposición cromática se reafirma a través de otros signos: el color amarillo brillante del pelo de Eudy, un dorado que se corresponde con la toponimia de su ciudad, Igoli –que significa en zulú «lugar de oro» (25)– y que, por tanto, asienta la asociación entre las progresistas ideas de la protagonista y la posible mejora de la política pública; y las cenizas que aparecen en el aire cuando Zemba irrumpe en la escena, símbolo de la destrucción que provoca.

De igual modo operan sobre la fábula algunos «objetos circunstanciales» (Bobes, 1987: 82), objetos que cuentan con un alto grado de semiotización que extiende los valores de cada personaje. Por ejemplo, Zemba aparece asociado a la navaja, signo que denota «peligro» y «dominación», esto es, la capacidad de amedrentar y de oprimir que lo caracterizan; eventualmente, con el avance de la obra, la navaja termina convirtiéndose en un signo de «muerte». En el caso del Eudy, el elemento que se relaciona con su carácter es una pequeña maceta. Esta contiene la planta que en su infancia cultiva con su madre como manifestación de «esperanza» y «futuro»; este signo la acompaña de adulta cuando funda su equipo de fútbol –dirá de sus integrantes: «me dan todo lo que tienen. Hay que cuidar de las semillas cuando están bajo tierra» (58)– y, una vez fallecida, las flores que nacieron de estas raíces se depositan sobre su cuerpo. La maceta adquiere, por tanto, un significado relacionado a la vitalidad de la protagonista, que viaja desde esa esperanza hasta el signo de «luto». Sin embargo, nunca se tiñe de negatividad, dado que Mally Simelane afirma que tras la muerte de su hija seguirá regando semilleros y cuidando de sus frutos porque son símbolos de «presente y futuro» (83).

Los otros dos objetos en los que, por su importancia semiótica, debemos incidir son la bufanda del Arsenal de la que el padre de Eudy nunca se desprende y el espray que Zakhe Sowello lleva en su bolso. El primero es un signo que en cierto modo evoluciona en paralelo al objeto asociado a Eudy: comienza significando «esperanza» –el apoyo de un padre que confía en que su hija llegará a consagrarse en el fútbol inglés– para posteriormente oscurecerse y denotar «muerte», en tanto que una vez que Zemba asesina a Kothso, le roba la bufanda. Este acto, símbolo de la victoria de la violencia, termina por consolidar el hilo que une el destino de los dos antagonistas, en tanto que provoca que la protagonista sienta la necesidad de enfrentarse a Zemba para recuperar el amuleto de su padre y así, en el plano de lo metafórico, «honrar su memoria y su ausencia» (55).

Por otro lado, el espray que acompaña a Zakhe es un signo de «defensa» para las mujeres, una herramienta para que estas escapen del acoso sexual que las persigue diariamente. Este objeto es especialmente relevante para comprender la evolución psicológica de la protagonista: inicialmente se alza como un medio para sobrevivir a la opresión masculina –«Atonta unos minutos. Lo suficiente para salir corriendo» (42)–, por lo que Eudy ve en Zakhe un ejemplo a seguir –«Dos capullos del grupo de Mangosuthu me siguieron. Empezaron a insultarme... Los fumigué y salí corriendo» (48)–, lo que la conduce a recomendar su uso a todas las mujeres, pero después entenderá que acarrear consigo un espray para garantizar su salud es una conducta que debe extinguirse. El propio objeto se convierte, por tanto, en uno de los motores de su activismo feminista y LGTBI.

2.3.El Texto Espectacular como personaje–narrador

Uno de los elementos formales más particulares en *Eudy* es su Texto Espectacular –definido tradicionalmente como el conjunto de «todos los indicios que en el texto diseñan una virtual representación» (Bobes, 1987: 25)–. Pascual transgrede esta norma por la cual el TE es tomado como una caja donde se recogen los accesorios que apoyan la visualización del Texto Dramático (Bobes, 1987: 61) al desplegar toda una tipología de acotaciones que superponen niveles de significación funcionales en la interpretación de la obra. Según analizaremos a continuación, el Texto Espectacular aporta información que apoya la caracterización de los personajes y enfatiza la valía de las acciones de Eudy,

por lo que inunda la fábula. De hecho, la propia autora, con un ánimo ciertamente brechtiano, insta al inicio de la edición de *Eudy* a incluir las acotaciones «en la propuesta escénica, proyectadas en el ciclorama»³ (28), esto es, a que estas invadan la escena como si de un personaje–narrador autónomo se tratase.

En primer lugar, destacan las indicaciones que, aproximándose al estilo literario, nos remiten a obras externas pertenecientes a otros medios artísticos (pintura, cine y música). De su intersección con el contenido de la fábula se genera no solo un claro enriquecimiento de sus imágenes, sino también un estrecho diálogo intermedial que, lejos de suponer un añadido estético, es necesario para interpretar el perfil de los personajes: por un lado, el de los Simelane como una familia unida, ejemplar y comprometida con las luchas sociales; por otro, el de Zemba como una figura negativa y macabra. Algunos ejemplos de este segundo tipo de TE que ayudan a comprender lo que acabamos de describir pueden ser: «Se abrazan, sonríen, bailan. La escena podría sentirse como el prefacio de *La bella durmiente* de Mats Ek» (29); «Las pinturas negras de Goya, las muecas de Solana y los cuerpos doloridos de Francis Bacon asaltan en la noche a Mangosuthu Zemba» (45); «Eudy sueña con Eudy. Eudy corre, corre, corre. Sigue una pelota que se mueve sola...» (62); «Eudy Simelane se encuentra con Zakhe Sowello en un café [...]. Está decorado con fotografías de Ana Magnani, Billie Holliday y Janis Joplin. Suena la música de Aretha Franklin» (65); «Eudy y Zakhe Sowello, abrazadas, en un café de Igoli y ante un retrato de Ana Magnani» (82).

Pascual demuestra, como antes mencionábamos, seguir los preceptos sobre el distanciamiento brechtiano que expuso el alemán en su ya clásico *Pequeño órgano para el teatro* (1948), dado que esta técnica propone una unión de las «artes hermanas [...] para llevar adelante la tarea común entre todas, pero cada una a su manera» (Brecht, 1948: 17). También lo consigue al añadir títulos a cada escena que, tras ser proyectados, anticipan su contenido y desvían nuestra interpretación del contenido teatralizado a los aspectos que lo condicionan. Así funcionan, por ejemplo «La unión hace la fuerza», título que enmarca la escena en la que Eudy y Zakhe se conocen, o «El demonio de ojos verdes», con el que se introduce el monólogo de Zemba donde este afirma que «Esa zorra de pelo amarillo va a encontrarme» (46). Se logra, en definitiva, lo que sintetiza Jean-Pierre

³ En el anexo se recogen unas fotografías que muestran la propuesta de puesta en escena ideada por Pascual.

Sarrazac (2019: 46–47): «transferir la atención de los espectadores –a partir de su capacidad de reflexión– de los actos (los ¿cómo?) a sus móviles económicos, sociales, políticos (los ¿por qué?)». La herencia de Brecht para con la dramaturgia de Pascual es tal que la autora incluye a modo de homenaje en *Eudy* una intertextualidad de su *Terror y miseria del Tercer Reich*: «En estos tiempos todas tenemos que tener cuidado» (65).

Por lo tanto, gracias a estos constantes desvíos hacia la denuncia social, las acciones que tienen lugar a lo largo de la obra, esa serie de acontecimientos que recogimos arriba y que avanzan gracias al conflicto entre Eudy y Zemba, parecen menos relevantes que la propia reivindicación política. En última instancia, cada uno de los personajes es el representante simbólico de un problema superior y universal sobre el que la autora nos invita a reflexionar: la violencia contra las mujeres, la homofobia y el racismo. Incluso podríamos plantear que, dado que la fábula es una transposición de la biografía de Eudy Simelane, una figura real de la que tenemos a disposición todos los datos, se refuerza la idea de que lo primordial es indagar en los porqués ocultos que conducen a su inexorable muerte, no en la literatura ni en el relato en sí mismos.

El segundo tipo de acotaciones que incluye Itziar Pascual contribuye en mayor medida a la consecución de este objetivo de denuncia y al esbozo de nuestro personaje protagonista. Se trata de apuntes «objetivos, casi periodísticos» (Losa, 2014: 14) que sirven para yuxtaponer la vida de Eudy a la narración de los eventos históricos coetáneos que suceden en el país sudafricano. Al equiparar ambas esferas, *Eudy* adquiere una notable bidimensionalidad que hace de su estructura un elemento realmente complejo, por lo que su análisis precisa de un inciso previo en el que ejemplifiquemos esta variante del TE:

Escena IV:

17 de febrero de 1990. Nelson Mandela realiza su primer viaje fuera de Sudáfrica tras más de dos décadas de presidio. Es recibido en Lusaka (Zambia), por numerosos presidentes africanos, con honores de jefe de Estado. La ciudad [...] es una fiesta. Atardecer en Igoli. Eudy observa el cielo desde el umbral de la casa de su madre [...]. Entra una chica por la izquierda, con paso rápido y mirando hacia atrás, con temor (41).

Escena VIII:

15 de octubre de 1993. En Oslo (Noruega), el comité del Premio Nobel hace concesión del premio Nobel de la Paz a Nelson Mandela. [...] En Kwa Tema, sin embargo, la paz no ha llegado. Eudy Simelane regresa a casa de su madre (54).

Podemos observar que la autora busca comparar las grandes líneas de la Historia, protagonizadas por Nelson Mandela en su lucha contra el apartheid, con el microrrelato personal de Eudy. Si bien esto acerca a la obra al género del teatro documental, el efecto de realidad que ejerce no propicia la percepción del contexto político en el que vivió la protagonista como una esfera a tener en cuenta, sino lo contrario: nuestra atención se desplaza a lo cotidiano, a «esa intimidad azarosa y poética que Boris Van bautizó como “la espuma de los días”» (Cornago, 2005: 6). Las palabras de Carmen Losa (2014: 15) ilustran muy bien la impresión que esto genera en el receptor: «la acción principal debería ser la lucha contra el apartheid, no hay nada más importante. Y, sin embargo, no lo es».

Para Agnès Surbezy (2004: 169–170) este es el neorrealismo propio de los tiempos posmodernos, un movimiento que confía en la identidad de lo diminuto antes que los metarrelatos. Pascual hace evidente esta predilección, incluso con cierto ánimo de crítica, como se percibe en la escena VIII: al hacer correr en paralelo dos líneas de acción en las que la primera (la Historia) debería tomar decisiones para incidir positivamente en la segunda (la población), se hace notar el alejamiento entre las instituciones y los individuos a los que debería proteger. Por tanto, nuevamente el TE se involucra en el conflicto de *Eudy* para afianzar el posicionamiento del receptor ante el sistema político, el cual ignora a las comunidades marginadas y las desprotege ante figuras como Zemba. Exploraremos en detalle este mensaje al centrarnos en el cuarto apartado, al explorar las implicaciones de dar voz a Eudy Simelane.

2.4. Tiempo y espacio

Se puede deducir de nuestro análisis que las nociones de tiempo y espacio que organizan el discurso de *Eudy* distan de aquellas que dictaminara la norma clásica a través de sus tres unidades. La fragmentación textual empleada como herramienta para acumular y superponer de manera eficaz las vivencias salteadas de la biografía de Eudy Simelane origina una desconcentración de los cronotopos en los que cada escena tiene lugar. Dicho de otra manera: el denominado «tiempo de la historia» (treintaún años) desborda ampliamente al «tiempo del discurso» (Bobes, 1987: 221), del mismo modo que los

espacios son múltiples. Pascual se acoge, en definitiva, a una temporalidad veloz y a una diversidad espacial, a lo que Surbezy (2004: 165) considera la «percepción puntillista» típica de la época posmoderna.

En el caso del tiempo, debemos señalar que Pascual se atiene a las convenciones propias del género biográfico al dibujar una acción que, aunque segmentada, expone sus acontecimientos de modo lineal y ordenado. Además, al no relatar la vida de Eudy en retrospectiva, sino viajando a las etapas de su crecimiento y colocándonos ante ellas directamente, la obra se ancla en un tiempo presente constante, rasgo que, como señala Bobes Naves (1987: 219–220) es eminentemente teatral. Ahora bien, el hilo conductor que entrelaza *todos los presentes* que presenciamos, aunque logra con éxito conectarlos y manifestar la razón de causalidad que los une, no consigue desligarse de una sensación de rizoma, fugacidad e instantaneidad, incluso de incertidumbre ante el rápido paso del tiempo. El propio paratexto inicial de *Eudy* en el que se especifica el *cronos* en el que ocurre la fábula apunta en esta misma dirección: mientras que transmite al receptor un marco contextual concreto que limita el inicio y el final de la pieza –«entre marzo de 1977 y abril de 2009» (28)–, también expone que esta tiene lugar «en un tiempo de luces y sombras» (28), esto es, en un vaivén abstracto de momentos que oscilan entre el bien y el mal.

A modo de solución ante esta vacuidad temporal, la autora decide anclarnos al comienzo de cada escena a unas coordenadas más o menos exactas que nos permiten ubicarnos en el avance de los treinta y un años de la protagonista. Da la impresión de que Pascual, consciente del vacío en el que nos había abandonado, acude en nuestra ayuda para darnos pistas con las que interpretar las fases de desarrollo de la acción. La inclusión de fechas consta de otras dos funciones semióticas decisivas: por un lado, potencia la tensión dramática en los momentos climáticos al incidir en la rapidez con la que se encadenan –cuando se agolpan instantes o días seguidos el receptor sabe que se avecina algún suceso violento que marcará el resto de la obra–; por otro, se dota a *Eudy* de matices propios de la crónica o del diario que, junto a las narraciones históricas que se concentran en el Texto Espectacular, favorecen su proximidad con el teatro documento y generan un nuevo efecto de realidad. En el siguiente cuadro se especifica el reparto cronológico de la acción, yuxtapuesto a los acontecimientos que tienen lugar en cada temporalidad y a las tres partes en las que hemos dividido la obra. Pese a su esquematización, se aprecia el

recurso por el cual la proximidad temporal de las escenas significa la aceleración de la acción y, al contrario, cuanto más amplio es el corte cronológico entre ellas, prepondera la pausa y la toma de decisiones.

Partes y temporalidad		Acontecimientos
Prefacio	Agosto de 1976	Introducción de la historia
Planteamiento (Escenas I–IV)	Marzo de 1977	Visión
	Marzo de 1989	Deseo de ser futbolista
	11 de febrero de 1990, 17 de febrero de 1990	Primera amenaza, conocimiento de Zakhe
Nudo (Escenas V–XIV)	18 de febrero de 1990, 26 de marzo de 1990 (se prolonga durante dos escenas)	Agresión y muerte de su padre
	15 octubre de 1993	Amenaza
	11 de marzo de 1998, diciembre de 1998	Éxito deportivo, toma de conciencia
	Julio de 2000	Anuncio fundación equipo
	31 de agosto de 2001	Conversación sobre su militancia feminista y LGTBI
	Febrero de 2007 (se prolonga durante dos escenas)	Amenaza y discurso feminista en el congreso
Desenlace (Escenas XV–XVIII)	28 de abril de 2008 (se prolonga durante dos escenas)	Muerte de Eudy y lamentos de su madre
	Junio de 2008	Discurso feminista de Zakhe
	28 de abril de 2009	Aniversario y retorno de Eudy

La iluminación se vuelve a constituir como un signo relevante en la consecución de esta dinámica de lapsos temporales. La luz adquiere, por tanto, un nuevo valor funcional –recordemos que también es un signo decisivo en la caracterización de las actitudes de los personajes– al ser capaz de evocar diferentes tonalidades que nos indican

los saltos temporales: cada escena se cierra o bien con un destello brillante o bien con su oscurecimiento absoluto. Este código de iluminaciones demuestra una clara influencia del género cinematográfico, dado que es una transposición a las tablas del clásico recurso del *fade-out* como resorte que facilita la inserción en series y películas de recuerdos pasados o, precisamente, de saltos temporales. Pascual, sabedora de que el público contemporáneo ya ha asimilado este socorrido mecanismo hasta integrarlo en su diaria percepción del arte, se aprovecha de él para conseguir cohesionar de forma lógica su texto.

Por otra parte, la concepción del espacio en *Eudy* también bebe de esa misma ambivalencia que acabamos de detallar por la que se fusiona la exactitud con la infradeterminación. Nuevamente, es el paratexto inicial el que nos da la clave para interpretar este rasgo, ya que en él la autora concreta que la acción sucederá «En la gran ciudad. Entre el océano Atlántico y el océano Índico» (28), por lo que acota el espacio a la supraunidad de la ciudad de Igoli, pero, a la vez, deja la puerta abierta a que aparezcan una infinidad de lugares y rincones. Todos ellos –desde diversos puntos de Kwa Thema, municipio del sur de Igoli en el que viven los Simelane (su hogar, el campo de fútbol, un parque), hasta el centro de Igoli (una cafetería, el edificio gubernamental)– integran un paisaje polimorfo que exige la constante movilidad de los personajes. Además, cada uno guarda una relación semiótica esencial con la acción basada en la oposición interior *versus* exterior: los espacios cerrados son sinónimos de «seguridad», mientras que los exteriores, ocupados por Zemba, suponen «peligro» para Eudy y, en extensión, todas las mujeres. Dadas las connotaciones de género que articulan esta división, nos detendremos en ella con más atención en los siguientes apartados.

Asimismo, debemos tener en cuenta que los incisos informativos del Texto Espectacular nos retrotraen a espacios lejanos que nunca serán ocupados por los miembros de la *dramatis personae*, sino que se evocan, como explicamos, con la intención de hacer chocar los ritmos institucionales con los cotidianos. Esos «espacios narrados» (Bobes, 1987: 242) enfatizan esta distinción al ser siempre lugares icónicos o emblemáticos (la Asamblea General de las Naciones Unidas, los tribunales, la prisión de Nelson Mandela, la sede de los Premios Nobel) que contrastan con los «espacios dramáticos» (Pavis, 1983: 156), anónimos y humildes. Este gesto por el que el foco se traslada voluntaria y explícitamente hacia lo pequeño cotidiano es, según nos vuelve a

recordar Surbezy (2004: 171), un recurso ya topificado en la posmodernidad. Es, en definitiva, una invitación que la dramaturga tiende al lector para que este repiense desde una nueva perspectiva crítica su posición en el mundo y se imagine cuántas de sus propias circunstancias comparte con «el otro», en este caso, con mujeres como Eudy.

3. Tragedia, mesianismo y mito como subversión

Apreció con acierto Helen Freear-Papio (2019: 445) que debemos recordar el mundo trágico griego para interpretar rigurosamente el mensaje de *Eudy*. El mundo grecolatino, tan prolífico como decisivo en la propuesta de arquetipos y dilemas humanos, no deja de ser un universo que ocupa gran parte del imaginario de la autora y que, por ende, determina su concepción teatral. Según ella misma expresa (en Rovecchio y Urban, 2010: 291), recuperar temáticas y motivos clásicos implica imbuir a los textos en una gran «fuerza ancestral» y una «imagen rica, poderosa».

En este sentido, cabe rescatar brevemente uno de los debates más candentes y controvertidos de la crítica teatral de los últimos tiempos: la dicotomía «tragedia» frente a «lo trágico». El *Diccionario del teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología* de Patrice Pavis (1983: 427) resuelve esta confusa dualidad al asentar la distinción entre el producto literario o artístico y el sentimiento filosófico de lo trágico, esto es, la profunda desazón perceptible tras constatar que la vida humana puede tener como destino el desengaño constante. La conciencia de la independencia de ambos términos –esto es, que, según explicó Paul Ricoeur (en Pavis, 1983: 427), aunque la tragedia clásica sea el mejor exponente de esa lucha desesperada entre el yo y el mundo que encierra «lo trágico», este pueda surgir al margen de ella– es lo que condujo a figuras como Georges Steiner (2012) a plantear que el género había muerto. Además, como también había apreciado Nietzsche, ni los personajes trágicos, otrora «inflexibles hasta la muerte» (García Gual, 2006: 191), presentaban la misma sabiduría heroica, ni el teatro del siglo XX mostraba simpatía por los preceptos aristotélicos. En otras palabras: Steiner consideraba que esa primera acepción recogida por Pavis solo tenía utilidad en un estudio literario historiográfico.

Muy al contrario, la mencionada fuerza ancestral de la tragedia inunda *Eudy* de tal manera que no podemos más que cuestionar la tesis del alemán. Su lectura exige una

posición mucho más transigente, capaz de comprender que la concepción clásica de la tragedia puede haber metamorfoseado y alcanzado nuevas formulaciones, pero no por ello ha caído en el olvido o se le ha privado de magnitud ni trascendencia. De hecho, la transformación del teatro *per se* es una realidad constatada que, en la actualidad, como ya hemos expuesto en el primer bloque de contenidos al tratar los rasgos del teatro de Pascual, resulta de la aplicación de la ética del descreimiento y del desamparo individual posmodernos a la estética dramática. En consecuencia, si, tal y como afirma Agnès Surbezy (2004: 163; 165), nos regimos por «un movimiento veloz e incontrolable [que] acarrea una transformación del espacio, que se hace también inasequible e inestable» y ello nos conduce a entender nuestras experiencias desde la «subjetividad, instantaneidad, cotidianidad, multiplicidad...», las dramaturgias responden ante ello actualizando formas, temas y puestas en escena. Por ello, piezas como *Eudy* equilibran y honran las bases de la «tragedia pura» (Pavis, 1983) y, al mismo tiempo, las adaptan para llevarlas a nuevas cotas.

En primer lugar, si acudimos a los rasgos formales que críticos como Antonio Guzmán Guerra (2005) han defendido como naturales de las dramaturgias de Sófocles o Eurípides, podemos encontrar su plasmado exacto en el trabajo de Itziar Pascual. Así, el esquema prototípico de sus tragedias organiza la fábula de *Eudy*, sumergiéndose dentro de la sucesión de escenas que ya hemos analizado. La acotación que encabeza el prefacio se corresponde con lo que entenderíamos como «prólogo», ya que ofrece al receptor un marco contextual desde el que entender el argumento y anuncia una de las máximas que después lo articulan –«El amor todo lo puede» (29)–. El mismo prefacio supone la entrada del coro, que se expresa en un «recitativo expresionista» (29), por lo que se desarrolla a modo de «párido». A continuación, encontramos los «episodios» donde los actores dialogan y desarrollan la fábula, apoyados por un par de sucesivas intervenciones corales que, a modo de «estásimos», pausan la trama durante unos instantes. Finalmente, los integrantes del coro son también los encargados de despedir la obra, por lo que sus últimas palabras sirven de «éxodo».

Consideración especial merece uno de los elementos en los que acabamos de incidir: el coro. Al igual que en la tragedia griega, Pascual lo dota de un nombre en plural que remite a parte de la ciudadanía que convive en el mismo entorno que el protagonista y, por tanto, es testigo de la fábula. Sus incursiones implican siempre el empleo de un

lenguaje arcaico que, gracias a su versificación «rimad[a], polimétric[a], popular y ancestral a un tiempo» (Pallín, 2015: 282), acerca a *Eudy* a la solemnidad de los ritmos clásicos. Asimismo, en ocasiones es un miembro del coro, el corifeo, el que se adelanta para dar la voz cantante y servir, pues, de portavoz de la opinión del grupo. Además, las cuatro intervenciones corales responden a las funciones que Guzmán Guerra (2005: 45–49) achaca al coro griego. En algunos momentos asume el papel de «intermediario entre el público y los actores», esto es, de «espectador ideal» distanciado de la acción que anticipa los caminos por los que avanzará la fábula e introduce tensiones dramáticas: «A Eudy Simelane, sí, / pronto la vais a conocer» (29); «Nadie la puede acallar. / ¿Nadie la puede acallar?» (30); «Pero, ¡ay!, nada de esto está escrito. / Puede ser o no ser, lo repito» (74); «Ha pasado el tiempo, / lluvia y soledad. / Todo se hace incierto, / salvo la bondad. / Eudy está volviendo» (82). En otras ocasiones, el coro es un actor más, integrado en los hechos, aunque nunca en los diálogos con el resto de la *dramatis personae*. Sus voces sirven para narrar y dar constancia directa del horror que relata la fábula, incluso desde la perspectiva de una conciencia moral comunitaria que juzga: «¿Quién protegerá a nuestras hijas? [...] Madres de Igoli, ¡cerrad puertas y ventanas! Porque los cuchillos están afilados y buscan la piel de los inocentes» (51); «Qué más da lo que diga la gente [...] No es huir, es ganar la batalla» (76).

La única quiebra respecto del modelo coral clásico reside en el hecho de que *Eudy*, en su planteamiento de la fábula como una dicotomía entre Eudy Simelane y Mangosuthu Zemba, también genera una contraposición entre el coro que venimos describiendo y otro grupo de personajes, los tildados de «Acompañantes». Las personas que integran cada uno de los grupos no son ancianos nobles, como vemos en *Antígona* o el *Edipo rey* de Sófocles, sino, por un lado, las Madres Positivas –denominación que la propia autora aclara: «está en deuda con Amaia Esparza, de Médicos Sin Fronteras, y su trabajo con las mujeres de Zimbaue y su lucha contra el VIH en las zonas rurales del país» (27)– y, por otro, los amigos de Zemba, calificados de «sumisos y pandilleros» (27). Mientras que las primeras son las emisoras de los mensajes que acabamos de reseñar en el anterior párrafo, los segundos son una masa homogénea que simplemente ríe ante los comentarios amenazantes del antagonista o lo alienta a cometer actos violentos. Es, de hecho, un coro que solo conocemos a través del TE y de las impresiones que causa en Eudy, por lo que se trata de un personaje referido. Este recurso es frecuente en Itziar Pascual: su teatro,

como ya apreció Gabriela Cordone (2006: 9), habla sobre la violencia sin retratarla de forma explícita para potenciar «el anonimato de la intimidación sin rostro» que supone el machismo. Por tanto, a las ya señaladas funciones de los coros debemos añadir una más: la enfatización de la denuncia feminista al oponer las preocupaciones y denuncias de las mujeres al discurso del odio que simboliza Zemba.

Otro aspecto del que depende la construcción de *Eudy* como una tragedia es la aparición decisiva de un personaje que, como si de un Tiresias se tratara, ejerce la función de vidente. Se trata de una mujer anónima de la que tan solo podemos inferir que supera en edad al resto, vive en la indigencia y, pese a su marginalidad, es muy célebre entre la población de la zona. La obra nos da indicios de su unión a lo sobrenatural ya en el TE de la primera escena, por tanto, incluso antes de darle la palabra, en la contraposición entre la imagen costumbrista que transmite la madre de Eudy y la repentina aparición de la adivinadora: «En las calles de Kwa Thema, en las afueras de Igoli, Mally Simelane, embarazada, camina de regreso a su casa con un cesto de manzanas. Una mujer zulú la requiere» (31). En efecto, Pascual se sirve de su figura para teñir la fábula con otra capa más de significados: las creencias zulúes. Así, en *Mujer Zulú* se reúnen los «poderes proféticos sobre el futuro de los héroes» (García Gual, 1975: 111) y la «condición de intérprete de augurios» (García Gual, 1975: 113) en estrecha relación con la naturaleza (aves en el caso de Tiresias; leones en el nuestro) con el reconocimiento de los valores espirituales propios de la etnia a la que pertenecía Eudy Simelane.

En el recorrido de *Mujer Zulú* es, en definitiva, en el que Pascual estrecha los lazos con Sudáfrica desde un punto de vista no documental, sino más folklórico. Sus reflexiones las introducen los vocablos que luego se explican en el glosario: desde «Amadlozi» («antepasados»), importantes para el pueblo zulú en tanto que su invocación propicia bienestar y prosperidad futuras para la familia (87), hasta «Nkulunkulu» («Dios creador»). Como decíamos, las tres apariciones que realiza en la fábula sirven o bien para preconizar lo que le ocurrirá a Eudy o bien para, en esa última escena donde la protagonista vuelve a aparecer en una prueba de que su ejemplaridad trasciende la muerte, servir de puente con el más allá. Cabe recoger algunas de sus palabras para aproximarnos con exactitud al papel y al lenguaje propios de *Mujer Zulú*. En primer lugar, traemos la profecía que transmite a Mally Simelane; después, la escena en la que vislumbra el fatídico asesinato de Eudy:

Darás luz a una niña... una niña que será diferente. Traerá la voz de los antepasados y de los excluidos. No viene a complacer, viene a traer cambios [...]. Si así lo quiere Nkulunkulu, será una niña muy fuerte [...]. Honra a Amadlozi porque tu niña traerá honor y gloria, pero le acechan otros peligros. He visto una casa en llamas [para los zulúes, símbolo de guerra] (33).

Hay hienas merodeando la sabana [...]. Una leona se acerca a la orilla del río. Es esbelta y joven. Su melena brilla en el dorado de la tarde. Su pisar tiene elegancia felina [...]. Las hienas ríen desdeñosas. Tumulto de impotencia [...]. ¡Las hienas atacan a la leona! ¡Han mordido su cuello y su espalda! ¡Han herido su lomo y su costado! (*Comprende*) ¡No! ¡No! ¡Eudy! (74–77).

El carácter heroico de Eudy Simelane, cuyo símbolo es la bella leona dorada, es el sujeto central en el que descansa la fábula y, por ello, otro de los elementos que fomentan su fuerza trágica. Afirma García Gual (1975: 122) que el arco argumental típico de todo personaje trágico es el que parte de una prohibición que provoca en él dolor y rebeldía, lo que lo conduce irremediamente a transgredir la norma y a ser, por ello, castigado. Se trata, en definitiva, del «*fatum*» del héroe y de su grandeza moral (García Gual, 2006: 191) a la hora de afrontar la agonía «*metafísica* [...] de la fragilidad, de la irrisión y de la impotencia de la condición humana frente a los elementos que la sobrepasan» (Garnier, 2011: 23–24).

Los actos de Eudy responden, en efecto, a un «*pathos*»: el hecho de no poder vivir su identidad (ser una mujer negra lesbiana) con plenitud por miedo a las acciones que la sociedad emprenda contra ella. El origen de su situación es equivalente al que Guzmán Guerra (2005: 95) entiende como propio de los personajes trágicos: el sufrimiento desencadenado «por el solo hecho de ser human[a]». Es más, el dilema interno al que se enfrenta Eudy Simelane versa sobre los mismos valores universales que rigen a personajes de la talla de Edipo: el contraste entre el parecer y el ser. Pascual presta especial atención a subrayar esta condición y, para ello, repite a lo largo de la obra una reveladora sentencia de Simone de Beauvoir –referencia que no nos debe ser baladí porque, como ya explicamos, su filosofía sobre el «llegar a ser mujer» es crucial para la autora–: «Parecía que yo existía de dos maneras. Entre lo que yo era para mí y lo que era para los demás, no había ninguna relación».

La historia de Eudy es, como hemos visto, la crónica de una muerte anunciada (Pallín, 2015: 280) ya desde que con la profecía de Mujer Zulú conocemos que su destino, su «*moira*», está escrito: Eudy luchará con ferocidad contra el mundo, consciente de que

es urgente actuar en él para lograr un cambio, y sus actuaciones le traerán grandeza y gloria («kleos»), pero no por ello esquivará tener un final cruento y dramático. Siguiendo las palabras de García Gual (2006: 188): «El héroe elige, pero esa elección le encamina a su destrucción o al sufrimiento [...]. Elige una actuación –y tiene que elegir actuar en una arriesgada y conflictiva situación– que tiene fatales consecuencias». La catástrofe con la que cierra su vida es fruto, en cierto sentido, de un error recurrente («hamartía») en el que la vemos caer en varias ocasiones: su propio carácter («ethos») la conduce a pecar de valiente e idealista y a relativizar el peligro que suponen Zemba y sus acompañantes – clave es el diálogo entre ambos en que Eudy, a pesar de que este le dice «Vete de Igoli. Una mosquita se acomoda en cualquier sitio» (55), ella le contesta con un no rotundo–, por lo que estos terminan encontrando el momento idóneo para acabar con su vida.

Por supuesto, achacar su final solamente a su actitud es una conclusión reduccionista, porque, como analizaremos en el siguiente apartado, Eudy es víctima de todo un sistema sociopolítico que la excluye, la califica de «putita marimacho» (45) y la rechaza hasta el punto de querer eliminarla. En este sentido, no podemos culpabilizar a Eudy Simelane ni criticar la naturaleza de sus decisiones. Sin embargo, es verdad que a ello se une su temeridad, como el propio coro le advierte: «Vete ya, modifica tu ruta. / Es mejor que regreses a casa [...]. Qué más da si demoras tu viaje» (75).

Por tanto, es legítimo analizar el comportamiento y la vida (recordemos, ficcionalizadas en cierto grado) de Eudy en los términos de la tragedia. El único de los principios esgrimidos en las obras clásicas que se ve subvertido por la pluma de Pascual es la idea de que «el dolor ennoblece, [...] el protagonista lo ha de vivir en soledad [...] porque es, en suma, un dolor intransferible» (Guzmán Guerra, 2005: 95). Su no cumplimiento es, con todo, un gesto plenamente coherente con el mensaje que transmite *Eudy*: el dolor de la protagonista, esa ardua diatriba entre exteriorizar su ser o mantener una falsa pero segura fachada, no es una condición excepcional, sino el calco del que comparten otras tantas mujeres. Una vez más, es el coro el que nos propicia esta clave de lectura en el prefacio: «Esta es la historia de Una, / esta es la historia de un millón» (30). Pese a la fatalidad que encierra la biografía de Eudy, esta no es retratada desde la perspectiva del desamparo, la incomprensión y la exclusividad propias de los arquetipos sofocleanos. Se trata de hacer manifiesto el horror de que esas experiencias, lejos de ser

una metáfora de la vida humana, son paradigmáticas por su extrema veracidad. Las últimas palabras de Zakhe así lo confirman:

Señoras y señores de la Comisión para la Promoción de Derechos de los Grupos de Riesgo: Hace dos meses les pedí una respuesta a las violaciones correctivas en Igoli. El eufemismo es hediondo en la boca. Digamos... Digamos... Digamos que han dejado morir a Eudy. [...] En el corazón, en la garganta, siempre, una pregunta: ¿Por qué? (80–81).

Otro factor que apoya ese descreimiento del desamparo trágico es el vitalismo con el que la autora tiñe el final de la obra. Como explica Emmanuelle Garnier (2011), en el teatro femenino contemporáneo –y, especialmente, en el de orientación mítica– es frecuente detectar un enfoque esperanzado que conduce a los receptores a interpretar la obra más que en clave catártica, en un sentido didáctico. Si las dramaturgas analizan la realidad en clave trágica y no dudan en retratar escenas llenas de auténtica dureza es para operar «un desplazamiento de la responsabilidad del escenario hacia la sala, de la ficción hacia lo real» (Garnier, 2011: 84). Por tanto, para ellas «el “fracaso de la lógica para explicar el mundo” [cita de Michel Pruner] no implica una desesperanza» (Garnier, 2011: 83), sino la oportunidad de hacer ver que las herramientas facilitadas por el feminismo pueden propiciar un cambio social que erradique lo que se representa en las tablas.

Cobra sentido, entonces, la última escena de la obra, esa en la que el espíritu de Eudy Simelane retorna un año después de su muerte (2009). Esta vuelta de matices mesiánicos permite la redención del personaje y el cumplimiento relativo de sus sueños personales: en primer lugar, porque presencia la organización del Campeonato Mundial de fútbol en su ciudad natal; en segundo término, porque logra escuchar dos noticias que certifican la victoria de sus ideales: la construcción de un puente en su nombre, «un puente para unir los caminos...» (84), símbolo de que su persona será cuidada por la memoria colectiva en su lucha por la concordia, y la creación de un centro para niñas en el que se las protegerá de los ataques violentos de los hombres. El conocimiento de estos datos permite a Eudy reparar en que «los que buscaron mi sangre no apresaron mi espíritu» (85); los miembros del coro lo reafirman al cerrar la obra exclamando que Eudy «Vence al mal errado / Trae la libertad» (85). Si quisiéramos plantear un símil que mostrara las implicaciones de esta subversión, podríamos decir que Itziar Pascual, si pusiera a Antígona en la posición de Eudy, le habría permitido visualizar el futuro para comprobar que su sacrificio en pos de una nueva justicia fue válido.

Cabría señalar que hay otro factor relacionado con el personaje de Eudy que alterna su condición de «heroína magnánima»: su protagonismo de una historia que, a fin y al cabo, resulta terrenal. En efecto, Pascual se ciñe a lo que Maurice Maeterlinck calificara en *El tesoro de los humildes* como la «cotidianidad, la grandeza silenciosa y la dignidad trágica [de] las personas sencillas» (en Garnier, 2011: 20). En consecuencia, rechaza rodear a Eudy de un halo de divinidad y, siguiendo el hilo de lo que decimos, de una excesiva superioridad moral. Así lo demuestra cuando, al aproximarse el final de la obra, defiende que su vida no es más que la insignia de un movimiento plural de acción política que prueba que «podemos dar ejemplo de una nueva humanidad» (85). ¿Implica esta apelación a lo cotidiano un distanciamiento de la tragedia o la enriquece al añadirle nuevos matices? ¿La desaparición del castigo de los dioses resta trascendencia a la obra o, por el contrario, el hecho de que sean los hombres humanos los que efectúen el final cruento provoca un mayor dramatismo? El siguiente apartado de nuestro análisis se encargará de responder a estas cuestiones, planteando si poner el foco en biografías de mujeres como Eudy no es, en definitiva, un ejercicio de revalorización de la tragedia desde la contemporaneidad.

4. La importancia de dar voz a Eudy Simelane

La recuperación de la realidad como materia para el arte es, como explica Óscar Cornago (2005), una constante en la sociedad contemporánea. Nuestro día a día, absorbido por imágenes tecnológicas y desbordado por los estímulos enviados desde las redes, provoca un ansia de verdad y una necesidad de encontrar referentes e iconos certeros a los que imitar. Para Cornago (2005: 5), estamos asistiendo a la revalorización de «una realidad humana *en bruto* [...], de la defensa de una subjetividad más allá de intelectualismos, [...] como el enigma que esconde toda vida humana en su expresión más irreducible como presencia». Este amplio movimiento que, en el terreno de la cultura, ha propiciado el auge de los *biopics*, los documentales o la autoficción, también ha suscitado el interés del teatro. A fin de cuentas, opina Ramón X. Roselló (2013), qué forma de arte más indicada para abrazar a la realidad que aquella cuyos límites entre vida y ficción siempre han sido polemizados. En efecto, podemos afirmar que el teatro se

distingue como un medio óptimo «para reflexionar sobre la realidad desde un espacio de no-realidad» (Cornago, 2005: 7).

Itziar Pascual es consciente de la esencia de vida que contiene el teatro y del poder que ello conlleva de cara a ofrecer una nueva mirada sobre lo real. Una óptica diferente que, como reflexiona Jorge Dubatti (en Cornago, 2005: 8), desvía la ontología de lo real hacia una «dimensión poética». Esta puja por el acercamiento al mundo que nos rodea desde el prisma subjetivo dirigió progresivamente a la dramaturga a interesarse por el género biográfico, como ella misma aprecia en algunas declaraciones: «Al principio me interesaron los mitos, el origen, Grecia. Todas las griegas. Ahora me inspiran las mujeres de carne y hueso, célebres y anónimas, cuya experiencia atraviesa el siglo XX y el XXI» (Pascual en Freear-Papio, 2019: 440). Además, es bien cierto que esta deriva hacia lo documental y el rescate de lo vivencial es una consecuencia lógica de la toma de conciencia que Pascual experimentó acerca de la ausencia de nombres femeninos en la Historia, esa escisión que, a ojos de Marián López Fernández-Cao (2015: 26), condujo a las mujeres a «la desazón melancólica de la otredad». Si en el terreno de la literatura y el arte hemos sido condenadas a ser un *topos*, «un lugar común de designación», «un reflejo degradado, banal, menospreciado» (López Fernández-Cao, 2015: 27; 25), y se nos ha cuestionado la capacidad de ser generadoras activas de arte o de acciones históricas hasta llegar a eliminar nuestros nombres de la memoria cultural, Pascual confiesa que nuestro deber es deshacer ese silenciamiento (en Esteban, 2016: 196). Por ello, ante la injusta falta de una autodesignación femenina, los esfuerzos de la autora se depositan en la cesión del foco de atención a ese testimonio femenino marginado para que exprese al receptor todo aquello que una vez fue sepultado.

De igual modo, el auge de las biografías en el teatro feminista es un fenómeno clave porque, según señala Freear-Papio (2019: 439), se trata del medio óptimo «para enseñar al público cómo eran los desafíos, obstáculos y éxitos de la mujer en cuestión y cómo la definían». Cabe destacar que, como ha constatado Ryan M. Claycomb (en Freear-Papio, 2019), las dramaturgas feministas manejan una concepción del género biográfico que diverge de la norma: mientras que los libros que ensalzan figuras masculinas buscan elevarlas a la categoría de lo inalcanzable, de capitanes de hazañas inimitables, las mujeres caminan en la dirección contraria. Frente a la elaboración de «meras piezas de museo» (Freear-Papio, 2019: 439), los sujetos biográficos femeninos se muestran

dinámicos y accesibles; sus méritos, pese a aparecer descritos con la grandeza y la alabanza que rige el género, se perciben como acciones modélicas y valientes que, de ser repetidas en nuestra contemporaneidad, mejorarían a la sociedad en conjunto. Por ello, Itziar Pascual no piensa en su teatro biográfico como un mero corpus en el que se justifica por qué hemos de admirar los triunfos de algunas mujeres que se configuran como irreales e imposibles. Se trata de tender un puente entre nuestras circunstancias y los contextos en los que ellas destacaron para comprender la valía transformadora de sus acciones. Para la autora, dar voz a testimonios de mujeres ejemplares implica que:

Hay algo ahí que es recoger esas contribuciones que son tan importantes. Además, hay algo que ellas tienen mucho que ofrecernos, que enseñarnos, y es que ellas saben lo que es un entorno hostil. [...] Entonces es como «si ellas han podido contestar al patriarcado de estas maneras, todas sabemos que podemos intentarlo». (Pascual en Esteban, 2016: 202–203).

Eudy responde a este impulso por ofrecer nuevos referentes femeninos ejemplares e inspiradores. Las investigaciones elaboradas por Itziar Pascual sobre las condiciones de vida de las mujeres africanas –una constante en su obra, donde también aparecen Rosa Parks y Wangari Mathai– destacaban constantemente a un nombre del que nunca había oído hablar, pero cuya relevancia para el colectivo feminista del continente parecía más que notable: Eudy Simelane (1977–2008). Además, en el proceso de documentación sobre la capitana de las Banyana Banyana («Las Chicas», sobrenombre de la Selección Nacional de fútbol femenino sudafricana), la autora conoció una dolorosa estadística que le confirmó la necesidad de dotar de protagonismo a la historia de Eudy Simelane: «una niña sudafricana tiene más oportunidades de ser violada que de aprender a leer» (2014a: 19), un dato que, por cierto, traspasará a la obra en boca de Zakhe (70). Porque la celebridad de Eudy se debía, por una parte, a su feroz defensa de la lucha feminista de los derechos humanos de los homosexuales –hecho que la llevaría a fundar un equipo de fútbol formado solo por lesbianas–, pero, por otra, a la conmoción nacional que supuso su brutal asesinato tras ser víctima de una violación. La motivación de este acto, a todas luces heredero del concepto de «violación correctiva» (esto es, de la idea de que a través de la violación un hombre podría *corregir* la orientación sexual de una mujer lesbiana), fue, según la crónica de Dipika Nath para el periódico en línea *Human Rights Watch* (2009), que «she was a lesbian who fought back “like a man” [era una lesbiana que luchaba como un hombre]».

Para llevar estos datos a las tablas y lograr escenificar la vida de Eudy, Pascual desarrolló una serie de procesos adaptativos de descentramiento y focalización en aras de «hacer visible en una dimensión simbólica aquello que no lo es en el campo de la realidad, cuestionando sus categorías, límites y convenciones» (Cornago, 2005: 9). En otras palabras: la dramaturga debía disminuir la carga de lo documental y periodístico en favor de la reelaboración poética. Fue así como los treinta y un años de Eudy se tradujeron en unas primeras escenas donde la protagonista aparece como una adolescente de doce y trece años que es toda carácter y sueños; luego, en una joven de veintiuno que comienza a tener éxito profesional; y finalmente, una adulta consagrada. Su historia, una vez alejada de la exposición detallada de su día a día y enfocada en mostrar al receptor algunos pocos momentos constitutivos de su persona, también se distancia de lo meramente informativo y factual para convertirse en un reflejo «del combate entre la fuerza de la sangre y la fuerza de la libertad» (Pascual, 2014a: 20) donde, como señalamos, prima el componente ancestral y trágico. Así, la dramaturga logra transformar el material biográfico en un relato que enfrenta dos miradas sobre la realidad, casi como si de una alegoría se tratara: la violenta intransigencia de quien limita la vida de otros y la esperanza de quien sueña y lucha por otro mundo mejor.

Como observamos, este enfrentamiento –susceptible de reducirse a la dicotomía Mangosuthu Zemba versus Eudy– es la concreción, el ejemplo específico y nominal, de la división producida por el sistema político en la población sudafricana entre las personas que son acordes a la norma heterosexual y «los otros». Las palabras de Foucault fueron, desde luego, acertadas (en Rubio, 2017: 26): «el poder nada puede sobre el sexo y los placeres, salvo decirles no». Esta dualidad entre es, según explica Aimar Rubio en *Homosexualidad de Estado y diversidad sexual en África* (2017), un factor constitutivo del sistema sociopolítico africano, donde «existe una homofobia y una transfobia institucionalizadas» que causan la discriminación sistemática de todos aquellos que, a ojos del poder, se sitúan en «la periferia del *deseo normativo* [...] [porque] practican actos antinaturales, patológicos y ofensivos» (Rubio, 2017: 13)⁴. Una intervención de Zakhe

⁴ Si bien esta es una circunstancia que se da en 71 países del mundo, resulta significativo que el 45% de los mismos pertenezca a África (Rubio, 2017: 18).

Sowelllo consigue ilustrar a la perfección tanto la impunidad de los agresores como el dolor de las víctimas, en este caso, de Eudy:

La apuñalaron veinticinco veces en el rostro, el pecho y las piernas. (*Pausa*) Ser la capitana de las Banyana Banyana y jugadora del Tsakane Ladies no le sirvió para escapar de la barbarie. (*Pausa*) Los escuadrones de la muerte son reclutados en el campo con la promesa de un empleo. Reciben un machete, una *assegai* [lanza] y una pócima mágica, *muti*, con supuestos poderes de protección. Hachas, cuchillos de campo, lanzas y pistolas contra mujeres solas y desarmadas. (*Pausa*) Con esto basta en Igoli para convertir a un joven en un asesino homófobo (80–81).

En consecuencia, en África los homosexuales, considerados integrantes de una «minoría sexual», se encuentran en una posición de vulnerabilidad de tal magnitud que el aparato político puede ejercer sobre ellos todo tipo de violencia sin que ello traiga ninguna consecuencia. Esta realidad es todavía más grave en el caso de las mujeres lesbianas, sobre las que «confluyen los abusos derivados de cuestiones de género y orientación sexual» (Pichardo en Rubio, 2017: 15) y, además, pesa la invisibilización histórica como fruto de «la cosificación de la mujer como *mater reproductora*» por parte del patriarcado (Rubio, 2017: 22).

Es importante comprender que a esta sistematización de la penalización de la diversidad sexual los líderes políticos y religiosos han superpuesto otra idea: la relativa a la homosexualidad como algo antipatriótico y antiafricano. Con todo, reflexiona el propio Rubio (2017: 27), el rechazo a la diversidad se ve fomentada por «las élites, para las cuales será más fácil hablar de la defensa de los valores africanos que de la deficiencia de los servicios públicos». No cabe esperar medidas educativas ni una protección por parte del Estado hacia aquellos que se ven perseguidos, castigados y excluidos de la vida pública, sino todo lo contrario: el refuerzo de la imagen de la virilidad y de todo lo asociado a lo masculino (la guerra, por ejemplo) como aquello que se debe privilegiar y premiar. En definitiva, podemos apreciar que este esquema de dominación no hace más que reproducir los patrones que tan bien detectó y definió Pierre Bourdieu en su aclamado estudio *La dominación masculina* al tratar los porqués de la subyugación de las mujeres y su condena a la «subalternidad» (Spivak en Oliva Portolés, 2009: 338). Se hace evidente que sus conclusiones, además de ser válidas para examinar el caso de la desigualdad de género, también son aplicables para analizar la situación de cualquier sujeto que, por no coincidir con la descripción de un hombre blanco, heterosexual y adulto, se ve oprimido.

El caso de Sudáfrica, el país donde vivió Eudy, es especialmente llamativo. La contundencia con la que el país, bajo el liderazgo de Nelson Mandela, se alzó en los años 90 contra todo aquello que el apartheid había significado hizo de sus políticas unas de las más progresistas del mundo en materia de derechos sociales. Esto implicó que Sudáfrica se convirtiera prontamente en «el único país africano que prohíbe de forma explícita la discriminación por orientación sexual [...] [y] reconoce el derecho al matrimonio para personas del mismo sexo» (Rubio, 2017: 39). Sin embargo, el amparo legal no repercutió en un cambio de la cotidianidad del país, donde la homofobia es palpable en forma de «delitos de odio, discriminación, abusos sexuales y violencia hacia las personas LGTBI en general y a las mujeres negras y lesbianas en particular» (Gqola en Rubio, 2017: 39). Se podría decir que la mano que el Congreso Nacional Africano tendió al colectivo, en lugar de significar su integración en el sistema de la nueva Sudáfrica –dirigido, recordemos, exclusivamente por figuras portadoras de una masculinidad hegemónica–, provocó paradójicamente la reacción opuesta, como bien nos lo vuelve a explicar Aimar Rubio:

La novedad que suponían estas sexualidades como símbolos para una nación transformadora fue fácilmente entendida como extranjero, y en tal contexto, no-africano (Munro, 2012). Los prejuicios y estereotipos existentes en torno a la homosexualidad como una orientación sexual peligrosa y antiafricana se adhirieron fuertemente al imaginario colectivo [...]. En una sociedad donde el orden patriarcal postcolonial se encuentra fuertemente asentado, aquellos hombres y mujeres que no se comporten según los cánones heteronormativos quebrantarán involuntariamente normas y códigos de conducta preestablecidos. (Rubio, 2017: 45).

«Yo quería contar la historia de Eudy y, al hacerlo, poner en valor su lucha en el país que Nelson Mandela denominó “la nación del arcoíris”», afirma Pascual (2014a: 20). Podemos concluir que para la dramaturga dotar de voz a una mujer negra lesbiana, víctima, por tanto, de la denominada «discriminación interseccional», y destacar la heroicidad de sus pequeños actos es sinónimo de denunciar el voluntarioso alejamiento institucional respecto de los crímenes machistas que tienen lugar a diario en un país que gustó de autoproclamarse libre de desigualdades. Cobran sentido los rasgos que ya describimos sobre el Texto Espectacular como una fuente documental en la que se ofrece un marco histórico (los eventos cruciales para Sudáfrica) que contrasta con la fábula (la cotidianidad de Eudy Simelane), ya que su comparación logra generar una imagen vívida sobre la falta de compromiso político verdadero para con el colectivo LGTBI. Sirva de

ejemplo la tercera escena, titulada «La amenaza», en la que mientras que la acotación inicial nos indica que el 11 de febrero de 1990 Mandela era liberado y se desataba la euforia en el país, ese mismo día una Eudy de trece años se encuentra por primera vez a Zemba, a quien observa maltratando a una perrita, y este le anuncia el que será su destino: «¿La mosquita se cree avispa? [...] A las mosquitas hay que matarlas de un manotazo. [...] Seguro que volveremos a encontrarnos» (38–39). Más tarde, Eudy reflexionará: «Madiba habla de un futuro sin apartheid. Pero... ¿y si no cambia nada para nosotras?» (44).

Además de mediante la brecha entre el Texto Espectacular y el Texto Literario, la plasmación de la homofobia de Estado en *Eudy* depende de las nociones espaciales que se manejan. No es casual que en la primera escena en la que nos encontramos con nuestra protagonista, bajo el título de «Solo quiero intentarlo», esté enfrascada en una discusión con su madre sobre sus sueños de convertirse en una futbolista de élite y ella, reticente a concederle esa libertad al considerar que su lugar como mujer es otro, le indique que «en Igoli los niños juegan al fútbol en los descampados, [...] pero las niñas, no» (35). Más tarde descubriremos la significativa ambivalencia de ese descampado al que se refiere Mally Simelane, un personaje inicialmente preocupado por las consecuencias del *qué dirán*: mientras que la sociedad presupone que los hombres lo emplean para actividades de ocio y deportivas, entiende que las mujeres que lo ocupan son prostitutas.

Este detalle será clave en el desarrollo de la obra, ya que descubre los diferentes valores que las palabras «espacio público» guardan en la cosmovisión patriarcal, esos sobre los que cabe volver una vez más: si, como expone Bourdieu (2019: 23), lo público se ha instituido y codificado como algo eminentemente masculino, toda mujer que lo intente ocupar será o bien vista como una persona al servicio de los hombres o bien como un sujeto incómodo, alguien fuera de su lugar en el universo que está adoptando patrones de comportamiento que biológicamente no le pertenecen. Pese a que la percepción de Mally apunta en la primera solución, la historia de Eudy versa sobre la segunda, porque ella es una mujer que no duda en situarse con fiereza en el centro de una de las ubicaciones masculinizadas por excelencia, el campo de fútbol. Por ello, recibe el estigma de ser apodada «marimacho» –acaso la mayor muestra de que tanto por su inclinación sexual como por sus actividades la sociedad interpreta que no es una mujer plena– y, finalmente,

la violación para «corregir ese desliz» y el castigo del asesinato ante la decisión monolítica de no esconder su identidad.

Las pistas que Pascual inyecta en la obra para que la interpretamos en esta dirección son muchas. En primer lugar, la irrupción de Zakhe Sowello en la cuarta escena –ocurrida el 17 de febrero de 1990– trae a la fábula la idea de que la amenaza que Zemba dirigiera a Eudy apenas seis días antes no es un suceso aislado, sino la extensión de un fenómeno a gran escala que busca controlar a las mujeres. En efecto, Zakhe está huyendo de Zemba y de sus secuaces tras rechazar una malintencionada invitación a beber cerveza con ellos, segura de que «¡Me matarán!» (41) y de que de nada valdría denunciarlo porque «la policía no le toca» (43). Ante la indiferencia del Estado, causante del desamparo de las mujeres frente al peligro diario de la violencia sexual –cuya normalización se explica en *Eudy* al hacer referencia a que Zakhe siempre lleva un aerosol en el bolso para defenderse–, el único salvavidas disponible es la seguridad que brindan los hogares, esos espacios privados que se saben ocupados por el mundo femenino. Por ello, Zakhe, en su lucha por escapar, es socorrida por Eudy y su madre, quienes la acogen en su casa y escuchan sus problemas:

ZAKHE. – ¡Ayúdame! (*Respiración agitada*) Vienen... [...]
EUDY. – ¿Qué pasa?
ZAKHE. – [...] ¡Mangosuthu Zemba!
EUDY. – [...] ¡Entra, corre! [...]
ZAKHE. – Si Mangosuthu te ve conmigo, nunca te lo perdonará.
EUDY. – No voy a dejarte sola. (41–43)

De este modo, observamos que Pascual resignifica la sexualización de los espacios al mismo tiempo que proclama la necesidad de superar la separación entre la esfera doméstica y la pública para que sueños como el de Eudy no sean ni arriesgados ni utópicos y todas las mujeres puedan gozar con libertad de la posibilidad de trascender el rol de amas de casa y cuidadoras de la familia. Lo doméstico es ahora el lugar adecuado para el desarrollo de una comunicación femenina *inter pares* que logra denunciar los mecanismos de la dominación patriarcal como paso previo indispensable para después desarticular con eficacia la organización social sexual.

Este proceso de redefinición de lo privado, a todas luces un ejercicio de puesta en práctica de la máxima «lo personal es político» de Kate Millett, es indispensable en *Eudy*. Desde el hogar es desde donde se exclaman las denuncias más exaltadas sobre la opresión

que sufren las mujeres (y aún más, las lesbianas) cuando se internan en los espacios públicos –«¡Nos odian! Odian nuestra manera de vestir, de caminar y de hablar. ¡No soy una Barbie que les ríe las gracias! (48)»–, desde donde se tejen las reivindicaciones que marcarán la vida de Eudy –la necesidad de no callarse ante la violencia de Zemba y la propuesta de fundar unas redes de contacto entre mujeres lesbianas para protegerse– y, en última instancia, donde volverá tras su muerte. Además, si este es el lugar para la paz, la diversidad y el desarrollo de ideas, el exterior es su opuesto. Pascual lo describe como una ubicación ocupada, como decimos, por Zemba y sus acompañantes, y corrupta por el exceso de alcohol, las drogas y la violencia ilimitada. La imagen de la masculinidad que transmite es oscura y retorcida, centrada en el odio hacia lo que no encaja con la norma hegemónica, en los complejos que para su virilidad supone la existencia de mujeres lesbianas y en la alabanza a la muerte como modo de purga:

Las mujeres hacen contigo lo que quieren, [...] ¡Se ríen en tu bragueta! Esa zorrita de pelo amarillo, ¡jugadora de fútbol! [...] ¡Va presumiendo de rechazar a los hombres! (*Bebe. Espuma en el aire*) ¡Esa zorrita de pelo amarillo! ¡Esa zorrita va a aprender! [...] ¡Por la muerte! (*Levanta la lata de cerveza y finge un brindis*) [...] A los hombres lo que es de los hombres. (68–69)

La importancia del testimonio de Eudy en la desarticulación de esta polarización es esencial. No solo es el nexo entre ambos mundos gracias a sus incursiones en el descampado y los terrenos de fútbol, sino que su imagen inspira la idea de que otra sociedad es posible. El mantra de Simone de Beauvoir que la acompaña a lo largo de la fábula, ese «Parecía que yo existía de dos maneras. Entre lo que yo era para mí y lo que era para los demás, no había ninguna relación», nos invita a interpretar su existencia, esos 31 años llenos de iniciativas como estandarte de los derechos LGTBI, como un símbolo de que lo íntimo y secreto («lo que yo era para mí») debe coincidir en armonía y libertad con lo externo y visible («lo que yo era para los demás»). En suma: solo a través de la inundación de lo público por parte de lo privado se brindarán las condiciones necesarias para producir un cambio de mentalidad que desautomatice el machismo y la homofobia que sustentan los comportamientos sociales. La escena XIV es la cristalización de esta propuesta política. Situada en el edificio gubernamental de Johannesburgo en febrero de 2007, Zakhe Sowell profiere un discurso en el que traslada a los dirigentes las ideas de Eudy –quien se ha consagrado ya como una figura mediática y, su amiga, como su sempiterna mano derecha–, esas impresiones sobre la vida de las mujeres que llevan años

intercambiando en su casa. Sus palabras son, por tanto, un puente entre ambos mundos, el del hogar y el de la política estatal, e implican el ejercicio de denuncia feminista más contundente de los cobijados en *Eudy*. Estas son algunas de sus máximas:

En Igoli ninguna mujer está a salvo. [...] Hablamos de medio millón de violaciones, decenas de homicidios y miles de palizas. (*Silencio*) La mitad de las sudafricanas serán violadas al menos una vez en su vida [...] En Igoli, ser lesbiana significa estar expuesta a la agresión, al rechazo y a la muerte. [...] Sería bueno preguntar a nuestros magistrados por qué hay mujeres en la cárcel por robar una barra de pan y, en cambio, no hay imputados por violación. [...] Les hablo en nombre de mi asociación, de las víctimas y de mí misma. ¿Por qué no deja su despacho en Sandton City y va a los barrios? Cada mañana escucho que van a agredirme para hacerme una mujer de verdad. (71)

Una mujer de verdad. ¿Y qué es ser una mujer de verdad? ¿Una mujer que vive con miedo? [...] ¿Una mujer sin derechos, sin libertades, sin espacio ni ley? ¿Una mujer que no habla de sexo, porque los hombres son los que saben y deben saber? [...] ¿Una mujer a la que se insulta si no acepta una feminidad de cliché? (72)

Pascual indica en el Texto Espectacular que simultáneamente a la escucha de estas estadísticas y reivindicaciones el Coro de Madres Positivas debe ocupar la escena en silencio, portando carteles con una serie de nombres de mujeres asesinadas tras ser violadas. Como bien apunta Freear-Papio (2019: 448): «el coro ha dado identidades concretas a unas cifras impersonales». Además de implicar una crítica abierta a la omisión por parte del gobierno de la lacra que es este tipo de crimen, este gesto permite hacer aún más explícita la premisa de que el horror experimentado por Eudy no es más que un caso entre muchos. En este sentido, no es inocente que Pascual coloque esta escena justo antes de aquella en la que tiene lugar la muerte de la protagonista, porque, aunque Pallín (2005: 280) tenga razón al afirmar, como mencionamos, que la de Eudy es una muerte anunciada, el receptor espera para ella la salvación.

Hemos asistido al proceso de crecimiento ascendente de la protagonista, desde la inocencia de la niñez hasta la gloria y la conversión en un símbolo heroico; también hemos sentido la alegría casi catártica del pueblo africano al salir victorioso Nelson Mandela. Todo conduce hacia una feliz culminación final, quizá con la detención de Zemba, acaso con un triunfo definitivo para Eudy. Nuestra fe se deposita progresivamente en el deseo de que la adivinadora se haya equivocado o que la heroína haya logrado burlar a su destino aciago al conocerse «señora de mi destino, [...] capitana de mi alma» (85). Pero la ficción dramática no logra escapar a la realidad, por lo que terminamos

presenciando la muerte de Eudy en manos de Zemba, trasunto del desvanecimiento de nuestras esperanzas por un nuevo orden de las cosas, de la ruptura de los sueños a causa del ejercicio patriarcal más cruel.

Nos sacude el hecho de que un personaje con el que hemos empatizado encuentre un final que a las mujeres, por desgracia, no deja de sonarnos familiar. Esta sensación de anticlímax hace que percibamos lo trágico de la obra teatral con una súbita evidencia escandalosa que solo se ve mitigada por la vuelta de Eudy y la agri dulce realización de sus sueños. Itziar Pascual consigue que sintamos la desazón de que nuestra protagonista se acabe convirtiendo en una víctima ejemplar, una mártir que el dicho popular calificaría de «bonito cadáver». Sin embargo, esta tristeza se ve moderada porque, en efecto, este retorno implica que el progreso futuro es posible. Ahí radica la importancia de dar voz a Eudy Simelane: en el acto de dar importancia a su testimonio Pascual logra dignificar su lucha, dotar al público de un referente femenino que vivió con plenitud su identidad, fortalecer la necesidad de escuchar las historias de las mujeres para aprender de ellas y reafirmar la idea de que otro mundo puede existir.

Por ello, como respuesta a las preguntas con las que encabezábamos este apartado, podemos defender que *Eudy* no diluye su carga trágica por residir su fábula en hechos pequeños carentes de dioses superiores. Su apelación a que son los hombres los que propician y permiten la muerte de mujeres con Eudy redirige la tragedia hacia una nueva categoría. Cuando terminan las páginas en las que se desarrolla la obra o se corre el telón del teatro hemos presenciado el mayor dolor que puede sufrir una persona, el ser privada de su libertad y de su vida, del modo más directo que, sin llegar a experimentarlo, permite la humanidad. También hemos podido identificar a sus perpetradores, aquellos que propician y permiten un orden en el que discriminar, violar y asesinar mujeres son actos impunes. No son unos dioses que, a los ojos contemporáneos, se tiñen de matices etéreos y literarios, sino los propios humanos. La tragedia en *Eudy* no versa sobre la caída en desgracia de su héroe, sino sobre la impasividad de quienes podrían impedirlo.

5. La madre, la hija, nosotras: por una memoria feminista

Estoy pensando, como ven, en una cultura y en un teatro que comprenda y atienda más la oportunidad para la participación y la construcción en común que para el individualismo egoico. Esa es la cultura a la que me gustaría contribuir, una cultura sustentada en el principio de sororidad, porque es, en sus raíces y su proceder, una verdadera cultura democrática y porque representa para mí el mejor proyecto de lo humano (Pascual, 2010: 240).

Este párrafo recoge, a grandes rasgos, las conclusiones a las que llega Itziar Pascual tras cuestionarse los desafíos que debe afrontar el drama contemporáneo si quiere comprometerse con las reivindicaciones de las mujeres. La necesaria reinención de la industria teatral en aras de abrazar asuntos tan complejos como «la dificultad de conseguir, a pesar de todo, la paridad como criterio cultural» o «la violencia contra las mujeres, en todas sus formas, en todos sus grados» (Pascual, 2018) pasa, a su juicio, por asumir la urgencia de incorporar a sus raíces la sororidad y el asociacionismo. Esta propuesta para un nuevo paradigma teatral puede rastrearse en *Eudy* tanto en su proceso creativo –a las palabras de nuestra autora debemos sumar las aportaciones de Carmen Losa, reconocida figura en el círculo del teatro de temática lésbica, y el trabajo de las actrices que encarnaron la fábula en la Sala Berlanga (2014)– como por la red de retroalimentación y amparo intergeneracional que teje a lo largo de su fábula.

En efecto, entre Mally Simelane, Eudy y Zakhe se crea progresivamente un enriquecedor triángulo de influencias que genera un espacio simbólico «de intercambio, colaboración y cooperación entre mujeres» que permite llegar «a acuerdos allí donde estos son posibles, allí donde estos son generadores de consecuencias fructíferas para todas» (Pascual, 2010: 236). Por ello, como señalamos arriba, el pequeño espacio doméstico que ocupan al inicio de la obra no implica su sumisión al dictado patriarcal ni la asunción de que las paredes de la casa encierran sus posibilidades y sus deberes. Al contrario: su hogar es el rincón de la resistencia, aquel que, al contrario que el Estado, brinda las condiciones necesarias de tranquilidad, escucha y comprensión para propulsar sus reivindicaciones ante las imposiciones sociales.

La pertenencia a esta red de asociacionismo les permite trazar un movimiento desde la periferia hacia el centro. Dicho de otro modo: su problematización del sistema surge del autoanálisis para después proyectar sus ideas a la sociedad. Este aspecto es muy perceptible en la evolución de Mally y Eudy Simelane. La primera comienza la obra personalizando el pensamiento hegemónico y, por consiguiente, fomentando la idea de

que a una mujer le corresponde el rol de ser una ama de casa y una madre atenta; así, ante los deseos de la pequeña Eudy de ser deportista, le indicará metafóricamente: «Nosotras ponemos la semilla, la tierra y el agua, pero ¿crecerá? [...] ¿Tú sabes lo que quieres ser, Eudy? [...] ¡Las niñas no [sueñan con ser futbolistas]! Mira esta semilla; es la que es» (34–35). Su visión de la mujer está instalada, como vemos, en la ética del cuidado y en la maternidad como meta. Por el contrario, Eudy demuestra desde muy temprana edad su desacuerdo con los consejos de su madre: «Tú me dejaste nacer; así que déjame vivir» (36).

El viaje personal de ambas mujeres, construido a base de conversaciones y cesiones en sus posturas, se constituye como un proceso de revisitación de la idea del «ser femenino». En este sentido, el hecho de que la vida de Zakhe se entrelace con la suya es esencial: esta proporciona a Eudy una guía con la que entender que ni su identidad sexual ni sus aspiraciones son una anomalía y, gracias a la adquisición de esta conciencia más amplia y teórica –«más feminista», si se quiere–, la protagonista es capaz de transmitir a su madre una nueva perspectiva con la que pensar su posición. Se podría decir que las tres consiguen establecer «un nosotras como espacio solidario» (Pascual, 2010: 236) dispuesto a escucharse –la una, con su fiereza beligerante; la otra, con su continuismo tradicional; y la tercera, con su aparato crítico– para integrar todos los puntos de vista y deconstruir el propio. Así, pese al desencuentro inicial entre Eudy y su madre que acabamos de reflejar, unas escenas más allá encontramos este diálogo:

EUDY. – *Mom*, tú no entiendes...

MALLY. – ¿Crees que he nacido ayer? Una vez, siendo muy niña, me dijiste que te dejara vivir. Y estoy aprendiendo a hacerlo. (*Pausa*) Sé lo que tengo que saber: que eres mi hija y te quiero viva. Viva y feliz, sin caídas. (*Eudy y Mally se miran. Eudy la abraza*) Aléjate de esa gente. No tienen alma, Eudy. Recuerda lo que dice Madiba: «Soy el amo de mi destino, soy el capitán de mi alma».

EUDY. – Quiero respeto para mi cuerpo y mi alma. Es eso, *Mom*. Respeto.

MALLY. – Lo sé. Pero prométeme...

EUDY. – Para ti siempre seré tu niña.

MALLY. – Debes tener cuidado. (*Estrechándola*) Prométemelo.

La evolución de ambos personajes se cierra cuando años después Mally regala a su hija por su cumpleaños las mejores botas de fútbol del mercado –por lo que simbólicamente le concede los medios para hacer realidad sus deseos y, por ende, aprueba su separación de la feminidad canónica– y Eudy, por su parte, le dice que transmitirá su

legado de amor y protección al tender su ayuda a las niñas de Igoli porque «las miro a los ojos y tienen miedo. [...] Sus padres no las entienden» (63). Esta red asociativa comenzó a funcionar en la humildad y en el espacio de lo íntimo y, como vemos, logró asentar las bases para un fenómeno mayor que desborde el hogar para apelar a la sociedad. Por lo tanto, el progreso de este núcleo de mujeres es, en sí mismo, un paso de lo privado a lo público, del empoderamiento individual (Posada Kubissa, 2020: 15) al colectivo. Estas acciones, fundadas al calor de la sororidad, se consagran cuando Zakhe secunda las ideas de Eudy y, posteriormente, se postula como su cara visible ante el gobierno sudafricano –acto con el que se confirma el arraigo de las mujeres en el espacio público–.

Dice Victoria Sendón en «¿Qué es el Feminismo de la diferencia? (Una visión muy personal)» (2000: 7) que las militantes feministas «sembramos y sembramos sabiendo que fructificará». Este parece ser el mensaje que nos traslada *Eudy*, muy en especial a través de esa última escena en la que el espectro de la protagonista retorna a su hogar. Este gesto certifica la trascendencia y el poder del hilo que conecta a Mally, Eudy y Zakhe –es más, también a la Mujer Zulú, en tanto que supo de la importancia de la vida de la futbolista antes de su nacimiento, y a las integrantes del Coro de Mujeres Positivas, esa polifonía que acompañó a Eudy a lo largo de la fábula–. Al mismo tiempo, es una suerte de recordatorio de la cuenta pendiente que la Historia tiene para con todas las mujeres: el deber moral de preservar su cultura, recuperar su memoria –a la vez que se cuestionan las narraciones heredadas– y ofrecer un nuevo horizonte portador de mensajes que nos hablen sobre igualdad, diversidad y prosperidad. Tras la muerte de Eudy, las supervivientes son conscientes de que en sus manos se deposita la posibilidad de preservar su memoria y de divulgar sus valores, ya que, como reflexiona la propia Zakhe en el edificio gubernamental de Igoli:

Hoy queremos anunciar la creación de un centro de protección a las niñas y adolescentes lesbianas de Soweto. Un centro de trabajo y de esperanza, sufragado con los apoyos de 170000 personas cuyas firmas aportamos hoy, y que exigen una lucha sin cuartel contra el espanto. El Centro Eudy Simelane. Eudy jugó limpio y ganó. Ella ha conseguido que la comunidad internacional atienda esta barbarie. [...] Esta es una batalla contra la pobreza, el patriarcado y la homofobia. Eudy lo sabía. Y no vamos a demorarla. (*Corifeo coloca un ramo de proteas y violetas en el proscenio. En el ciclorama, imágenes de niñas sudafricanas camino de la escuela, escribiendo, cantando*) (81).

He aquí la suma importancia de una de las citas que abrían esta investigación, una sentencia perteneciente a la escritora senegalesa Mariama Bâ: «celebro de corazón cada vez que una mujer sale de la sombra». El rescate de las sombras de los testimonios femeninos es, en definitiva, el modo más apropiado para señalar con rotundidad que el saber oficial opera «sosteniendo supuestos normativos y silencios que hacen que solo ciertas preguntas o indagaciones históricas se presenten como plenas de sentido» (Butler en Troncoso & Piper, 2015: 70). El legado de Eudy Simelane –y, por qué no decirlo, el de Itziar Pascual– nos habla de dignificación y de activismo, pero también de amor y de amistad. Es una historia que, como reza la pieza teatral, nos invita a confiar en que nuestros actos pueden ser ejemplo de una nueva humanidad.

IV. CONCLUSIONES

Una frase que confesó Itziar Pascual a Laura Esteban Aranque (2016: 203) nos sirve de perfecta síntesis de la premisa que ha dirigido este trabajo: «Hay algo maravilloso en el teatro que es a la vez símbolo, ficción y realidad». Nos hemos situado en esa intersección, dispuestos a atender a la literatura y a la escena sin olvidarnos de la imagen del mundo que ambas configuran, porque, como nos recuerda Patrice Pavis (1983: 143), la conciliación de estética y sociología es el mejor método de análisis dramático. Se trata de asumir que ninguna palabra teatral es azarosa y que, por su total involucración con la vida y el pensamiento humano, nos exige un ojo crítico atento y abierto.

En su implicación con la realidad, el género dramático contemporáneo ha gustado de dirigirse a sus contemporáneos (Sanchis Sinisterra en Floeck, 2006: 187) con el afán de que estos cuestionen y desmitifiquen el conocimiento heredado. Lo expresó con claridad Juan Mayorga en el Día Mundial del Teatro de 2003 (en Floeck, 2004: 195): «No es posible hacer teatro y no hacer política». La dimensión ética que se descubre detrás de estas afirmaciones provoca que las teorías sobre la literatura posmoderna se tambaleen. No podemos entender la dramaturgia actual desde el prisma de la posmodernidad pura, cuyo credo sobre la metaficción y la indiferencia rechaza el compromiso. Sin embargo, es acertado plantear que el teatro español contemporáneo sí expresa la visión posmoderna del mundo –con su descreimiento, sus dudas sobre la identidad, su hondo conflicto con la epistemología–, al mismo tiempo que privilegia el acceso a la realidad por medio de la razón (Floeck, 2004).

Es llamativo observar que esta pugna por dar cabida a las causas sociales condujo al teatro último a estrechar su vínculo con la expresión de los problemas sufridos por las mujeres. A fin y al cabo, los propósitos fijados por Sanchis Sinisterra que reflejamos arriba y los del feminismo encajan a la perfección. Recordemos la fórmula con la que Celia Amorós definió a la teoría feminista (en de Miguel, 2005: 234): «irracionaliza la visión establecida de la realidad [...] [y] subraya el que es el fin de toda teoría: posibilitar una nueva visión, una nueva interpretación de la realidad, su resignificación». Debate ontológico, deconstrucción de la Historia y mirada esperanzada por un futuro mejor: tres elementos que indican la armonía con la que conviven los fines teatrales y los feministas y que justifican la riqueza artística que se sucede de su conjunción (Surbezy, 2004: 170).

Desgranar la relación entre estas dos esferas –teatro español contemporáneo y feminismo– ha sido uno de los primeros aspectos en los que nos hemos detenido. En los primeros años 80, dramaturgas del renombre de Carmen Resino, Lidia Falcón o Paloma Pedrero protagonizaron el auge del teatro hecho por mujeres con unas propuestas centradas en la cuestión femenina. Tras el franquismo, suyas fueron las primeras obras reconocidas por la crítica en las que la mujer ya no era un objeto tipificado –una madre sacrificada o una joven enamorada (O’Connor, 1994: 161)–, sino un sujeto activo cuyo punto de vista era central. Temáticas fundamentales eran la violencia de género, la desmitificación de los estereotipos sexistas o la rebeldía ante las jerarquías sociales, todas ellas concebidas como intrínsecas a la experiencia femenina. Además, conscientes de que, a pesar de su progresivo éxito, trabajaban en un entorno que institucionalmente favorecía a los hombres en materia de financiación y consideración intelectual, las dramaturgas del momento sintieron la necesidad de desarrollar sus propias estructuras de expresión y creación. Así, siguiendo el ejemplo de las bases aplicadas en la fundación del Instituto de la Mujer (1983), surgieron espacios como la Asociación de Dramaturgas Españolas (1986) que, como dice Borràs Castanyer (1998), «reescribían la escena» para introducir en ella nuevas voces femeninas, atesorar los legados de las veteranas y reclamar las aportaciones de las olvidadas por el canon.

De este modo, el objetivo de este estudio ha sido estudiar la posición de Itziar Pascual (1967) en este ambiente cultural donde teatro, política y feminismo caminan unidos. Eduardo Pérez Rasilla (en Gutiérrez Carbajo, 2019: 58) defiende que uno de los rasgos esenciales de la dramaturgia española reciente es el continuismo intergeneracional. El magisterio de los mayores es recibido con respeto y alabanza por parte de los más jóvenes y viceversa, las nuevas figuras incorporan estéticas y métodos que influyen en las poéticas de los autores consolidados. Este planteamiento sobre la convivencia pacífica entre grupos y generaciones ilumina la respuesta a nuestro mencionado objetivo: Pascual, integrante de la denominada «Generación Bradomín» junto a dramaturgas como Laila Ripoll, Yolanda Pallín o Diana de Paco, reconoce como referentes directos a escritoras como las arriba mencionadas. En la labor de aquellas visualiza la gestación de su propio tejido ideológico y teatral (Pascual, 2010: 237) y en el amparo generado por los organismos que fundaron en los 80 sitúa los orígenes de su andadura literaria.

En efecto, Emmanuelle Garnier (2011: 34) afirma que podemos tomar la tarea de las integrantes de la Generación Bradomín como la proyección de las propuestas de sus antecesoras. Con ánimo contestatario, todas ellas exigen una transformación del mundo en clave feminista. Sin embargo, hemos podido observar que la dramaturgia de Pascual trasciende en muchos aspectos a sus maestras. En primer lugar, porque su postura es abiertamente feminista y militante, mientras que, por ejemplo, la mencionada Asociación de Dramaturgas Españolas se fundó para «reivindicar, sin ningún tipo de tinturas ideológicas o pancartas feministas, la actividad dramática femenina» (Serrano, 2004a: 565). Esta reticencia por proclamarse públicamente feministas se diluye en Pascual, al igual que ocurre con la predilección por el revisionismo y las fórmulas realistas propias de escritoras como Resino (Ragué-Arias, 1998) en favor de «estéticas de mayor libertad poética, ruptura y abstracción» (Serrano, 2004a: 569).

Una vez asentadas estas bases, el cuerpo de la investigación ha ahondado en las características del teatro de Itziar Pascual. Tras explorar que el motivo de su incursión en el género dramático fue la búsqueda de lugares de reunión y de asamblea donde la emoción y la expresión artísticas fueran primordiales, nos detuvimos a analizar cuál es, a ojos de la autora, el deber de todo dramaturgo. Como si de un catalizador de sentires sociales se tratase, para ella el escritor de teatro tiene que desempeñar la función 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» (Pascual en Rovecchio y Urban, 2010: 288). Por tanto, la pluma del dramaturgo es una herramienta de expresión cuya inspiración «nace de comprender, afectiva, íntimamente, el dolor del otro» (Pascual en Rovecchio y Urban, 2010: 288). Suya es la responsabilidad de *hacer ver* al espectador (Rancière, 2010: 20) que debe asumir una posición crítica respecto de la realidad. La autora afirma:

Quiero escribir teatro. Un arte que hable de mi época, que dure mucho tiempo y que, a poder ser, no sea demasiado serio. Que hable del miedo, del miedo que tenemos todos, de lo que no decimos, de lo que sospechamos. Que no sea trascendente, ni solemne, ni pretencioso. Pero que, asumiendo su inutilidad práctica, asuma su poder para movilizar de uno en uno (Pascual, 2001: 283).

Sus textos se sumergen en lo que el hispanista Wilfried Floeck (2004: 203) ha denominado «la nueva ética posmoderna», esto es, «en la búsqueda de nuevas formas de humanidad derivadas de la general conciencia de inseguridad, relativismo y

desorientación». Es, como mencionábamos antes, un arte heredero de la filosofía posmoderna tal y como la conciben Lyotard, Derrida, Deleuze y Guattari (en Floeck, 2004: 190), pero que no da la espalda al compromiso frente a esta crisis de la identidad y la epistemología. Itziar Pascual confía en que el lenguaje teatral es un puente que nos permite dialogar con la realidad extratextual para mostrarnos que podemos ejercer un cambio en ella.

Hemos podido comprobar que la fusión de la posmodernidad y el posicionamiento político se traduce en una estética que, erigida sobre la preeminencia de la palabra como herramienta para reflejar la dimensión política de la obra, también recurre a recursos visuales y multimedia –rasgos asociados al posdrama, como señala Thies-Lehmann (en Floeck, 2004: 192)–. Esta es la explicación a que para Pascual sean tan importantes las influencias de Bertolt Brecht y Sanchis Sinisterra como las de bailarinas como Martha Graham: en sus letras se hermanan el texto y la plasticidad, el signo verbal y las evocaciones pictóricas y musicales, para generar piezas híbridas donde compromiso y emoción son dos caras de una misma moneda.

En este sentido, los rasgos formales que emergen en su teatro también son los que críticos como José Romera Castillo (2004) o Emmanuelle Garnier (2011) decretan característicos de la dramaturgia femenina española posmoderna. Como reflejo de la fragmentación identitaria y de la primacía de la subjetividad aparecen estructuras discontinuas y secuenciales que hacen de las fábulas unos discursos desorganizados. El caos textual no es más que el trasunto de las experiencias de los personajes, siempre marcados por la búsqueda existencialista del sentido de su vida –hasta el punto de ser incapaces de responder a un nombre propio– y por los avatares de su cotidianidad. La indagación en su psique como método de respuesta a su «lucha desesperada por conocerse» (Gabriele, 2003: 2) provoca que con frecuencia sus obras prescindan del desarrollo de una acción y prioricen la introspección en esa cotidianidad subjetiva. Consecuentemente, los espacios donde se ubican sus obras son múltiples y domésticos. Por otro lado, a la concepción posmoderna del tiempo como un aspecto relativo e impreciso, constante en su movimiento veloz y rizomático, le siguen temporalidades teatrales infradeterminadas que siempre apuntan al presente. El teatro de Pascual se plaga de construcciones cíclicas y de acciones simultáneas que crean la atmósfera de que «la

vida no es sino un instante único y eterno. El instante de la experiencia subjetiva que supera la linealidad y la sucesión lógica de los días» (Surbezy, 2004: 167).

La mirada al presente le devuelve a Pascual una imagen nítida: la certeza de que la sociedad actual se rige bajo el androcentrismo, por lo que discrimina sistemáticamente a diversos colectivos entre los que destaca el de las mujeres. Esa es la identidad específica del «otro», del «subalterno», en su dramaturgia. El análisis de las experiencias de las mujeres puebla su universo creativo de planteamientos políticos y, sobre todo, de la conciencia de que en un mundo donde «se ha hecho de la ficción una forma de realidad» (Pascual, 2014: 20) la literatura desempeña una función esencial en la subversión de estereotipos y la desarticulación de viejos dogmas. Nos invita Pascual a repensar nuestro conocimiento y a cuestionar la hegemonía de determinados valores morales que nos configuran, lanzando el planteamiento de que estamos a tiempo de tomar nuevos caminos que construyan un mundo más esperanzador.

En este sentido, la autora se sirve del feminismo como una ideología sólida que la dota de herramientas y perspectivas con las que nutrir su acercamiento a la realidad. En otras palabras: el aparato teórico feminista que ha ido adquiriendo con el paso de los años le ha proporcionado conceptos precisos y nuevos enfoques con los que perfilar sus percepciones sobre la desigualdad social. Como consecuencia de este proceso, su postura política ha reunido referencias heterogéneas: Victoria Sendón y el feminismo como mecanismo de sospecha ante la dominación masculina; Simone de Beauvoir con su filosofía sobre el género como una construcción social, el «llegar a ser mujer» y la heterodesignación; Celia Amorós y su rechazo al mimetismo del «todas somos iguales»; Kate Millett con el clásico *Política sexual* (1995) al igual que Carole Pateman y *El contrato sexual* (1995); o los artículos de Ana de Miguel sobre la violencia de género como un elemento cultural.

La mezcla de estas influencias, lejos de constituir un cajón donde la postura de la autora es difusa y equidistante, es coherente. La autora quiere demostrar que la convivencia sana de las etiquetadas como «olas» del movimiento es el único medio para que la totalidad de la reivindicación se consolide y consiga victorias (Pascual en Esteban, 2016). Por ello, a modo de cremallera, conjuga las filosofías de las adscritas al feminismo de la diferencia con aquellas que se inclinan por la igualdad o, incluso, con el denominado

«feminismo cultural» para extraer de ellas todas las propuestas que, bajo su perspectiva, puedan iluminar su denuncia de la situación de las mujeres.

En este sentido, en este trabajo nos hemos interesado por rastrear la huella de este caldo ideológico en la producción de Itziar Pascual para detectar algunas constantes temáticas. Sus obras aceptan una lectura en clave de reclamación de que «lo personal es político»; ante un mundo patriarcal que oprime a sus personajes femeninos al recordarles que su lugar natural es el hogar y su rol, el de ser madres encargadas del cuidado familiar, Pascual traslada los espacios íntimos a las tablas de los teatros para mostrar al público el dolor y la frustración que estos encierran. La exposición de las vivencias de sus protagonistas, ancladas en estos ritmos cotidianos, se convierte en un acto político que exige explicaciones al sistema por su mutismo ante la discriminación sexual. Así se observa en *Las voces de Penélope* (1998a), donde la autora nos sitúa ante los aposentos en Ítaca del personaje homérico para concederle voz, remitificar su espera abnegada por Ulises y señalar que la Historia de las mujeres pudo –y debió– haber sido otra. En la misma dirección apunta *Varadas* (2004a), pieza breve en la que se exponen las experiencias diarias de las mujeres exiliadas a modo de grito ante la desmemoria colectiva y, más concretamente, ante el olvido de los testimonios femeninos.

En relación con ello, aparece en su teatro una segunda temática fundamental: la crítica a la violencia sexual o de género. Pascual se siente abrumada por el goteo incesante de casos de mujeres asesinadas a manos de sus parejas que aparecen en la prensa. Entiende que este peligro condiciona por completo la vida femenina, por lo que, frente a lo que considera como una insuficiente actuación en materia de concienciación y prevención por parte del Estado, decide actuar. Su contestación a ese yugo patriarcal radica en colocar un altavoz en el centro de aquellos hogares en las que las mujeres sufren violencia –física y simbólica, como nos recuerda Pierre Bourdieu (2019)– en condiciones de incomunicación y aislamiento. Las experiencias que se proyectan en obras como *Pared* (2004b) enfurecen, conmueven e incomodan al público, en tanto que hablan de la fatalidad que podríamos vivir cualquiera de nosotras o, lo que aún parece más tenebroso, del horror que podrían encerrar las casas de nuestros vecinos y familiares. Pascual se esfuerza en indicarnos que ante la intimidación machista debemos mantenernos alerta y denunciar.

La tercera de las constantes que hemos reconocido es la cuestión de la memoria. Si bien, como demuestran las reflexiones de Paul Ricoeur, la preocupación por la amnesia y los recuerdos es un *continuum* en los tiempos posmodernos (Floeck, 2006), en Pascual se perfila como una voluntad ética particular. Su pretensión es desarrollar una foucaultiana arqueología del saber que examine la Historia para detectar el porqué del sometimiento de las mujeres al silencio y, como acción paralela, redefinir los patrones de pensamiento que hemos heredado. Frente a la metonimia que ha tomado la expresión masculina como una fuente de verdades absolutas (Pascual en Esteban, 2016: 196; de Beauvoir en Troncoso y Piper, 2015: 69), el trabajo de la autora se centra en deshacer el relato oficial androcéntrico mediante la recuperación de nuevas voces que lo problematizan. Su teatro da protagonismo a referentes históricos femeninos que han sido marginados y que, gracias a disfrutar del derecho a la autodesignación, ya alteran la que Pierre Bourdieu (2019) definió como la «paradoja de la doxa», esto es, la perpetua lógica de la dominación masculina.

Este rescate de las mujeres inspiradoras cobra vida en el teatro de Itziar Pascual por medio de biografías teatralizadas. Con ellas la autora incorpora sus discursos y hazañas al debate contemporáneo y subraya la existencia de modelos alternativos a los hegemónicos –por lo general, hombres europeos, blancos, burgueses y heterosexuales– en los que la sociedad puede verse reflejada, amparada y legitimada (López Fernández-Cao, 2015). De este modo opera en *Variaciones sobre Rosa Parks* (2008a), donde cede la palabra a la mujer negra de clase obrera que se mostró rebelde ante el orden político racista estadounidense al no dejar su asiento a un hombre blanco, y en *Moje holka, moje holka* (2016), cuyo personaje central es Nava Schaan, una actriz judía que improvisó un taller de teatro en un campo de concentración para que los niños se evadieran del terror.

El acercamiento a su producción nos ha permitido observar que la solución que Pascual propone ante la hegemonía masculina es la sororidad. Su teatro nos traslada la idea de que solo mediante la vindicación de un «nosotras» basado en los valores democráticos y en el asociacionismo es posible realizar actividades verdaderamente subversivas. La autora lo demuestra en el plano laboral, con su perpetua colaboración en la Asociación de Mujeres en las Artes Escénicas de Madrid Marías Guerreras (AMAEM), y en sus propias obras, donde la escucha y el apoyo entre los personajes femeninos son esenciales en el desarrollo de la fábula.

En el segundo bloque de esta investigación nos hemos acercado a uno de los ejemplos más recientes de la nueva mirada ética que propone Itziar Pascual: *Eudy* (2014). Cabe destacar que hemos optado por analizarla como si tratáramos de entablar un diálogo crítico con los contenidos previos de este trabajo, con el fin de aportar un contenido más práctico al corpus teórico sobre la posmodernidad y el feminismo en la dramaturgia de la autora. Así, el apartado «Consideraciones formales» responde a «El proyecto teatral de Itziar Pascual»; «Tragedia, mesianismo y mito como subversión» junto a «La importancia de dar voz a Eudy Simelane» fusionan la profundización en los aspectos formales con la exploración del feminismo de la autora; y, por último, «La madre, la hija, nosotras» surge como el reflejo de nuestra exposición sobre la sororidad y el asociacionismo.

De este modo, el estudio de *Eudy* confirmó que el uso de elementos formales tales como la división de la fábula en breves secuencias logran depositar todo el peso de su mensaje en la expresión subjetiva de los personajes. Ya no importa que por medio de una estructura externa en tres o cinco actos el receptor perciba que la acción evoluciona de forma lógica hasta su fin. Lo primordial es que siga el discurso, que se vea golpeado por el caos de su velocidad o, incluso, que sienta el avance de la obra como una carrera contra el tiempo (Surbezy, 2004: 163). Es verdad que la teatralización de la vida de Eudy Simelane, en tanto que «biodrama» (Cornago, 2005), exige un mínimo orden expositivo que muestre las etapas de crecimiento de su protagonista, pero ello se posibilita por medio de la organización cronológica de la obra.

Por lo demás, Pascual traduce las memorias reales de su protagonista en un duelo dialéctico entre la visión feminista del mundo y el sistema patriarcal que quiere frenar su fuerza emancipadora y mantener el *status quo*. Este desplazamiento del mensaje teatral de la acción a la indagación en los valores que mueven a uno u otro de los polos que chocan –por ejemplo, entre la esperanza de progreso y el inmovilismo o entre el alcance de la convivencia pacífica de los individuos y la constante violencia– desvela la decisiva herencia que Pascual recoge del teatro épico de Bertolt Brecht. No en vano, *Eudy* retoma la intención de ofrecer un espectáculo que entretenga y enseñe a partes iguales por medio del análisis de «la vida del hombre en sociedad» (Brecht, 1948: 19). Además, la obra despliega una serie de mecanismos que hemos identificado como propios del distanciamiento: los títulos iniciales, la evocación de otras formas de arte y la inclusión

de un prefacio en el que se anticipa al receptor una síntesis de todo lo que verá y, por tanto, se descarga el peso de la acción en sí misma.

Junto a la dramaturgia del autor de *Madre Coraje y sus hijos*, otra influencia esencial en la denuncia que desarrolla la obra es el teatro documento otrora teorizado por Erwin Piscator. La inserción de fragmentos periodísticos al comienzo de cada escena logra, por un lado, sujetar la fábula a un contexto histórico concreto y a datos objetivos que descubren que aquello que se recoge en forma de ficción es una transposición directa de la realidad; por otro, incidir en que los ritmos institucionales –la gran Historia, con mayúscula– a menudo no son el reflejo de la vida cotidiana de los ciudadanos. En este sentido, *Eudy* es el perfecto fruto del neorrealismo posmoderno (Surbezy, 2004) y su privilegio de lo íntimo y pequeño por encima de los metarrelatos y las grandes categorías, de las que el ideario contemporáneo descrea.

Surgen varias consecuencias directas de ese enfoque centrado en el choque de perspectivas ideológicas. En primer lugar, los personajes no se describen en detalle, sino que el elemento que los particulariza es su propio posicionamiento respecto de la dicotomía feminismo *versus* dominación masculina, como bien ha demostrado la aplicación del modelo actancial de Greimas a la obra. Cada personaje se individualiza no por su aspecto externo, sino por su discurso y por los formantes de signo que los acompañan, dos elementos que surgen como extensiones de su ideología (a lenguajes calmados y comprensivos les siguen formantes positivos, como la luz cálida, pero a expresiones violentas plagadas de exabruptos las acompañan signos no verbales negativos, como la oscuridad y la niebla). Lo único que identifica directamente a los miembros de la *dramatis personae* es su nombre, mero detalle heredero del género biográfico, por lo que todos ellos consiguen apelar a un orden superior al del mero personaje al simbolizar psicologías, ideas y éticas (Sarrazac en Garnier, 2011).

En segundo lugar, la temporalidad en la que ocurre la obra no se corresponde con la totalidad de los años vividos por Eudy Simelane, sino que Pascual nos presenta aquellos momentos concretos que son importantes en la búsqueda identitaria de la protagonista y en su diatriba con su acosador y agresor, Zemba. La fugacidad de cada escena nos ata al *hic et nunc* teatral y nos hace inseguros ante el rizoma que organiza el devenir de la acción como si del movimiento de un acordeón se tratase: en ocasiones, junta con rapidez los

acontecimientos, pero, en otras, los separa y estira hasta casi volverlos inconexos. Del mismo modo, los espacios en los que se ubica *Eudy* son múltiples, todos ellos cotidianos como corresponde al tipo de fábula ante el que nos encontramos, y se ven atravesados por una distinción esencial: los lugares privados frente a los públicos.

Esta contraposición refuerza el carácter ideológico de la obra al demostrar la sexualización de los espacios humanos sobre la que reflexionaron Kate Millett (1995) o Pierre Bourdieu (2019). Mientras que en lo doméstico –el hogar de *Eudy*– se concentra la experiencia femenina y todas las identidades alejadas de la norma heterosexual, en lo exterior –el campo de fútbol, las calles, el gobierno– se sitúa el universo masculino, que ejerce presión sobre el primero por medio de amenazas y violencia física para que las minorías no excedan los límites impuestos. Con ello, *Eudy* se hace eco de una de las nociones claves en la filosofía actual: la «biopolítica» de Foucault (en Rodríguez Magda, 2004). En definitiva, podemos observar que el aspecto que articula la fábula es la exploración de los mecanismos por los que la ideología dominante –androcéntrica, capitalista, patriarcal, colonialista–, encarnada en Mangosuthu Zemba, ejerce el control absoluto de las vidas de aquellos que no siguen su patrón normativo y, en consecuencia, son configurados como «los otros», como individuos a los que debe someter.

Eudy Simelane, en tanto que mujer negra y lesbiana y, por ello, víctima de una discriminación interseccional, es el estandarte del movimiento que busca subvertir el sistema. El rescate de su memoria es un acto de historización de la memoria de la otredad y, al mismo tiempo, un intento por hacer ver que su perspectiva no es digna de deificarse, sino de normalizar como paradigma de pensamiento social. En otras palabras: su protesta ante la violencia y la discriminación machistas no ha de ser vista como un hito aislado de una lucha ajena al sentir colectivo, sino como un ejemplo a seguir por cada uno de nosotros para construir un mundo mejor.

A la importancia decisiva de Millett, Bourdieu y Foucault en el teatro de Pascual podemos añadir la de Simone de Beauvoir. La fusión de estas cuatro filosofías se demuestra básica en el caldo de cultivo ideológico de *Eudy*, dado que es una cita de Beauvoir –«Parecía que yo existía de dos maneras. Entre lo que yo era para mí y lo que era para los demás, no había ninguna relación»– la que, con su repetición constante en la obra, asienta esa idea sobre la institucional y sexuada separación entre lo interno y lo

externo sobre la que venimos hablando y, al mismo tiempo, incita a la protagonista a romper con las imposiciones políticas. Eudy Simelane repara en que podrá alcanzar la libertad cuando todo aquello que puede expresar sin miedo en su intimidad dé el paso hacia lo público y se instaure como parte constitutiva del Estado. «Lo personal es político», nos diría Millett.

Resulta significativo que Eudy Simelane siga dos pasos en este proceso de crítica al sistema: por un lado, la reunión privada con otras mujeres donde se comparten puntos de vista críticos que las ayudan a comprender su identidad e, incluso a deconstruirla, y se genera una red de amparo ante la violencia del sistema; por otro, una vez efectuado ese proceso de empoderamiento individual y asentadas las bases de una ideología de grupo, el alzamiento de la voz hacia la colectividad. Este movimiento desde la periferia al centro –desde el hogar de Eudy hacia el edificio gubernamental– es la plasmación plena del ideario de Itziar Pascual: enseñar que por medio de la sororidad es posible superar los condicionamientos sociales impuestos a las mujeres y alzarse como un ejemplo de alternatividad ética.

Dice Ramón X. Roselló (2013) que «seguramente no haya nada más decepcionante que la realidad vuelta al realismo, quizá por saber ya que esta es inasible o escurridiza». Si bien el teatro de Pascual, siempre en sintonía con las minorías sociales, se adentra en la realidad para hacer tambalear sus cimientos, parece consciente de que su plasmación directa no es eficaz. El impulso antimimético que es característico de su escritura encuentra en *Eudy* cuatro caminos que la distancian de la mera recreación: la proyección en escena de obras procedentes de otras artes (pinturas de Goya y Bacon, fotografías de Ana Magnani) unidas a unas músicas concretas (Aretha Franklin, sobre todo), la inserción de pasajes oníricos, el empleo de una iluminación antinatural y la inmersión de su universo en el mundo ancestral del mito.

Gracias al análisis de este último aspecto – es decir, la fuerza de la tragedia en *Eudy*– hemos podido constatar que la inclinación de la autora por elaborar contenidos que reescriben la Historia al dar cabida a nuevos testimonios trasciende esa intención al aspirar a resignificar géneros teatrales en sí mismos. La obra reproduce el esquema sofocleano de la tragedia, pero también reinterpreta las funciones de los personajes típicos de la misma: el coro y el corifeo como voces de la conciencia feminista, la vidente como

figura que preconiza el destino de la protagonista porque es sabedora de las estructuras que rigen la vida de las mujeres, y la heroína, enfrentada al *fatum* de ser asesinada tras decidir vivir su identidad expuesta a la sociedad y convertirse en un icono en la lucha feminista y LGTBI –digno trasunto beauvoiriano de la agonía del debate entre el parecer y el ser que condiciona a Edipo–.

¿Qué implica esta apropiación de un género literario tan sacralizado como es la tragedia griega? Al margen de suponer la resignificación de una esfera –la del mito– que siempre ha sido reticente a la hora de postular arquetipos femeninos complejos e independientes, *Eudy* se demuestra seguidora de la percepción de Maurice Maeterlinck sobre la vida humana, la más pura de las cotidianidades, como el exponente de las mayores tragedias. La narración de una historia terrenal carente de dioses como es la de Eudy Simelane no es un síntoma de la desaparición de la tragedia ni de la intrascendencia de nuestros relatos, como apuntó Stenier (2012). Se trata de una llamada de atención sobre el hecho de que esos entes ocultos que condicionan nuestras vidas han sido reformulados: ya no son unas deidades incorpóreas ni unas fuerzas ambiguas superiores a nuestra razón, sino unos mecanismos de pensamiento concretos que condenan a las mujeres a la muerte irremediable. La importancia mesiánica de Eudy radica en ser una fatal advertencia de que su tragedia podría ser la de todas, una heroína que nos envía el mensaje de que su destino debería haber sido otro.

La temática de la obra –el conflicto de ser una mujer negra lesbiana en un país donde la homofobia está arraigada como un fenómeno consustancial al orden político (Rubio Llona, 2017)– es un indicio de los nuevos caminos por los que discurre la dramaturgia española. Por un lado, porque su pretensión memorialística, con su atención a la experiencia individual y su búsqueda de generar dudas en el receptor (Pascual en Rovecchio y Urban, 2010: 291), confirma la superación del modelo del drama histórico de Antonio Buero Vallejo en pos de un relato más intimista, dispuesto no tanto a desarticular las grandes líneas políticas como a mostrar sus efectos en las víctimas. Por otro, porque, según defiende Antonio Castro Jiménez (en Romera Castillo, 2017: 59), no fue hasta los albores del siglo XXI cuando la homosexualidad comenzó a aparecer con normalidad en la escena teatral y a proliferar como centro neurálgico del debate en las fábulas.

La elaboración de este nuevo paisaje de la memoria nos remite a movimientos sociales de candente actualidad: el feminismo, una lucha ya consagrada y de larga trayectoria, y el antirracismo, reivindicación también histórica que recientemente se ha reformulado bajo el título del *Black Lives Matter*. Siempre desde la poesía, Pascual nos señala, como bien afirma su heroína Eudy, que «podemos dar ejemplo de una nueva humanidad» (85). Conseguir la desestabilización del sistema para propiciar un orden en el que la igualdad y la diversidad sean sus elementos fundacionales exige un proceso de deconstrucción de nuestro pensamiento. Nos recuerda *Eudy* que tenemos que eliminar las posiciones de privilegio –sean de género, sean de orientación sexual, sean raciales– que se han ido anquilosando como formas de organizar el mundo desde una concepción patriarcal y colonialista. Asimismo, nos insta a desconfiar de las verdades que sostienen nuestro imaginario y nuestro saber, planteando que la escucha atenta a esa «alteridad» que se muestra ausente en el relato histórico oficial solo puede traer riqueza cultural.

Las muchas vías por las que hemos concluido que transita la dramaturgia de Itziar Pascual hacen evidente que este estudio no las ha abarcado en su integridad. Una vez finalizado, este trabajo se ha descubierto como una suerte de hito que formará parte de una más larga trayectoria de investigación en torno a la autora y sus compañeras generacionales. Además, en un tiempo la perspectiva desde la que podremos examinar su teatro tendrá un mayor sentido de época que iluminará sus aportaciones con distinto brillo y, quizá, nuevos matices.

Afirma Chimamanda Ngozi Adichie en *El peligro de la historia única* (2018) que la literatura no es inocente y que, en tanto que sus relatos son nuestra guía, suyo es el poder de quebrar las barreras que nos separan. El teatro de Itziar Pascual, de naturaleza tan lírica como comprometida, tan bella como reflexiva y tan vitalista como pausada, abre este espacio para la libertad y da una imagen que responde a los eternos interrogantes que, en definitiva, siempre nos han acompañado.

V. BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía primaria

- PASCUAL, Itziar (1998a): *Las voces de Penélope*, en *Marqués de Bradomín. Concurso de Textos Teatrales para Jóvenes Autores* (ed. Carla Matteini), Madrid: Instituto de la Juventud, págs. 101–135.
- (1998b): «La edad de la paciencia», *Primer acto. Cuadernos de investigación teatral*, nº 276, págs. 117–119.
- (2001): «Una posición política», en *El teatro español ante el siglo XXI* (coord. César Oliva), Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, págs. 281–284.
- (2004a): *Varadas*, en *Teatro breve entre dos siglos*, Madrid: Cátedra, 387–405.
- (2004b): *Pared*, en *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, nº 306, págs. 29–51.
- (2004c): «Nuevas dramaturgias y mujeres: ¿La conquista de un espacio propio?», en *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, nº 306, págs. 9–16.
- (2004d): «Las *Marías Guerreras*. Una experiencia dramática», en *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo* (ed. José Romera Castillo), Madrid: Visor, págs. 153–158.
- (2004e): «Arquitecturas del sueño, paisajes de la memoria», en *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo* (ed. José Romera Castillo), Madrid: Visor, págs. 77–82.
- (2008a): *Variaciones sobre Rosa Parks*, Madrid: Universidad Complutense, 97 páginas.
- (2008b): «De acciones y exilios» en *Dramaturgas femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente* (eds. Wilfried Floeck, Ana García Martínez), Hildesheim: OLMS, págs. 345–349.
- (2010): «Cultura de mujeres, mujeres de cultura», *Boletín Hispánico Helvético*, vol. 15–16, págs. 233–241.
- (2014a): *Eudy*, Madrid: Fundación SGAE, 88 páginas.
- (2014b): «Personajes femeninos en el teatro para la infancia y la juventud: una experiencia», *Dossiers Feministes*, nº 19, págs. 57–73.
- (2017): *Antígona*, Madrid: Ediciones Antígona, 82 páginas.

- (2018): «8 de marzo, qué celebramos y qué reclamamos», *Godot*, 4 de marzo de 2018. [en línea en <http://www.revistagodot.com/itziar-pascualdramaturga/>, 24.07.20]
- (2019): «El ogro contemporáneo es el patriarcado», *El País (Babelia)*, 30 de octubre. [en línea en https://elpais.com/cultura/2019/10/28/babelia/1572280364_207724.html, 18.04.20]

PASCUAL, Itziar & OSORIO, Amaranta (2016): *Moje holka, moje holka*, en *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, nº 351, págs. 43–65.

2. Bibliografía secundaria

2.1. Bibliografía de crítica literaria

- ABIRACHED, Robert (1994): *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 458 páginas.
- BÁEZ AYALA, Susana (2004): «La noche en el teatro de Paloma Pedrero», en *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo* (coord. José Romera Castillo) Madrid: Visor, págs. 259–270.
- BRECHT, Bertolt (1948): *Pequeño órganon para el teatro*, 19 págs. [en línea en <https://bvhumanidades.usac.edu.gt/items/show/3612>, 14/08/20]
- BOBES NAVES, María del Carmen (1987): *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Taurus, 287 páginas.
- BORRÀS CASTANYER, Laura (1998): «Prólogo», en *Reescribir la escena*, Madrid: Fundación Autor, págs. 11–30.
- CORDONE, Gabriela (2006): «Cuerpos reales y cuerpos virtuales en *Pared* de Itziar Pascual», en *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (coord. José Romera Castillo), Madrid: UNED, págs. 399–412.

- (2010): «Itziar Pascual en diálogo con estudiantes de las universidades de Lausanne y de Fribourg», *Boletín Hispánico Helvético*, vol. 15-16, págs. 253–275.
- CORMANN, Enzo (2007): *¿Para qué sirve el teatro? Artículos y conferencias (1987–2003)*, Valencia: Universidad de Valencia (col. Teatro siglo XXI), 160 páginas.
- CORNAGO, Óscar (2005): «Biodrama: Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro», *Latin American Theatre Review*, otoño 2005, págs. 5–28.
- CUEVAS CALDERÓN, María Angélica (2016): «La AMAEM Marías Guerreras: Asociacionismo de mujeres y acción cultural», *Asparkía*, 29, págs. 189–199.
- DUBATTI, Jorge (2011): *Introducción a los Estudios Teatrales*, México: Libros de Godot, 160 páginas.
- ESTEBAN ARANQUE, Laura (2016): «Conversaciones sobre teatro y feminismo: lo personal es político. Entrevista a Itziar Pascual», *Cuadernos del Aleph*, n.º 8, págs. 193–205.
- FLOECK, Wilfried (2004): «¿Entre Posmodernidad y compromiso social? El teatro español a finales del siglo XX», *Teatro y Sociedad en la España actual*, Madrid: Iberoamericana, págs. 189–207.
- (2006): «Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente» en *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid: UNED, págs. 185–210.
- FREEAR-PAPIO, Helen (2019): «Género, raza y esperanza: el teatro biográfico feminista de Itziar Pascual», en *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000–2018). En homenaje al profesor José Romera Castillo* (eds. G. Laín Corona, R. Santiago Nogales), Madrid: Visor, págs. 437–452.
- GABRIELE, John P. (ed.) (1994): *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, Madrid: Iberoamericana, 239 páginas.
- (2003): «Personajes descentrados y realidades fragmentadas: aspectos posmodernos de la dramaturgia de Itziar Pascual», *Hecho Teatral*, n.º 3, 19 páginas.

- GARCÍA GUAL, Carlos (1975): «Tiresias o el adivino como mediador», *Emerita*, vol. 43, págs. 107–132.
- (2006): «Destino y libertad del héroe trágico», en *Historia, novela y tragedia*, Madrid: Alianza, págs. 186–199.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Ana (2008): «¿Géneros de la memoria, memorias de género? Hacia una aplicación del concepto de *gen(de)red memories* en el teatro español contemporáneo», en *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente* (eds. Wilfried Floeck, Ana García Martínez), Hildesheim: OLMS, págs. 139–157.
- GARNIER, Emmanuelle (2011): *Lo trágico en femenino. Dramaturgas españolas contemporáneas*, Bilbao: Artezblai, 364 páginas.
- (2010): «El reparto de las voces en la dramaturgia de Itziar Pascual», *Boletín Hispánico Helvético*, vol. 15-16, págs. 253–275.
- GILBERT, Sandra M. & GUBAR, Susan (1998): *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid: Cátedra (col. Feminismos), 636 páginas.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2019): *Dramaturgas del siglo XXI*, Madrid: Cátedra, 425 páginas.
- GUZMÁN GUERRA, Antonio (2005): *Introducción al teatro griego*, Madrid: Alianza, 189 páginas.
- GRACIA, Jordi & RÓDENAS, Domingo (2011): *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010* (dir. José-Carlos Mainer), Madrid: Crítica, 1180 páginas.
- HIRSCH, Marianne (2008): «The Generation of Postmemory», *Politics Today*, vol. 29, nº 1, págs. 103–128.
- LOSA, Carmen (2014): «Prólogo a *Eudy*. Un certamen cada vez más visible», en *Eudy*, Madrid: Fundación SGAE, págs. 11–17.
- LYOTARD, Jean-François (1987): *La condición postmoderna. Informe sobre el saber* (ed. Mariano Antolín Rato), Madrid: Cátedra, 68 páginas.

- MATTEINI, Carla (1998): «Introducción: Tres amores tristes», en *Marqués de Bradomín. Concurso de Textos Teatrales para Jóvenes Autores*, Madrid: Instituto de la Juventud, págs. 9–13.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar (2017): «Los dilemas morales de las mujeres en el teatro de Itziar Pascual. Reivindicación de la autonomía personal y derechos colectivos», en *Ser y deber ser. Dilemas morales y conflictos éticos del siglo XX vistos a través de la ficción* (ed. Susanne Hartwig), Madrid: Iberoamericana–Vervuert, págs. 91–107.
- O’CONNOR, Patricia (1994): «Mujeres de aquí y allí», en *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto* (ed. John P. Gabriele), Madrid: Iberoamericana–Vervuert, págs. 158–169.
- (1997): *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*, Madrid: Editorial Fundamentos, 188 páginas.
- PALLÍN, Yolanda (2015): «Itziar Pascual. Eudy», *Acotaciones*, nº 34, págs. 279–282.
- PAVIS, Patrice (1983): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*, Barcelona: Paidós, 503 págs. [en línea en academia.edu, 24/07/2020]
- PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel (2004): «Panorama formal–estilístico de la dramaturgia femenina actual», en *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo* (coord. José Romera Castillo), Madrid: Visor, págs. 509–524.
- RAGUÉ-ARIAS, María José (1998): «La obra de algunas autoras españolas contemporáneas desde la perspectiva de la teoría teatral feminista», en *Reescribir la escena* (ed. Laura Borràs Castanyer), Madrid: Fundación Autor, págs. 227–235.
- RANCIÈRE, Jacques (2010): *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 131 páginas.
- RAVENTÓS PONS, Esther (2016): «Teatro del siglo XXI: Pared, una experiencia multisensorial», *Dossier. Telón de fondo*, nº 23, págs. 180–192.
- RESINO, Carmen (2004): «Personajes femeninos en mi obra: de *Ulises no vuelve a Pop y patatas fritas*», en *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo* (coord. José Romera Castillo) Madrid: Visor, págs. 83–94.

- ROMERA CASTILLO, José (coord.) (2004): *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*, Madrid: Visor, 604 páginas.
- (2006): *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid: Visor, 835 páginas.
- (2017): *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, Madrid: Verbum, 524 páginas.
- ROSELLÓ, Ramón X. (2013): «En torno a “realidad y teatro” o, más bien, la compleja realidad del teatro», *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, nº 42. [en línea en www.aat.es/elkioskoteatral/las-puertas-del-drama/, 17/08/2020]
- ROVECCHIO ANTÓN, Laeticia (2015): *Memoria e identidad en el teatro de Laila Ripoll, Angélica Liddell e Itziar Pascual*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 617 páginas.
- ROVECCHIO ANTÓN, Laeticia & URBAN BAÑOS, Alba (2010): «Entrevista a Itziar Pascual», *Anagnórisis*, nº 1, págs. 303–312.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2019): *Poética del drama moderno. De Henrik Ibsen a Bernard-Marie Koltès*, Bilbao: Artezblai, 379 páginas.
- SERRANO, Virtudes (2004a): «Dramaturgia femenina fin de siglo. Estado de la cuestión», *Arbor*, nº 699–700, págs. 561–572.
- (2004b): «El espacio y el tiempo de la mujer en la dramaturgia femenina finisecular», en *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*, Madrid: Visor, págs. 95–108.
- (2008): «Las dramaturgas españolas actuales y los mitos clásicos», en *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente* (eds. Wilfried Floeck, Ana García Martínez), Hildesheim: OLMS, págs. 17–29.
- SURBEZY, Agnès (2004): «Tiempo, espacio y posmodernidad en las dramaturgias femeninas: ¿continuidad, alternativa o transgresión», en *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo* (coord. José Romera Castillo), Madrid: Visor, págs. 162–173.

- STEINER, Georges (2012): *La muerte de la tragedia*, México: Fondo de Cultura Económica, 296 páginas.
- VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca (1997): «El teatro español de los 90. Algunas claves para su comprensión», *Hispanística XX*, n^o 15, págs. 151–158.
- (2008): «*Gender mainstreaming* (transversalidad en medidas de género): un reto para el teatro español en el marco de la creación del espacio cultural europeo», en *Teatro español. Autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*, Madrid: RESAD, págs. 441–448.
- VÍLLORA, Pedro (2005): «Entrevista a Itziar Pascual: “Homenajeo a las *mujeres-bisagra*”», *El Mundo*, 22 octubre. [en línea en https://elpais.com/cultura/2019/10/28/babelia/1572280364_207724.html, 17.06.20]
- ZAZA, Wendy-Llyn (2006): «El ayer en el teatro de hoy: la omnipresencia de la historia en el teatro de Itziar Pascual», en *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (coord. José Romera Castillo), Madrid: Visor, págs. 823–835.
- (2007): *Mujer, historia y sociedad. La dramaturgia española contemporánea de autoría femenina*, Kassel: Edition Reichenberger, 201 páginas.

2.2. Bibliografía sobre teoría feminista y sexualidad

- AMORÓS, Celia (2019): «Feminismos ilustrados y feminismos helenísticos», en *Antología del pensamiento feminista español* (eds. Johnson, Zubiaurre), Madrid: Cátedra (col. Feminismos), págs. 451–461.
- BERNÁRDEZ, Asunción & GARCÍA, Irene & GONZÁLEZ, Soraya (2008): *Violencia de género en el cine español*, Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas, Editorial Complutense, 261 páginas.
- BOURDIEU, Pierre (2019): *La dominación masculina*, Madrid: Anagrama, 159 páginas.
- COBO BEDIA, Rosa (2008): «Patriarcado y feminismo: del dominio a la rebelión», *El Valor de la Palabra. Hitzaren balioa*, n^o 6, págs. 99–113.

- JOHNSON, Roberta & ZUBIAURRE, Maite (eds.) (2019): *Antología del pensamiento feminista español*, Madrid: Cátedra, 714 páginas.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, Marián (2015): *Para qué el arte. Reflexiones en torno al arte y su educación en tiempos de crisis*, Madrid: Editorial Fundamentos, 294 páginas.
- MIGUEL ÁLVAREZ, Ana de (2005): «La construcción de un marco feminista de interpretación: la violencia de género», *Cuadernos de Trabajo Social*, vol. 18, págs. 231–248.
- MILLETT, Kate (1995): *Política sexual*, Madrid: Cátedra (col. Feminismos), 634 páginas.
- NATH, Dipika (2009): «Stop the Violence – Live Updates from South Africa», *Human Rights Watch*, 11 febrero. [en línea en www.web.archive.org, 15/08/2020]
- NGOZI ADICHIE, Chimamanda (2018): *El peligro de la historia única*, Barcelona: Penguin Random House, 21 páginas.
- OLIVA PORTOLÉS, Asunción (2009): *La pregunta por el sujeto en la teoría feminista. El debate filosófico actual*, Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas, Editorial Complutense, 486 páginas.
- PATEMAN, Carole (1995): *El contrato sexual*, Barcelona: Editorial Anthropos, 334 páginas.
- POSADA KUBISSA, Luisa (2009): «Filosofía y Feminismo en Celia Amorós», *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, vol. 42, págs. 149–168.
- (2020): «Las mujeres y el sujeto político feminista en la cuarta ola», *IgualdadES*, nº 2, págs. 11–28.
- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa M^a (2004): *Foucault y la genealogía de los sexos*, Barcelona: Anthropos (col. Cultura y diferencia), 349 páginas.
- RUBIO LLONA, Aimar (2017): *Homofobia de Estado y diversidad sexual en África. Relato de una lucha*, Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco, 64 páginas.
- SENDÓN DE LEÓN, Victoria (2000): «¿Qué es el Feminismo de la diferencia? (Una visión muy personal)», *Mujeres en Red*, 31 páginas.

— (2019): «Sobre diosas, amazonas y vestales», en *Antología del pensamiento feminista español* (eds. Johnson, Zubiaurre), Madrid: Cátedra (Col. Feminismos), págs. 477–494.

SENDÓN DE LEÓN, Victoria et al. (1994): *Feminismo holístico. De la realidad a lo real*, Cuadernos del Ágora, 133 páginas.

TRONCOSO PÉREZ, Leyla Elena & PIPER SHAFIR, Isabel (2015): «Género y memoria: articulaciones críticas y feministas», *Athenea Digital*, vol. 15, nº 1, págs. 65–90.

VI. ANEXO

1. Relación de obras de la autora

La siguiente tabla recoge las obras que integran la producción de Itziar Pascual Ortiz –con la excepción de un grupo de piezas breves que la propia autora ha excluido en su perfil del servidor web Contexto teatral (www.contextoteatral.es/itziarpascual.html)–, ordenadas no según su año de publicación, sino de creación. Indico con el signo (I) aquellas cuyo destinatario es un público infantil o juvenil y, asimismo, especifico las que derivan de un trabajo colaborativo.

Año	Título
1991	<i>¿Me concedes este baile?</i>
1992	<i>Confort</i> <i>Fuga</i>
1993	<i>Memoria</i> <i>El domador de sombras</i>
1995	<i>Nox tenebris</i> (creación colectiva: Colectivo Antígona)
1996	<i>Las voces de Penélope</i> <i>Holliday Aut</i>
1997	<i>Miailess</i>
1998	<i>Blue mountain</i> <i>Herida</i> <i>Lirios sobre fondo azul</i>
1999	<i>Cineforum</i> <i>Una noche de lluvia</i>
2000	<i>Así en la tierra como en el cielo</i> <i>Sirenas de alquitrán</i>

	<p><i>Ciudad lineal</i></p> <p><i>Voz de un barco abandonado</i></p>
2001	<p><i>San para mí</i></p> <p><i>La máquina</i></p> <p><i>Cassandra</i></p> <p><i>Electa</i></p> <p><i>Salomé</i></p>
2002	<p><i>Varadas</i></p> <p><i>Tres mujeres</i></p> <p><i>Mujeres</i></p> <p><i>Père Lachaise</i></p> <p><i>La paz del crepúsculo</i></p> <p><i>Tras las tocas</i></p> <p>(creación colectiva: AMAEM)</p>
2003	<p><i>Saudade</i></p> <p><i>Jaula (Barrotos de palabras y silencios)</i></p> <p><i>Palabras contra la guerra</i></p>
2004	<p><i>Pared</i></p>
2005	<p><i>Mascando ortigas (I)</i></p> <p><i>Hijas del viento</i></p> <p><i>Nana y despedida</i></p> <p><i>Variaciones sobre Rosa Parks</i></p>
2006	<p><i>Princesas (olvidadas o escondidas) (I)</i></p>
2008	<p><i>Soliloquio de Natalia Karp</i></p>
2010	<p><i>Las horas muertas</i></p> <p><i>Raíces de paz</i></p>
2011	<p><i>La mujer árbol</i></p>

2013	<i>Harambee!</i> <i>Eudy</i> <i>Mamihlapinatapai</i>
2014	<i>Rita</i> <i>Una hilera de almeces</i> <i>Tarjeta roja</i>
2015	<i>Un aroma de vainilla (I)</i> <i>La vida de los salmones (I)</i> <i>Ainhara (I)</i>
2016	<i>María</i> <i>Moje holka, moje holka</i> (creación colectiva junto a Amaranta Osorio)
2017	<i>Clic, cuando todo cambia</i> (creación colectiva junto a Amaranta Osorio) <i>Vietato dare da mangiare</i> (creación colectiva junto a Amaranta Osorio) <i>Antígona</i> <i>La niña y la ballena (Neska eta balea) (I)</i>
2018	<i>Sumangali</i>

2. Lectura dramatizada de *Eudy* (2014)

Lectura dramatizada realizada en la Sala Berlanga de la Fundación SGAE.
Fotografías proporcionadas por Itziar Pascual.

