Ser y deber ser

**Dilemas morales y conflictos éticos
del siglo XX vistos a través de la ficción**

Susanne Hartwig (ed.)

El libro ha sido publicado gracias al apoyo del programa Hispanex
y de la Universidad de Passau.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Derechos reservados

© Iberoamericana, 2017
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22 - Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2017
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17 - Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com
www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-1692-219-2 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-95487-564-1 (Vervuert)
ISBN 978-3-95487-594-8 (e-Book)

Depósito Legal: M-4009-2017

Imagen de cubierta: fotografía original de Petra Millies-Bald
Diseño de la cubierta: a.f. diseño y comunicación

Impreso en España
Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

LOS DILEMAS MORALES DE LAS MUJERES EN EL TEATRO DE ITZIAR PASCUAL: REIVINDICACIÓN DE LA AUTONOMÍA PERSONAL Y DERECHOS COLECTIVOS¹

PILAR NIEVA-DE LA PAZ

*Consejo Superior de Investigaciones Científicas
(Centro de Ciencias Humanas y Sociales. Instituto de Lengua,
Literatura y Antropología)*

El teatro de Itziar Pascual (n. 1967) quiere contribuir al cambio social tratando de transformar mentalidades y fomentar un pensamiento igualitario.² Pascual ha desarrollado su actividad teatral con un amplio perfil, que abarca realizaciones en el ámbito de la autoría, crítica, docencia e investigación teatral. Su compromiso con la igualdad de mujeres y hombres en la sociedad y específicamente en el ámbito cultural le ha llevado también a desarrollar una amplia dedicación al activismo asociativo, desde el que ha contribuido a potenciar la creación en igualdad de las mujeres y los hombres del teatro español contemporáneo. Su teatro nace a la vez desde la responsabilidad social

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación nacional "Industrias culturales e igualdad: textos, imágenes, públicos y valoración económica" (FFI2012-35390), financiado por el MINECO.

² Itziar Pascual, doctora en Ciencias de la Información y titulada superior en Dirección de Escena y Dramaturgia por la RESAD, ha publicado una treintena de obras, varias traducidas y estrenadas en diversos países. Desde mediados de los noventa ha recibido diferentes premios por sus obras dramáticas, entre las que destacan títulos como *El domador de sombras*, *Las voces de Penélope*, *Lirios sobre fondo azul*, *Blue Mountain (Aromas de los últimos días)*, *La paz del crepúsculo*, *Varadas*, *Père Lachaise*, *Pared*, *Mascando ortigas*, *Variaciones sobre Rosa Parks*, *Hijas del viento* y otras piezas breves, *Eudi* y *Tarjeta roja*. Ha publicado también diversos ensayos críticos sobre teatro. Fue presidenta y socia fundadora de la Asociación de Mujeres en las Artes Escénicas de Madrid (AMAEM) Marías Guerreras (2000-2003). Actualmente trabaja como profesora de Literatura Dramática y Dramaturgia en la RESAD (Madrid).

y desde la voluntad de innovar los lenguajes expresivos para que la escena responda con eficacia y belleza a las demandas de la sociedad actual. Como ella misma declara, el suyo es un teatro político y poético (Zaza 1998: 4). El compromiso de su producción teatral con la realidad presente y con la denuncia de las injusticias y desigualdades que padecen las múltiples víctimas del mundo contemporáneo, con especial atención a las mujeres, da paso a la dimensión moral, a la defensa de los valores universales de igualdad, justicia y libertad como claves para la dignidad del ser humano. Interesa también, en este sentido, analizar las técnicas y formas que Pascual emplea en sus obras para representar los valores morales defendidos y “corporeizar” en el texto y en los futuros montajes los debates de conciencia.

Sus dramas muestran la evolución de las mujeres contemporáneas desde una concepción moral femenina clásica, orientada al autosacrificio y el cuidado de los demás,³ hacia la reivindicación de una *identidad femenina autónoma*, que debe incluir la lógica de reclamación de derechos del enfoque jurídico. Como explica Pascual en el prólogo de una obra teatral reciente, su objetivo se imbrica con “Una lucha por la libertad, por el derecho a que nadie decida por nosotras [...] el derecho a ser las personas que queremos ser” (Pascual 2014: 20). Preside así su producción una perspectiva moral renovada que aúna la participación de las mujeres en la vida personal/privada y promueve la integración de sus dilemas morales en la vida social/pública.

Esta preocupación por la igualdad fue central en su primer teatro, en el que destacaba el firme compromiso con la promoción del principio normativo de la igualdad de mujeres y hombres, y con la necesidad de su aplicación efectiva en las sociedades de hoy (Vilches-de Frutos 2003: 43). Una revisión actual del conjunto de su producción publicada confirma la vigencia de su interés central por la igualdad de género. Nos encontramos así con unas obras que desarrollan los dilemas de unos agentes morales mayoritariamente femeninos: los de unas mujeres que tienen que superar los valores en que han sido educadas (pasividad, aceptación, sacrificio personal) y adoptar una nueva moralidad, basada en la reivindicación de la propia identidad y de los derechos colectivos (Nieva-de la Paz 2009: 14). Con este propósito central,

³ Sobre la ética del cuidado y su integración en la teoría ética feminista posterior, véanse Gilligan 1985, Benhabib 2006 y López de la Vieja 2004.

la autora recurre con frecuencia a figuras femeninas históricas y míticas de las que ofrece nuevas lecturas, revisiones que las presentan como modelos positivos para las mujeres actuales.

Anализo en este ensayo tres obras fundamentales de su producción teatral que ejemplifican la evolución en las decisiones morales de sus protagonistas femeninas; decisiones que perfilan el avance desde un enfoque de la igualdad como proceso individual hacia una visión más amplia que contempla los derechos de las mujeres en su conjunto y su imbricación con las luchas de colectivos específicos, como el LGTB. En la primera de ellas, *Las voces de Penélope* (1998), las protagonistas deciden alejarse de unos varones que en su momento las abandonaron, se independizan emocionalmente y evolucionan hacia una mayor autonomía personal. En la segunda, *Variaciones sobre Rosa Parks* (2007), la decisión de la protagonista tiene fuertes implicaciones colectivas, activando el asociacionismo y la contestación social. Se defiende, en suma, la igualdad de mujeres y hombres como cuestión de derechos y de justicia social. La tercera, *Eudy* (2014), plantea la urgencia de propiciar la igualdad de género en el tercer mundo, denuncia la violencia ejercida contra las mujeres lesbianas y defiende sus derechos de ciudadanía.

Las voces de Penélope (1998), accésit del Premio Marqués de Bradomín 1997,⁴ ofrece la revisión de un personaje clásico de la tradición mítica desde una perspectiva comprometida con la igualdad de género.⁵ Pretende así llevar a cabo una relectura que contribuye a una historia contada por las mujeres, a un cuestionamiento de la historia oficial y de sus exclusiones, que, como escribe la autora en uno de sus ensayos académicos, “conlleva descreer y sospechar de una universalidad de la que las mujeres estaban excluidas” (Pascual

⁴ La obra se presentó como *performance*-instalación en 1996 en la Sala de Columnas del Círculo de Bellas Artes (Madrid), con producción de Teatro Sur, dirección y escenografía de Elisa Sanz, espacio sonoro a cargo de Albert Robert, y como intérpretes Ana Casas, Esperanza López Tamayo, Nieves Mateo y Claudia Faci. Se incluyó también en el 5º Ciclo de Lectura Dramatizada de la SGAE (2000), <<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/autor/itziar.htm>> [15-11-2014].

⁵ “Me gustan los mitos porque me gusta su fuerza ancestral. Su imagen es rica, poderosa. Y me gustan los mitos, también, para descreer de ellos, para aumentar la duda o proponer nuevas hipótesis. El caso de Penélope es para mí, un ejemplo clarísimo de este trabajo que se ha enriquecido, después, con la revisión de otros personajes esenciales de la dramaturgia: desde Catalina Hauptman hasta Laurencia o Salomé” (Pascual 2010: 308-309).

2007b: 159). El prototipo clásico de la espera femenina, pasiva y resignada, presente en la fuente griega se convierte en esta obra en un tiempo activo y fructífero, el tiempo de la profundización de Penélope en su dilema moral, de la indagación en la propia identidad. Este proceso alejará a la Penélope de Pascual de su definición relacional (Penélope como esposa y madre arquetípica), para plantear en cambio una identidad personal autónoma: "a pesar de Homero, sangre y mujer de mí misma" (Pascual 1998: s. p. [105]).

Está organizada en una estructura secuencial compuesta por 20 fragmentos (19 escenas y un "a modo de" epílogo), que en su mayor parte conceden el protagonismo alternativo a cada una de sus tres protagonistas. Para subrayar la contemporaneidad de esta revisión del mito, Pascual lleva a escena a la heroína clásica, Penélope, y a una segunda Penélope que vive en el período actual, "La mujer que espera", completando el elenco con un tercer personaje femenino, "La amiga de Penélope", su coetánea. La pieza se abre con el adiós de la Penélope clásica a Ulises cuando abandona Ítaca. Desde el inicio, Penélope reconoce la ambición de Ulises, su orientación al poder, mientras ella encarna el papel de esposa y madre. De ahí que permanezca esperando y asuma el cuidado del hogar y de Telémaco: "Yo quedo al cargo de lo que aquí dejas: tu palacio, tus reses, nuestro hijo" (Pascual 1998: 107). Con el paso del tiempo, la aceptación de ese "destino" le ha producido a la protagonista una profunda infelicidad. Penélope no está conforme con la vida que lleva, sola y acosada por los pretendientes que se han adueñado del palacio. Se inicia así un proceso de toma de conciencia que le plantea la necesidad de elegir entre asumir el papel de mujer dependiente, resignada al abandono, o rebelarse y elegir la autonomía personal, dejar de ser una víctima. Este debate íntimo le permitirá, finalmente, alcanzar la serenidad y encontrarse a sí misma:

Aprendí a esperar, pero no como ellos creen. La espera es una forma de resistencia. Es un acto silencioso de reafirmación. En lo que somos, en lo que sentimos, en lo que esperamos [...] El tiempo me hizo menos dependiente. Asumí que aquel hijo era sólo mi hijo; que la historia de nuestro tálamo estaba perdida y obviada. Que sólo volvería cuando se sintiera satisfecho de sí mismo (Pascual 1998: 133).

La heroína clásica resuelve finalmente su dilema eligiendo la independencia, la autonomía personal. Rompe así con el destino femenino prefijado,

que la condenaba a esperar resignada el retorno de Ulises, rechaza a Ulises cuando regresa, y escoge vivir un futuro en soledad. Contemplamos también a las Penélopes actuales, que sufren de desamor y son víctimas de la infidelidad masculina. Viven obsesionadas con sus frustrantes relaciones de pareja hasta que descubren el engaño de que han sido víctimas. Pascual pone así de manifiesto la pervivencia de la sobrevaloración femenina del amor y los afectos (Lipovetsky 1997: 27), todavía en el centro de la vida de muchas mujeres. Pero el desenlace de la obra es optimista: también ellas rechazan el papel de víctimas para el que han sido socializadas. Ahora prefieren seguir solas, o mejor aún, acompañadas por la amistad solidaria de otras mujeres. Se denuncia paralelamente la parte de responsabilidad que tienen las propias mujeres en su victimización y se llama la atención sobre la urgencia de cambiar sentimientos y conductas. Las tres protagonistas avanzan así, finalmente, hacia una nueva identidad basada en una mayor independencia y capacidad de decisión. Al deconstruir la interpretación clásica del mito, Pascual plantea la superación del rol tradicional de la mujer inmolada al cuidado, víctima del desamor y el abandono masculino y propone, en cambio, una alternativa positiva: el afianzamiento de la identidad personal de la mujer, reivindicando su soledad y autonomía.

En el teatro de Pascual vemos cómo los dilemas morales surgen a partir de la identidad personal fragmentada. No somos una única persona, nuestra identidad es múltiple y compleja. Por eso, en cada decisión moral, nos enfrentamos con nosotros mismos, con nuestras propias "sombras". Pero esa realidad "psicoanalítica" debe ser llevada a escena, para lo que entran en juego diferentes técnicas que permiten corporeizar el debate, transformar el monólogo interior de la narrativa en un determinado juego escénico. La técnica fundamental utilizada en esta obra para plasmar la complejidad de la identidad personal y sus debates de conciencia es el recurso a la *multiplicidad de voces y perspectivas*, que se recoge en el mismo título de la obra. El personaje principal se escinde en voces alternativas, contradictorias incluso, que ofrecen versiones complejas y abiertas de los episodios, ideas y sentimientos recreados. Esta polifonía humaniza a las protagonistas, que ya no son iconos, sino mujeres de hoy, superando el valor simbólico del relato mítico transmitido por la tradición. Búsqueda identitaria y necesidad de comunicación son claves que se repiten en buena parte de la dramaturgia femenina española actual.

Cobran especial dimensión en la obra las escenas articuladas en torno a la voz en primera persona: soliloquios y monólogos como los de la Penélope clásica y sus herederas contemporáneas.⁶ El monólogo subraya la necesidad de indagación en la identidad femenina contemporánea y la urgencia de comunicación, lograr una voz y expresión propias, y vencer la soledad y la invisibilidad social. Destacan en este sentido los soliloquios poéticos de Penélope, como el de la escena primera y la séptima (“Adiós, Ulises” y “Pasos”). La protagonista aparece sola en la escena y conversa con sus fantasmas, bien sea con el amado ausente —“Tu sed es ahora la de la conquista. Vete pues. [...] Vete con tu sed de tiempo, mundo y vida” (Pascual 1998: 107)—, bien con las otras habitantes del palacio: “¿A quién hablas, mujer? Vuestras voces me persiguen desde el atardecer al alba. Las columnas de este palacio están cubiertas del musgo de vuestra saliva. Tras mis pasos miradas, bisbiseos. ¿Y ante mí?” (Pascual 1998: 115).⁷ Cuando el dilema da finalmente paso a su resolución, Penélope toma su decisión y la manifiesta, también, en un expresivo monólogo: “Respeté más la libertad de Ulises que mi dolor. Y puede que un día me lo reproche mi pueblo, mi hijo, el mundo. Madre, padre, reina, amiga, gobernante: Todos los papeles para una única actriz. (Pausa) Todos menos uno. Víctima no” (Pascual 1998: 124).

Igualmente relevante resulta el recurso al desdoblamiento del personaje principal. El personaje se configura en tres actantes, ofreciendo una visión poliédrica del mito que incide en su carácter universal e intemporal. Las tres Penélopes viven en dos tiempos alejados entre sí, la Grecia homérica y la España contemporánea; nunca se entrecruzan, pero sí experimentan unas vivencias sentimentales comunes: el amor, el abandono, los celos, vivencias que han permanecido prácticamente invariables a lo largo de los siglos. La contraposición de dos tiempos y dos espacios alejados redundará en la plasmación escénica de la vigencia del modelo femenino de la mujer víctima del desamor, la mujer que espera, desde la Antigüedad clásica hasta el tiempo de

⁶ La preeminencia del monólogo, muy útil a la hora de facilitar la representación de la obra (fragmentada o completa), conecta con una opción expresiva que fue poco tiempo después prioritaria en el proyecto colectivo de las AMAEM María Guerreras (Pascual 2007b).

⁷ La utilización de algunas de estas técnicas expresivas en una obra anterior —*Fuga* (1994)— y sus imbricaciones para las atribuciones de un efecto “realidad” o “ficción” en el lector/espectador, puede verse en Hartwig 2002.

la escritura. Al mostrar la larga continuidad del modelo tradicional, la autora pretende concienciar a las mujeres de la urgencia de romper con la educación sentimental recibida para avanzar hacia una identidad personal autónoma y completa. Por otra parte, el espacio escénico aparece caracterizado por una moderna desnudez, muy adecuada para el contenido reflexivo y moral que se quiere recrear; desnudez que se compensa con el recurso a la presencia escénica de algún objeto cargado de referencias simbólicas (el telar azul que cubre el fondo de la escena en el palacio de Ítaca; la saeta que representa la tentación de autoinmolación de la mujer abandonada) o claramente contemporáneas (el contestador que acompaña la espera de la Penélope actual; la barra del bar en el que las dos amigas consuelan sus penas), también eficaces a la hora de plasmar escénicamente el debate íntimo y su sentido final.

Itziar Pascual estrenó y publicó el segundo título seleccionado, *Variaciones sobre Rosa Parks* (2007), el mismo año en que se aprobaba la Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la Igualdad efectiva de mujeres y hombres.⁸ Se trata de una pieza en ocho escenas centrada en el famoso personaje histórico que da título a la obra, Rosa Parks. Esta vez, Pascual recurre a la Historia para ofrecernos un modelo femenino positivo de nuestro pasado reciente. Aquella costurera de raza negra protagonizó en un autobús de Montgomery (Alabama), en 1955, un acto de insumisión civil que fue crucial en la lucha contra la discriminación racial en Estados Unidos. Como recuerda Pascual en la lista de personajes que abre su texto, Rosa Parks se negó a levantarse y ceder su asiento en el autobús a un varón blanco, suceso que le supuso arresto y multa: “Su detención provocó un boicot contra los transportes públicos de 381 días” (Pascual 2007a: 27). Las protestas terminaron en 1964 con el Acuerdo de los Derechos Civiles, que prohibió la discriminación. Parks murió dos años antes de que esta obra viera la luz, el 25 de octubre de 2005. Itziar Pascual ofrece en su drama una visión plenamente social y política del derecho de las mujeres a la igualdad. Al elegir como protagonista a una activista de los derechos civiles de la población negra, entra de lleno en la esfera pública y plantea la discriminación de las mujeres como un problema social

⁸ La obra fue estrenada el 15 de junio de 2007 en La Nave de Cambaleo Teatro (Aranjuez, Madrid). Actrices: Begoña Crespo y Eva Blanco. Director: Carlos Sarrió.

que requiere de soluciones políticas.⁹ Exponiendo el drama de esta mujer, negra y pobre, la autora denuncia la situación de las mujeres que pertenecen a colectivos en situación de especial vulnerabilidad, que acumulan múltiples discriminaciones (por razón de su sexo, etnia y clase social), con lo que las injusticias que sufre Parks se convierten en símbolo de todas las desigualdades.

La protagonista rememora en primera persona ese suceso crucial que marcó su vida, aquel episodio en el autobús que le obligó a tomar una decisión y resolver un dilema fundamental: luchar o no luchar por la justicia y la igualdad. Mientras recibía la fuerte presión del viajero, el conductor y el policía para levantarse y ceder su asiento, tuvo que elegir si acataba los límites impuestos por la ley, que la situaban en una clara posición de subordinación social, o si rompía esos límites y se enfrentaba al poder establecido:

De repente el mundo pesa menos que mi cuerpo y sé lo que arrastra./Arrastra los sueños de Emmett Till [joven negro asesinado], arrastra el miedo de los acechados./Arrastra el miedo de las noches de cruces, de sangre, de caperuzas blancas./Arrastra las vidas perdidas, los sueños rotos, los asesinatos impunes./Arrastra los insultos de todos los que fueron atacados y agredidos (Pascual 2007a: 50).

Rosa Parks decidió entonces luchar, rebelarse y defender su dignidad personal. Con su conducta insumisa puso de manifiesto los abusos de un poder injusto, opresor, de una realidad dominada por la discriminación y el odio racial. En el recuerdo, también la Sombra de Rosa reconoce el peso insoporrible de ese poder: "El conductor se sabe blanco. Sabe que él manda en el autobús. Sabe que él puede gritar, puede insultar, puede hacer lo que quiera. Él es blanco, él es hombre, él es ciudadano" (Pascual 2007a: 44). Pascual recupera también en su obra el valor de la utopía, de ese "sueño" que proclamó en su famoso discurso Martin Luther King: todos los seres humanos son creados iguales (Pascual 2007a: 63). La lucha por la utopía representa para Parks la lucha por el cambio, la lucha por una vida mejor para las nuevas

⁹ La obra está dedicada "A las mujeres que no ceden" (Pascual 2007a: 23). Sobre el compromiso del teatro de Pascual con otras denuncias feministas, véanse García-Pascual 2010: 273-74 y Checa Puerta 2011: 89.

generaciones, motivación fundamental para su rebeldía frente al sistema.¹⁰ El drama no oculta, sin embargo, el alto precio que tuvo que pagar por enfrentarse al poder: detenida y encarcelada, perdió su trabajo, se vio acosada y tuvo que abandonar su ciudad. El presente de la acción dramática coincide con la ancianidad de Parks. La vemos entonces sola, abatida y enferma, viviendo en la pobreza. Pero, aunque rebelarse frente al poder conlleve dolor y pueda conducir a la tragedia, la autora presenta los frutos del sacrificio personal como motor de cambio social, al tiempo que propugna la reconciliación: tras la superación de la injusticia, debe llegar el perdón.

La escenificación del dilema de Rosa Parks, luchar o no luchar por sus derechos y por los derechos civiles del conjunto de la población negra, permea toda la obra mediante el recurso técnico al desdoblamiento del personaje principal en dos actantes, Rosa Parks y la Sombra de Rosa. Así, mientras que la primera aparece caracterizada como una mujer idealista y valiente, su Sombra encarna ese otro yo, pragmático y temeroso, que está en el fondo de todos nosotros. Rosa cree que todo puede cambiar; su sombra, que nada cambia (Pascual 2007a: 27). La Sombra se define a sí misma como "Esa voz que está dentro de ti. Esa voz que te ayuda a decidir" (Pascual 2007a: 32). De este modo la recuperación de la memoria y la búsqueda identitaria se visualiza en la escena con el recurso a la aparición del espectro (García-Manso 2014), de ese fantasma que recrea en escena la vida interior de la protagonista, su lucha íntima, nunca del todo resuelta. Se logra así, además, dotar de dinamismo a la escena (Zatlin 2007).

El dilema moral cobra cuerpo y voz ante el espectador. Pascual recurre de nuevo a la tradición mítica al identificar a su doble protagonista con las figuras clásicas de Antígona e Ismene. La conversación de Rosa con su Sombra plantea argumentos a favor y en contra del sacrificio personal en la lucha por cambiar la sociedad y construir un mundo mejor (Pascual 2007a: 56). Rosa

¹⁰ Mientras viaja en el autobús, Rosa ve tras la ventana a una niña negra esperando para cruzar la calle, y surge así, en el recuerdo, su detenida reflexión sobre la necesidad del cambio social: "Me pregunto si ella disfrutará del final del 'iguales pero separados'./Me pregunto si ella podrá estudiar en una escuela sin segregaciones./[...] Me pregunto si ella conocerá un futuro con más igualdad y justicia. [...] Me pregunto si sabe lo que quiere ser de mayor y si podrá serlo siendo negra./[...] Me pregunto quién decide qué es justo e injusto, quién decide sobre los demás" (Pascual 2007a: 43-48).

lucha contra el poder y su injusta ley como lo hizo la Antígona de Sófocles. Como Antígona, Rosa Parks considera que no es deseable vivir sin dignidad, vivir a cualquier precio, y se muestra dispuesta a sufrir el dolor que se deriva de su insumisión: “sé que la libertad no es gratis” (Pascual 2007a: 58). La Sombra de Rosa se identifica, en cambio, con la posición pragmática de Ismene, que en la tragedia griega aconsejaba a la heroína ceder ante el poder de Creonte y acatar su ley para evitar la muerte:

Me gusta este libro [*Antígona*, de Sófocles]. Dice: “Conviene darse cuenta de que nacimos mujeres, lo que implica que no estamos preparadas para combatir contra los hombres; y dependemos además del arbitrio de quienes son más fuertes... Por eso yo me someteré a los dictados de los que están instalados en la cúspide del poder, pues el realizar acciones superiores a las posibilidades de uno no tiene sentido” (Pascual 2007a: 56).

Con todo, abundan de nuevo en esta obra de Pascual esos soliloquios y monólogos que favorecen la indagación identitaria. Ejercitando la memoria, rebuscando en los propios recuerdos, Rosa Parks recupera voces y sonidos de la infancia, personas desaparecidas (como la Voz de la Madre, no incluida en el inventario de *dramatis personae*). Son voces que suenan en su mente, pero que los lectores y espectadores podemos escuchar. El recurso a la Sombra de Rosa, como “falso” personaje que recita una parte de las voces interiores de la protagonista, solo logra enmascarar en apariencia la condición esencialmente monologal de estas *Variaciones*.

Otros recursos técnicos fundamentales para la recreación de la reflexión íntima y el debate interior son los saltos temporales y espaciales, que reproducen la anarquía asociativa del recuerdo al no respetar el orden cronológico de los sucesos. De esta forma se dota de modernidad al enfoque autobiográfico adoptado: la apertura temporal de la acción dramática subraya la actualidad y vigencia del dilema moral planteado. Pasado y presente se contraponen. Tras la rememoración de los episodios cruciales de la vida de Parks en los años cincuenta y sesenta, en el tiempo de la escritura —el presente de la acción dramática, cuando ya Condoleezza Rice ha llegado a ser la primera mujer negra ocupando un alto cargo en el gobierno de los Estados Unidos—, la anciana Rosa Parks sigue creyendo necesaria la lucha por la igualdad y la justicia en la sociedad actual:

Los jóvenes piensan que lo que digo es antiguo [...]. Pero el corredor de la muerte está lleno de negros que esperan./Los cadáveres invisibles que vuelven de Irak son de soldados negros./No todos, es cierto. También unos cuantos son latinos./Y de los derechos de gays y lesbianas mejor ni hablamos./Ya no hablamos de derechos civiles, hablamos de palabras correctas./Palabras para no herir, si lo que hiere es la injusticia (Pascual 2007a: 81).

En el desenlace del drama, Rosa y la Sombra de Rosa responden de forma diferente a las mismas preguntas. ¿Mereció la pena el sacrificio de tantos activistas que sufrieron persecución e incluso muerte? ¿Se produjo en realidad el cambio social?

Rosa Parks. [...] Algunas cosas cambiaron. Y yo pude verlo. Y ojalá pudiera ver más cambios.

La Sombra de Rosa. ¿De qué te sirvió Rosa Parks, todo ese esfuerzo? Todo el dolor, todo el miedo (Pascual 2007a: 87).

Sus voces presentan así dos interpretaciones opuestas de la misma realidad. Como resultado de la doble rememoración, de la doble perspectiva, se desprende una lectura abierta y antidogmática de la realidad. Pascual incide a un tiempo en el deber actual de luchar por una sociedad más justa, libre e igualitaria para toda la ciudadanía, pero nos advierte también del alto precio que paga el individuo por su enfrentamiento contra el poder establecido.

En la tercera de las obras que analizamos, *Eudi* (2014), con una estructura secuencial fragmentada en 18 escenas, la reivindicación por la igualdad de género se sitúa otra vez en el contexto internacional contemporáneo (Sudáfrica, 1977-2009).¹¹ Se denuncian en ella las múltiples discriminaciones acumuladas que sufre una mujer negra, pobre y lesbiana. La autora vuelve a recrear la figura de un personaje histórico, Eudy Simelane (1977-2008), mujer futbolista que jugó en la selección sudafricana y que encarnó en su

¹¹ Se hizo una lectura dramatizada de esta obra en Madrid, Sala Berlanga, el 2-12-2014, con dirección de Carmen Losa, y con Anahí de la Fuente, Nieves Mateo, Santi Tamames, María Rubio, Ana Bettschen y Fran Cantos como intérpretes (Laboratorio William Layton). El estreno se produjo en Las Palmas de Gran Canaria, en el Paraninfo de la Universidad, por la Compañía 2EC Teatro, con dirección de Carlos Alonso Callero (12-03-2015).

vida la lucha contra la discriminación de género. La protagonista de la obra aparece retratada como una heroína trágica capaz de arriesgar su vida por defender su identidad. Nos encontramos ante una tragedia contemporánea, que niega la fuerza determinante del destino y promueve en cambio la esperanza en el cambio social. Desde muy joven, Eudi rompe con los estereotipos de género. Su temprano deseo de jugar al fútbol lleva a su madre a advertirle de que va a ser atacada por la gente, que pensará que no es una buena chica: “Eres Eudi Simelane, tienes doce años y vives en Igoli [Johannesburgo]. Y en Igoli los niños juegan al fútbol en los descampados y sueñan con ser futbolistas. Pero las niñas, no, Eudy. ¡Las niñas, no!” (Pascual 2014: 35). Pero Eudi crece y llega a ser futbolista en una sociedad violenta y machista, crea un equipo de fútbol de mujeres lesbianas y es admitida en la selección nacional. Aparece caracterizada como una mujer fuerte y valiente, una “leona” que, como le predestinaron a su madre cuando estaba en su vientre, luchará por cambiar su país.¹²

Como telón de fondo, se rememora en la obra la lucha contra la discriminación racial protagonizada a lo largo del siglo xx por dos héroes de la independencia sudafricana: Nelson Mandela (1918-2013) y Steve Biko (1946-1977). La historia reciente de Sudáfrica se mezcla así con los episodios de la vida de Eudy. Con 13 años, ella vive el histórico momento de la liberación de Nelson Mandela tras 27 años de prisión (11-02-1990). El país y el mundo celebran entonces el inicio de una nueva era. Sin embargo, como se pone aquí de manifiesto, la versión oficial de los hechos dista mucho de la realidad que vive el país durante años. Por encima de las altisonantes declaraciones oficiales, la lucha contra el *apartheid* sigue su curso. En varios diálogos y acotaciones se da testimonio así de la represión ejercida por las fuerzas de orden público contra la población negra (Pascual 2014: 47). Mientras a Nelson Mandela y a Frederik de Klerk les otorgan el Premio Nobel (15-10-1993), en el barrio de Eudi la paz todavía no ha llegado (Pascual 2014: 54):

(La Comisión para la Verdad y la Reconciliación, presidida por el arzobispo Desmond Tutu, concluye y publica un documento de 3.500 páginas y un millón

¹² “MUJER ZULÚ. Una niña que será diferente. Traerá la voz de los antepasados y de los excluidos. No viene a complacer, viene a traer cambios./MALLY SIMELANE. ¿Cambios? ¿Qué cambios? ¿No es una niña?” (Pascual 2014: 33).

de palabras, donde se documentan los testimonios de más de 20.000 personas. Las pruebas son irrefutables. Se demuestra la existencia de una violencia organizada. La Tercera Fuerza, en colaboración con el ejército y la policía, contra la población simpatizante del CNA [Congreso Nacional Africano], causante de la muerte de miles de víctimas (Pascual 2014: 57).

Mientras la historia oficial y la historia real de Sudáfrica siguen su curso en paralelo, la joven Eudi se enfrenta a otra dualidad, la distancia que media entre su identidad pública como mujer y su identidad privada, personal: “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’ (*Pronuncia literalmente*) Simone de Beauvoir” (Pascual 2014: 43). Tanto Eudy como su amiga, la activista universitaria Zakhe Sowell, se enfrentan a las amenazas y el acoso de pandillas de jóvenes violentos. Ambas dudan de que el país sin *apartheid* que se está construyendo en torno a Nelson Mandela incluya también una mejora de la situación social femenina (Pascual 2014: 44). Como Zakhe denuncia en su intervención ante la Comisión para la Promoción de Derechos de los Grupos de Riesgo utilizando los informes de organizaciones internacionales como Action Aid, Médicos sin Fronteras o Medicus Mundi:

En Igoli, ninguna mujer está a salvo. Una niña sudafricana tiene más probabilidades de ser violada que de aprender a leer. Una cuarta parte de nuestras niñas son violadas antes de los 16 años. [...] Las mujeres a las que atendemos son insultadas a diario, reciben palizas si caminan solas y escuchan que se merecen la tortura y la violación (Pascual 2014: 70).

Ante esta realidad, Eudi lucha por los derechos de las mujeres, por ayudar a las jóvenes que como ella quieren abrirse camino en el nuevo país que está en marcha. Para algunas de ellas, su identidad sexual como mujeres lesbianas acentúa la persecución y el acoso violento por parte de los jóvenes varones de su entorno. La respuesta de Eudi no pasa entonces por la prudencia y el miedo, sino por la defensa de la dignidad y el respeto que merece como ser humano: “Quiero respeto para mi cuerpo y mi alma. Es eso, *Mom*. Respeto” (Pascual 2014: 48-49). Sin embargo, su amiga, la activista universitaria Zakhe Sowell, cuya organización lucha contra las “violaciones correctivas” de lesbianas, le advierte del peligro que corre si sale del armario. El dilema

moral que se le presenta a Eudy, vencer el miedo y luchar por la defensa de sus derechos o plegarse a la presión del entorno y ocultar su verdadera identidad, queda resuelto en la Escena XI sin ambages. Eudy decide arriesgar lo que es y lo que tiene para sumarse al activismo en pro de la igualdad de las mujeres y defender el derecho al respeto y la dignidad de las lesbianas: “¡El armario! No hablamos de moda. Hablamos de derechos. (Pausa) Mi padre citaba siempre a Biko. Decía que algún día Sudáfrica sería ejemplo de una nueva fraternidad. Pero no habrá un nuevo país si las mujeres seguimos donde estamos” (Pascual 2014: 64).

Han pasado los años y Eudy ha triunfado en el fútbol; es famosa y puede mantener bien a su familia. Sin embargo, no duda en arriesgarlo todo y luchar por la libertad de las mujeres: “No voy a vivir en el miedo. La mejor arma en manos del opresor es la mente del oprimido” (Pascual 2014: 65). Pero su valiente actitud tendrá un alto precio: una noche, de vuelta a casa, Eudy es atacada, violada y asesinada en un descampado cercano a su hogar. La tragedia se ha cobrado su víctima. Como su amiga Zakhe denuncia en una nueva intervención ante la citada Comisión, resulta flagrante la pasividad de las instituciones internacionales ante las violaciones correctivas movidas por el odio sexual, y es clamorosa la necesidad de proteger de forma especial a esas mujeres que padecen una triple marginación, por ser, además, negras y lesbianas:

Digamos que han dejado morir a Eudy./Hemos perdido a una mujer única. Una mujer que podía callar, pero que habló para proteger a las adolescentes de Igoli./Una veintena de hombres la atacaron mientras corría [...] La apuñalaron veinticinco veces en el rostro, el pecho y las piernas. [...] /Hoy queremos anunciar la creación de un centro de protección a las niñas y adolescentes lesbianas de Soweto. El Centro Eudy Simelane. [...] Esta es una batalla contra la pobreza, el patriarcado y la homofobia. Eudy lo sabía. Y no vamos a demorarla, por mucho que las comisiones, como esta, no intervengan a tiempo (Pascual 2014: 80-81).

Destaca en esta pieza el recurso técnico al empleo del coro y del corifeo como narradores que proclaman el valor simbólico de la protagonista¹³

¹³ “CORO DE MADRES POSITIVAS. (Recitativo expresionista)./Esta es la historia de una chica con corazón de fuego y luz./No quiere ser bonita y rica./Va a ser león y no avestruz./Es leona

y clarifican el sentido del dilema moral planteado.¹⁴ Como en la tragedia griega, ambos anuncian la fuerza del mal, la proximidad de la violencia y la muerte. Si una de las escenas de la obra recrea el asesinato del padre de Eudy, muerto por defenderla en 1990, casi 20 años después, ella se convierte también en nueva víctima sacrificial y es asesinada por las mismas “hienas”. Paga así con su vida la lucha por la libertad y la dignidad de las mujeres, las heterosexuales y las lesbianas. Pero el género trágico es revisado en este caso. La tragedia moderna niega el destino. El planteamiento que la obra sostiene es que todo podía haber sido diferente, que todo puede ser aún diferente: “CORO DE MADRES POSITIVAS. [...] Buscan ya su presa inocente./Llaman ya a la Señora Muerte./Pero, ¡ay!, nada de esto está escrito./Puede ser o no ser, lo repito” (Pascual 2014: 74).

Un año después de la creación del Centro Eudy Simelane, su madre y sus amigas celebran el aniversario de su muerte. Con el espectro de la difunta Eudy en escena, todas ellas pronuncian, en femenino, la famosa frase de Nelson Mandela: “Soy señora de mi destino, soy la capitana de mi alma” (Pascual 2014: 85). La muerte violenta de Eudy cobra finalmente un sentido. Recrear su vida en escena supone ofrecer un modelo positivo de mujer y extender la idea de que una nueva humanidad es todavía posible (Pallín 2015: 281). El sacrificio de la protagonista no ha sido en vano: su dolor y su muerte han servido para acelerar el cambio hacia un mundo más justo, igualitario y libre. Pascual defiende así que es posible construir otra realidad e ilumina el deber moral de trabajar por un mundo mejor.

Podemos concluir, por tanto, que el teatro de Itziar Pascual parte de un planteamiento moral de defensa de los valores éticos universales: justicia, igualdad, libertad, respeto y dignidad personal. Se percibe en sus obras una evolución desde una etapa inicial cuyo planteamiento defiende la conquista de la autonomía personal femenina, hacia un progresivo enfoque social, de

y deportista/de nuestro equipo nacional. [...] /Sabe muy bien a quién ama/Y tiene nombre de mujer. [...] /Esta es la historia de Una, esta es la historia de un millón./Mujeres desde la cuna/ con dignidad y corazón. [...] /Eudy vence a los fantasmas./Eudy no sabe claudicar./Sus palabras son sus armas./Nadie la puede acallar./¿Nadie la puede acallar?” (Pascual 2014: 29-30).

¹⁴ “CORO DE MADRES POSITIVAS. La ciudad/huele a carne chamuscada./Sin piedad,/la verdad está amenazada./La maldad/viaja por la madrugada./¡Oh, gritad!/¡Igoli está ensangrentada!” (Pascual 2014: 50).

lucha por el derecho a la igualdad de las mujeres y, en general, de los colectivos discriminados. Paralelamente, el contexto español va quedando atrás para pasar a un tratamiento del tema desde una perspectiva internacional. Destaca la eficaz plasmación escénica de los dilemas morales planteados, con la conjunción armónica entre la indagación identitaria femenina, la lucha social por el respeto a sus derechos y las técnicas expresivas utilizadas. Pascual configura la escena mediante unas técnicas expresivas innovadoras —estructura secuencial; polifonía y multiperspectivismo, monólogos yuxtapuestos y narradores corales; recreación de personajes históricos y míticos; desdoblamiento de los personajes y fantasmas en escena; apertura espacio-temporal; desnudez y simbolismo escenográfico— que facilitan la indagación en la identidad de las mujeres contemporáneas mediante la escenificación brillante y eficaz de algunos de sus dilemas morales más acuciantes.

BIBLIOGRAFÍA

- BENHABIB, Sheila. 2006. *El ser y el otro en la ética contemporánea*, Barcelona: Gedisa. [Edición original: *Situating the Self. Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics*, New York: Routledge, 1992.]
- CHECA PUERTA, Julio. 2011. "Mujeres y teatro en la escena española actual: Angélica Liddell (1966) e Itziar Pascual (1967)", en: *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 36.2: 85-112.
- GARCÍA-MANSO, Luisa. 2013. *Género, identidad y drama histórico escrito por mujeres en España (1975-2010)*, Oviedo: KRK Ediciones.
- GARCÍA-PASCUAL, Raquel. 2010. "Sensibilización y denuncia de malos tratos en el teatro español contemporáneo: Paloma Pedrero e Itziar Pascual", en: *Anagnórisis* 1: 261-285.
- GILLIGAN, Carol. 1985. *La moral y la teoría. Psicología del desarrollo femenino*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica [Edición original: *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge: Harvard University Press, 1982.]
- HARTWIG, Susanne. 2002. "El ojo del observador: reflexiones sobre el efecto realista en el teatro español contemporáneo", en: Herbert Fritz/Klaus Pörtl (eds.), *Teatro contemporáneo posfranquista. Autores y tendencias*, Berlin: Tranvia: 141-153.
- LIPOVETSKY, Gilles. 1997. *La troisième femme. Permanence et révolution du féminin*, Paris: Gallimard.

- LÓPEZ DE LA VIEJA, Teresa. 2004. *La mitad del mundo. Ética y crítica feminista*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- NIEVA-DE LA PAZ, Pilar. 2009. "La evolución de los roles de género en las representaciones literarias: un camino abierto hacia el cambio social", en: Pilar Nieva-de la Paz (ed.), *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, Amsterdam/New York: Rodopi: 9-20.
- PALLÍN, Yolanda. 2015. "Itziar Pascual. Eudy", en: *Acotaciones* 34: 279-282.
- PASCUAL, Itziar. 1998. "Las voces de Penélope", en: *Marqués de Bradomín 1997*, Madrid: Instituto de la Juventud: 101-135.
- 2007a. *Variaciones sobre Rosa Parks*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- 2007b. *¿Un escenario de mujeres invisibles? El caso de las Marías Guerreras*, Málaga: Universidad de Málaga.
- 2010. "Entrevista a Itziar Pascual", en: *Anagnórisis* 1: 303-312.
- 2014. *Eudi*, Madrid: SGAE.
- VILCHES-DE FRUTOS, Francisca. 2003. "Identidad y mito en el teatro español contemporáneo", en: Susanne Hartwig/Klaus Pörtl (eds.), *Identidad en el teatro contemporáneo español e iberoamericano*, Frankfurt a. M.: Valentia: 11-24.
- ZATLIN, Phyllis. 2007. "¿De qué color son los sueños?", en: Itziar Pascual, *Variaciones sobre Rosa Parks*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid: 13-19.
- ZAZA, Wendy-Llyn. 1998. "Entrevista a Itziar Pascual (Barcelona, 21 octubre 1998)", en: <<http://www.parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/autor/Itziarentrevista.pdf>> [15-11-2014].