

METAMORFOSIS Y EVOLUCIÓN DE LOS PERSONAJES EN TRES OBRAS DRAMÁTICAS DE ITZIAR PASCUAL: *LA VIDA DE LOS SALMONES,* *MASCANDO ORTIGAS Y PÈRE LACHAISE*

Nazaret Negrín Carro
Universidad Nacional de Educación a Distancia

RESUMEN

El presente artículo pretende adentrarse en la dramaturgia de la madrileña Itziar Pascual. Para ello, se establecerá un recorrido por los personajes que dan vida a sus obras y que ponen en tela de juicio esa categorización de «teatro infantil» que recae en creaciones como *La vida de los salmones* (2016), *Mascando ortigas* (2005) o *Père Lachaise* (2003). El estudio aborda a los protagonistas de las referidas obras, atendiendo a la ruptura que ejercen de los arquetipos femeninos y masculinos. Este hecho se fragua mediante una lucha constante con la realidad que solo halla refugio en la ficción, una evasión que viene de la mano del arte y de la infancia, de un teatro que, aparentemente, ha sido concebido para niños. El objetivo es mostrar la naturaleza osmótica de los personajes, la misma que les permite evolucionar y difuminar las líneas delimitantes entre el sueño y la vigilia, la vida y la muerte o el pasado y el presente, a través del humor, la belleza y la poesía.

PALABRAS CLAVE: Itziar Pascual, teatro infantil, personajes, dramaturgia.

CHARACTERS' METAMORPHOSIS AND EVOLUTION IN THREE DRAMATIC
WORKS BY ITZIAR PASCUAL: *LA VIDA DE LOS SALMONES,*
MASCANDO ORTIGAS AND *PÈRE LACHAISE*

ABSTRACT

This article aims to study thoroughly the dramaturgy of Itziar Pascual. In order to do so, I will follow the characters that give life to her works and that put in doubt the categorisation of “children’s theatre”, which follows works such as *La vida de los salmones* (2016), *Mascando ortigas* (2005) o *Père Lachaise* (2003). The study deals with the protagonists, paying attention to breaking up with feminine and masculine archetypes. This is built upon a constant struggle against reality which finds shelter just in fiction; an evasion from reality that comes hand in hand with art and childhood, from a theatre which has apparently been conceived for kids. The objective is to show the osmotic nature of the characters, the same one that allows them to develop and blur the lines between dream and reality, life and death or past and present through humor, beauty and poetry.

KEYWORDS: Itziar Pascual, children’s theatre, characters, dramaturgy.



Esa universalidad que es el privilegio de la infancia, cuando uno tenía tan prodigiosas categorías que casi da vértigo pensar en ellas.

S. Kierkegaard

Las primeras insinuaciones teatrales en el marco español que presentan un acercamiento a la infancia pueden situarse en torno a la Edad Media y el Renacimiento y vendrán de la mano de las representaciones callejeras de los milagros de san Vicente Ferrer, en Valencia, interpretadas por niños (Cervera 2006: 2). Sin embargo, la evolución de este tipo de teatro no será exponencial, sino que se mantendrá aferrada a una serie de metodologías comunes en cuanto a líneas temáticas, objetivos e, incluso, calidad. Un teatro marcado por la mentalidad burguesa que se caracteriza por el didactismo y la diversión. Los principales focos de producción serán Barcelona y Juan Nicasio Gallego con *Teatro de los niños o Colección de composiciones dramáticas para uso de las escuelas y casa de educación* (1828); Madrid, donde encontramos títulos como *El niño obediente* o *La independencia filial*, ambos de 1849, firmados por Juan Eugenio de Hartzenbusch; y Valencia, donde se sitúa la producción del alicantino Eleuterio Llofriu y Sagraera, entre 1860 y 1870, con muestras como *La caridad* (*ibid.*: 8-9).

El cambio de paradigma en cuanto a la concepción de teatro infantil no tendrá lugar hasta 1909, cuando Jacinto Benavente toma conciencia literaria y plantea la creación de un Teatro de los Niños a niveles profesionales; reflejo de ello serán *La Cenicienta* (1919) y *La novia de nieve* (1934). Es en este momento cuando se gesta la institucionalización del teatro para niños como espectáculo con las Misiones Pedagógicas durante la II República y la Sección Femenina del Movimiento a partir de los años cuarenta (Cervera 2006: 2).

Si bien el concepto «teatro infantil» no es fácil de explicar, podríamos acudir a las definiciones establecidas por Alfonso Sastre en *Cuadernos de teatro infantil*, donde manifiesta que, bajo la idea de teatro infantil o teatro para niños, existen, al menos, dos interpretaciones diferentes: por un lado, el teatro de los niños, es decir, el hecho por ellos; y por otro, el teatro para niños, que ha sido elaborado por adultos. En el último enunciado encontramos algunas subdivisiones, y es que ese teatro creado por adultos puede, o no, estar protagonizado por niños (1970: 5-6).

Pululan en torno a este tipo de teatro y sus creadores ciertos tópicos que los subestiman e infravaloran. Unos prejuicios que condenan la literatura infantil y juvenil bajo un paraguas de banalidad y simplicidad, con personajes arquetípicos que se corresponden con la tradición cultural y que se pueden encuadrar en ciertos compartimentos estancos como el de padre y madre, héroe y víctima, dragones, príncipes y princesas (Tejerina Lobo 2005). Durante los siglos XIX y XX este tipo de producciones se reviste con el velo connotativo de subteatro infantil, con esa consciencia de género menor. Esta tónica se subvierte en la actualidad, donde encontramos cada vez más autores que ponen su foco en la creación y reinterpretación de la literatura y el teatro destinado a niños y jóvenes y que ayudan a que estas manifestaciones se despojen de ese apodo de «subliteratura» con el que muchas veces han sido tildadas.



La mayor parte de las creaciones que se escriben y publican para niños suele contener una serie de mensajes explícitos, modelos que indican lo que es o no correcto y temas que coinciden con las ideas que se fraguan en la sociedad del momento. En una entrevista realizada por Laura Esteban Araque a Itziar Pascual, la dramaturga madrileña responderá, a propósito de una cuestión sobre la subjetividad de la obra, que esta solo se debe considerar peligrosa cuando el didactismo mate al arte, es decir, el problema se produce «cuando cierto teatro para niños se convierte en un mero depositario de unos valores que supuestamente son convenientes, es entonces cuando surge la idea de un teatro didáctico» (2016). Ya en el primer tercio del siglo pasado, Elena Fortún construye con su Teatro para niños unos primeros cimientos que toman distancia de esos criterios relacionados con el didactismo, y pone la mirada en la diversión de los más pequeños. En esta línea encontramos representantes como Magda Donato, que escribió junto a su pareja, Salvador Bartolozzi, obras de teatro para la infancia y juventud como *Las aventuras de Cucuruchito y Pinocho*, estrenada en la década de los cuarenta en México. No podemos olvidar tampoco la innegable labor de Carmen Conde, que tras el seudónimo de Florentina del Mar publica obras como *El sueño encerrado* (1944) o *Ángeles en vacaciones*, del mismo año, en las que deja ver su vocación docente y su empeño en mantener el nivel cultural cuando se remite al público infantil.

Itziar Pascual, en un artículo titulado «Personajes femeninos en el teatro para la infancia y la juventud: una experiencia», manifiesta la responsabilidad que tiene la literatura y el teatro en los primeros años de vida de los jóvenes y la importancia y oportunidad de «desafiar unos roles de género, que se instalan en la infancia, además de cuestionar unos horizontes fuertemente condicionados» (2014: 57). Como revela de forma mordaz Montserrat Moreno (2000: 24), las niñas tienen la potestad, entre sus juegos, de decidir ser «cocineras, peluqueras, mamás que limpian a sus hijos [...] y los niños son libres de ser indios, cuatrerros, bandidos».

Itziar Pascual cree en la labor de esa «Asamblea teatral»¹ como elemento que planta cara a la soberanía de lo establecido. Enzo Cormann plantea que «la asamblea dramática tendría [...] el propósito de examinar colectivamente el estado y el porvenir de la especie humana a través de la ficción dramática considerada como herramienta de exploración y de conocimiento». A través de cada nueva reencarnación de la obra, que tiene lugar en las sucesivas representaciones, se produce una actualización y acercamiento a la sociedad del momento, punto de partida para asentar las bases de un cambio, desacreditando, de manera paulatina, las concepciones preestablecidas y arcaizantes en cuanto a la función teatral. En otro artículo, «El teatro para niños y niñas y la escritura dramática», declara la dramaturga:

¹ Fórmula utilizada por Enzo Cormann en su artículo «Del bello animal a la mala hierba» para referirse a ese conjunto de miembros que participan del hecho teatral y «que concurren en la representación: compañía y asistencia, los que actúan y los que miran». La confluencia de escritores, actores, técnicos y espectadores está condicionada por una retroalimentación simultánea en la que se da una interdependencia, fruto del instante. Disponible en línea en <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2017/09/05/cormann-bello-animale/>.



Tengo razones políticas, emocionales y sociales para no conformarme con este mundo. No quiero ni creo en el teatro como instrumento de legitimación del presente; prefiero escribir para intervenir en el derecho a dudar, para agujerear el horizonte de lo sabido (2012: 114).

1. ITZIAR PASCUAL Y EL TEATRO PARA NIÑOS

Recuperando las palabras que Antonio Álvarez de la Rosa dedica a la creación literaria de Luis Fera *Dinde*, se propone la lectura y vivencia de la producción dramática de la madrileña Itziar Pascual «A quien desee recuperar la infancia que, sépalo o no, lleva almacenada en su interior» (Fera 2001: 7).

Polifacética, híbrida o heterogénea son algunas de las características que bien pudieran intentar delinear a la escritora Itziar Pascual, que ha desarrollado su carrera profesional como dramaturga, pedagoga, investigadora y periodista. En 2019 recibió el Premio Nacional de Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud. Es doctora en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid y titulada superior en Dramaturgia por la Real Escuela Superior de Arte Dramático, donde ejerce como profesora desde 1999. Como periodista ha trabajado en la cadena SER y el diario *El Mundo*. Además, es miembro del consejo de redacción de *Primer acto* y de *Acotaciones*. Fue presidenta de la AMAEM (Asociación de Mujeres de las Artes Escénicas de Madrid) «Marías Guerreras»², entidad de la que es socia fundadora y fue primera presidenta (Gutiérrez Carabajo 2019: 333).

Con más de una treintena de obras dramáticas estrenadas, premiadas y traducidas a diversos idiomas, Itziar Pascual presenta una concepción del teatro como función social. En el citado artículo «El teatro para niños y niñas y la escritura dramática» plantea una serie de propósitos para definir su compromiso con el espectador, entre ellos, se ha querido destacar el primero: «No engañar, no mentir, no adoctrinar, no herir. No herir gratuitamente. No engañar significa asumir que el conocimiento es y puede ser doloroso. Pero que la ignorancia lo es aún más» (2012: 116). Pascual aborda el teatro como medio que contribuye al crecimiento intelectual y social, que aporte nuevas líneas y no se quede anquilosado a cuestiones del pasado. Para ello, será necesario enfrentarse a la realidad a pesar de las dificultades que esto pueda suponer. Otro de los propósitos que se debe destacar es: «No aburrir. No convertir el lenguaje en mero depositario de ideas. El lenguaje que apenas es depositario de ideas, sostiene Azama, en teatro está muerto. Lo aburrido no es intelectual. Es simplemente aburrido» (*ibid.*: 117). A través de estas dos afirmaciones llegamos al núcleo de su teatro, que requiere de la actuación de dos elementos base: por un lado, esa labor educativa que pretende llevar al público a la reflexión,

² Asociación cultural sin ánimo de lucro que agrupa a mujeres profesionales de las artes escénicas para la difusión de obras contemporáneas con un discurso plural. Disponible en línea en <http://www.mariasguerreras.es/>.

formación y mejora; y, por otro, el entretenimiento, que va de la mano del juego, la imaginación y el disfrute.

Comenta Cervera en *Historia Crítica del teatro infantil español*, a razón de *Farsa infantil de la cabeza del dragón* de Valle Inclán, que esta es una obra de la que se pueden extraer dos lecturas, una de los niños y otra de los adultos (1982: 366-367). Por un lado, tenemos esa base de cuento maravilloso, y por otro, una crítica social y política. Esta doble interpretación es la misma que podemos apreciar en la producción dramática de Itziar, que escribe un teatro destinado a niños y que, sin embargo, puede ser igualmente disfrutado por un público más amplio, más adulto, que establecerá diferentes reflexiones.

Jacinto Benavente ya anticipaba ese destino binario en su concepción del teatro infantil como un teatro familiar, enfocado tanto hacia los niños como hacia sus padres, de forma que el sentido de la educación llene a los niños de entusiasmo y esperanza, se superen las dificultades de la literatura infantil y en el cual los niños sean solo espectadores y en modo alguno actores (Cervera 2016: 16). En 1909 planteaba Andreino, en una crítica al estreno de la comedia de Benavente *El príncipe que todo lo aprendió de los libros*, que:

No es fácil hacer teatro para niños. Vivimos en una época de niños precoces. Casi no hay niños, sino hombrecitos y mujercitas en germen. Debemos procurar que los haya, pero como el teatro tiene que adelantarse a esa transformación y ha de ser parte de ella, hemos de contar con la infancia que nos es dada, mezcla de candor y de malicia, almas blancas en que ya la vida ha proyectado la sombra de sus figuras. Sería lamentable que el teatro infantil divirtiera a los grandes y aburriese a los niños (Pascual 2008).

En una de sus últimas creaciones, *Pepito (una historia de vida para niños y abuelos)*, galardonada con el Premio Morales Martínez de Teatro Infantil 2019, Itziar Pascual plantea una clara autoficción que nos revela la vida de José Sánchez de Rojas Gallego³, desde esa cartografía del yo que ahonda en la veracidad de lo narrado y tiene un cariz de nosotros. Esta incursión en el periplo vital del protagonista se realizará no solo a través de la recopilación de hechos reales y vivencias, que Pascual ha escuchado de primera mano, desde la cercanía que le otorga la relación familiar con Sánchez de Rojas, sino también en su forma de enfrentarse a los problemas y

³ José Sánchez de Rojas Gallego, nacido en Madrid en noviembre de 1928, es fuente de inspiración para la obra *Pepito*, de Itziar Pascual. Tal y como refleja la dramaturga en su artículo «Un paisaje de la infancia», lo trascendente de este personaje no es tanto su compleja biografía laboral como las cualidades que componen su persona. A este respecto, hará referencia «la capacidad de vivir el presente como disfrute y alegría; la superación de las dificultades con empeño y optimismo; el compañerismo [...]. Tenía un sentimiento indómito de libertad personal frente a las normas y coacciones sociales del momento» (Pascual 2020). Itziar insiste en el papel fundamental de la memoria y en el placer de Sánchez de Rojas por contar su historia, en la que rememora sucesos de infancia. La admiración que siente por este personaje, al que ha podido conocer desde la cercanía que posibilita la familiaridad de una nuera, la llevará a elaborar la mencionada obra.



obstáculos. La obra se convierte en un relato rapsódico de infancia, no desprovisto de pena, sufrimiento y frustración.

Tal y como desvela el subtítulo, la muestra está destinada tanto a un público infantil como a uno anciano. Quiere ser «un puente intergeneracional entre abuelos y niños: un espacio franco donde compartir memoria y experiencia» (Pascual 2020). La dramaturga consigue a través de la palabra, sincrética y profunda, la incuestionable y difícil labor de llegar a una pléyade variopinta de lectores y espectadores de edades considerablemente distantes: «La obra recoge trece pasajes de la vida de José Sánchez de Rojas, a la manera de las historias de vida, ese recurso documental e investigador propiciado desde la Escuela de Chicago»⁴ (*ibid.*).

2. ANÁLISIS DE TRES OBRAS DRAMÁTICAS DE ITZIAR PASCUAL: *LA VIDA DE LOS SALMONES, MASCANDO ORTIGAS Y PÈRE LACHAISE*

2.1. PALABRA Y EVASIÓN

A través de un lenguaje cargado de belleza, humor y lirismo, la palabra cobra en la dramaturga un papel fundamental, pues actúa como nexo entre espacio, tiempo, actores, directores y público. Es punto de encuentro, de hermandad, al igual que el teatro. El verbo tiene capacidad transformadora siempre que este haya sido dotado de emoción, de forma que invite a la reflexión. En *Neuroeducación* Francisco Mora (2013: 41-42) estudia la vital influencia de las emociones en el aprendizaje, ya que, para que una información pase a áreas de asociación de la corteza cerebral donde se construyen los procesos mentales, de razón y pensamiento, es necesario que previamente haya sido identificada por las emociones.

Itziar crea un teatro que sublima la palabra pedagógica, que toma muchas veces la melodía de una nana que amansa a las fieras y se ve complementada por la danza y gestualidad de una bailarina etérea: «La expresión corporal dota a la palabra de significado profundo» (Sesma 2018) que materializa las emociones de Aura, protagonista de *La vida de los salmones*. No es casualidad tampoco que en *Père Lachaise* uno de los muertos ilustres sea nada más y nada menos que Isadora Duncan, que

⁴ La Escuela de Chicago hace referencia a un conjunto de proyectos de investigación llevados a cabo en el campo de las ciencias sociales, que fueron realizados por estudiantes y profesores de la Universidad de Chicago entre 1915 y 1940. Estos trabajos tomaban como punto de partida una sociología urbana que desarrolla estudios íntimamente ligados a problemas confrontados por la ciudad de Chicago. Se tiene interés por investigar el fenómeno social urbano a partir de la observación participante del investigador; este hecho va a ejercer una influencia significativa en el progreso de algunos métodos originales de investigación en la sociología contemporánea. Referencia extraída de Azpúrua Gruber, F.J. (2005): «La Escuela de Chicago. Sus aportes para la investigación en ciencias sociales», *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*, vol. 6, 2, p. 25. Venezuela: Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Disponible en línea en <https://www.redalyc.org/pdf/410/41021705003.pdf>.



presenta su danza como muestra de liberación femenina. En palabras de la dramaturga, «El bailarín no es un ejecutante sino un creador que aporta su experiencia y su energía, su imaginario» (Dómeneh 279: 2016). La presencia de bailarinas y, por ende, de la danza se convierte en una constante de la producción dramática de la autora y así, en las páginas de *Mascando ortigas*, introduce la figura de la bailarina, coreógrafa y directora alemana Pina Bausch, pionera en la danza contemporánea, y su café Müller.

Valiéndose de la anagnórisis, la escritora permite una reconstrucción del yo como entidad, a partir de los recuerdos que Pina Niña va evocando y reviviendo con sus palabras. «PINA MUJER: Volver a casa. El espacio viejo, antiguo del pasado. Volver al origen de las cosas, volver al principio. Volver para vaciar la materia, para hacerla liviana. Volver para cerrar con llave las heridas de entonces» (Pascual 2012: 47). Un papel semejante es el que cumplen los fantasmas que constituyen frágiles imágenes anquilosadas a la memoria de unos protagonistas que no son capaces de desprenderse de la evocación pretérita. Traer personajes del más allá, como muertos y sombras, no es un rasgo inusual en la creación dramática de Itziar, que ya en *Fuga* (1994) introduce fantasmas en una historia en la que los estragos de la guerra aún perviven.

Otra muestra de ello es *Père Lachaise*, donde se vislumbran las secuelas emocionales de la Guerra Civil y el exilio republicano: «Recuerdos traumáticos y sensaciones de culpabilidad» (Harris 2003: 10) como las que padecen los miembros que se hospedan en el cementerio, muertos que no han podido dejar atrás su pasado y que por ello no han ascendido. Entre ellos, conoceremos a Secundino Pérez, abuelo de los jóvenes, que no consigue cerrar la herida ocasionada por sus compañeros españoles caídos y enterrados, sin identidad, en fosas comunes: «No es por mí. Es por los compañeros. Siguen allí, junto al castañar. Allí los fusilaron. Amasijo de huesos sin nombre. Ni siquiera una tumba» (Pascual 2003: 22).

Entre las letras de Itziar, encontramos una escritura que atesora las memorias del pasado, y hace hincapié en la cotidianeidad, en los relatos de vidas que fueron negados y ocultados en una tradición e historia cimentadas en la desigualdad y maniqueísmo de lecturas unilaterales. La dramaturga crea una nómina de personajes que viven en tiempos pretéritos, en lucha constante con sus temores. Los recuerdos son instantáneas guardadas en el archivo mental de unos protagonistas que recurren a la evasión a través de diferentes mecanismos, tomando distancia de una realidad que materializa el dolor y el sufrimiento.

Los olores de la guerra, el hambre y la angustia invaden cada noche la mente de Adrienne, una de las protagonistas de *La vida de los salmones*, que se ve obligada a lidiar con las memorias de un pasado que no la deja ser presente ni futuro, un lastre bélico que la mantiene atada, como el síndrome de Estocolmo, a su maltratador. El otro personaje de esta obra es la pequeña Aura, no sabemos si es hija de Adrienne, pero sí se da a conocer que está bajo su cuidado. Cada noche, la niña vive con sufrimiento paralelo la hora de acostarse, y es que la oscuridad se convierte en el escenario perfecto para monstruos y ruidos. En este caso, la evasión viene dada a través del sueño, la imaginación y los cuentos que alejan a ambos personajes de las tinieblas. Impregnada de alegorías y metáforas, la obra da pie a



un espectáculo cargado de lirismo y belleza, un marco en blanco, una escenografía austera constituida por una cama y una serie de imágenes y dibujos vivos que se proyectarán en la escena.

Aunque debe ser representada por no más de tres actores, la nómina que compone *Père Lachaise* está constituida por seis personajes que participan de manera activa. Los protagonistas que forman parte del mundo de los vivos, Carlota y Cundo, son dos hermanos que viajan a París a ver la tumba de su abuelo. Serán motivos diferentes los que los transportan a este pequeño elenco que trata de huir a través del espacio y del tiempo. Cundo busca su identidad en el pasado, en los restos de un familiar desconocido que no debe caer en el olvido. Carlota, por su parte, marcha para alejarse de una relación amorosa que no la deja progresar. Al llegar al cementerio conocerán al último personaje de esta tríada de vivos, Michel, sumido en la soledad y la nostalgia: se trata de un ser atormentado por la culpa que le genera la muerte de su esposa.

Mascando ortigas es un acercamiento a la infancia y juventud, un diálogo de encuentro y reencuentro entre lo que hemos sido y lo que somos, una polifonía de mujeres que ayudan a reconstruir y reafirmar la identidad del yo. En esta muestra teatral, Itziar Pascual permite a Pina bucear a través de la introspección llegando así hasta su pasado infantil, donde dialoga con la niña que fue. Esta huida halla refugio en los diálogos reflexivos, que suelen cobrar vida a través de monólogos, apartes y soliloquios, una introspección que favorece la empatía del público y que, al no presentar resoluciones firmes, permite e incita a la búsqueda de un posicionamiento propio. En una nota de prensa publicada por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música que recoge los juicios del jurado se destaca «su forma de acercarse a las vivencias de la infancia y de la juventud desde una perspectiva compleja, que profundiza en sus anhelos, luchas y tristezas» (2019).

2.2. NATURALEZA OSMÓTICA DE LOS PERSONAJES

La dramaturgia creada por mujeres en la última década del siglo pasado presenta una indudable necesidad de denunciar y tomar distancia de esos arquetipos y estereotipos que son fruto de la cultura y sociedad patriarcal. Estas obras dan voz a las mujeres permitiéndoles, casi por primera vez, posicionarse sobre todos aquellos ámbitos que les han sido vinculados tradicionalmente como el aborto, la prostitución o la maternidad, formando parte de una tónica temática que rige también el panorama teatral forjado por las escritoras del siglo XXI. No obstante, dentro de ese rótulo que resguarda esta literatura, se da cabida a dramaturgas como Itziar Pascual, que construye personajes, femeninos o no, que plasman sus realidades, miedos e inseguridades, que los harán huir y refugiarse, diluirse y evolucionar. *Père Lachaise* supone desde el principio el distanciamiento de estos arquetipos a través del nombre de la protagonista, Carlota: «Decían que en España a las mujeres se las nombra para que carguen con el peso de una alegoría: Dolores, Caridad, Misericordia... “Si algún día tenemos una nieta, que tenga un nombre para ella sola”, decían» (Pascual 2003: 17).



Itziar «concibe la escritura dramática como un barco, en el que las mujeres y los niños están primero; un barco en el que esta máxima aspira a ser»⁵. La presencia de personajes femeninos es una constante en su obra; introduce mujeres diversas, con inquietudes, problemas y anhelos, mujeres reales, de carne y hueso que han abandonado el estatus de musa y han pasado a formar parte de la acción dramática como sujeto y no como objeto. En la entrevista antes citada, Itziar plantea la necesidad de crear papeles para mujeres maduras, de mediana edad, y es que en la carrera de las actrices existen dos momentos álgidos, personajes jóvenes y ancianas, y un gran vacío en medio (2016).

Sus protagonistas toman distancia de los roles tradicionales que la sociedad patriarcal suele asignar a la mujer –madre, hija, esposa o amante– y construye personajes como Pina, de *Mascando ortigas*, obra carente de representación masculina, que nos permite conocer y desgranar, poco a poco, la identidad de la protagonista a través del choque producido entre sus expectativas y anhelos infantiles y la realidad de su etapa adulta; la discordia entre su yo pasado y presente que finalmente confluyen. «PINA MUJER: (*Se va desvistiendo, lentamente. Al público.*) Volver a casa. El espacio viejo, antiguo del pasado. Volver al origen de las cosas, volver al principio. Volver para cerrar con llave las heridas de entonces» (Pascual 2012: 47).

Père Lachaise bien pudiera definirse como un proceso osmótico, un intercambio de experiencias y emociones, entre vivos y muertos, que inconscientemente rompen el lazo que los mantiene atados al pasado y les deja, de una vez, desvincularse del dolor. Al final de la obra, Isadora se permite descansar, asimilando la muerte de sus hijos, y Secundino delegará en la generación de sus nietos el compromiso de dar un entierro digno a sus compañeros de armas. El Ilustre anónimo se perdonará a sí mismo y Carlota y Cundo decidirán continuar con su vida, sin olvidar el pasado, pero construyendo su propio futuro.

En *La vida de los salmones* los personajes verán cómo el paso de los años juega a intercambiar sus papeles. En el epílogo, será Aura quien, haciendo referencia a la metáfora del título, cuide de Adrienne, en ese viaje de los salmones a favor y en contra de la corriente.

CONCLUSIONES

Si bien el foco de análisis ha sido colocado en los personajes, lo cierto es que los procesos a través de los cuales se produce su evolución y transición se fraguan en un margen espaciotemporal común, que facilita y posibilita esa huida o exilio a los sueños, al interior del ser o al mundo de los muertos. Los hechos tienen lugar en noches de tormenta, o días en los que el calor de un cementerio parisino quiebra la línea de la realidad y permiten esta especie de transmutación.

⁵ Cita extraída de Contexto teatral, disponible en línea en <https://www.contextoteatral.es/itziarpascual.html>.



El estudio se ha cimentado sobre tres obras dramáticas: *La vida de los salmones*, *Mascando ortigas* y *Père Lachaise*, en las que se lleva a cabo un homenaje a la memoria y la identidad de todas esas personas que padecieron los estragos y el dolor de la guerra, el olor a sangre seca. Pero también nos trae aires musicales, pintura y danza, en esa pluralidad de lenguajes que conforma el teatro. Reconoceremos a personalidades femeninas que revolucionan la escena a través de la danza, bailarinas que rompen con los cuerpos dóciles y rígidos, una danza contemporánea con una nómina compuesta por artistas como Isadora Duncan, Doris Humphrey o Martha Graham.

Itziar se ve obligada a lidiar con un doble silenciamiento: por un lado, asistimos a obras escritas por una mujer, y por otro, estas creaciones están insertas en un subgénero literario que no goza de estima social y ha sido fuertemente infravalorado: «Colocaron una tapa hermética sobre la realidad y dejaron que abajo fermentara un caldo atroz, juntando tanta presión que cuando estallara no habría máquinas de guerra ni soldados suficientes para controlarlo» (Allende 1985: 88). Una tapa pesada, curtida por las numerosas desigualdades soportadas por la dramaturga madrileña, y un caldo teatral, rico en aromas de poesías, sabores dramáticos y regustos de infancia que despiertan en el espectador intimismo y colectividad, y que por fin ve la luz. Itziar Pascual nos presenta una concepción de teatro infantil como renovación, tanto por su contenido como por su forma, un teatro espectacular.

RECIBIDO: mayo de 2021; ACEPTADO: octubre de 2021



BIBLIOGRAFÍA

- ALLENDE, Isabel (1985): *De amor y de sombra*, Barcelona: Círculo de Lectores, D.L.
- CERVERA, Juan (1982): *Historia Crítica del teatro infantil español*, Madrid: Editora Nacional.
- CERVERA, Juan (1982): *Historia Crítica del teatro infantil*, Madrid: Editora Nacional. Disponible en línea en <https://biblioteca.org.ar/libros/132667.pdf> [último acceso: 28/3/2021].
- CORMANN, Enzo (2007): «Del bello animal a la mala hierba», *Escribir para el teatro*, 2, Colección Laboratorio Teatral. Alicante: Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.
- ESTEBAN ARAQUE, Laura (2016): «Conversaciones sobre teatro y feminismo: lo personal es político. Entrevista a Itziar Pascual», *Cuadernos de Aleph*, 8, pp. 193-205. Disponible en línea en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5559732> [último acceso: 28/11/2020].
- FERIA, Luis (2001): *Dinde*, Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2019): *Dramaturgas del siglo XXI*, Madrid: Cátedra.
- HARRIS, Carolyn J. (2003). «Memoria, conciencia y danza en Père Lachaise», *Itziar Pascual, Père Lachaise*, Asociación de Autores de Teatro/Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid, Madrid, pp. 9-14.
- MORENO, Montserrat (2000): *Cómo se enseña a ser una niña: el sexismo en la escuela*, Barcelona: Icaria.
- O'CONNOR, Patricia (2006): *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: teatro breve español*, Madrid: Espiral.
- PASCUAL, Itziar (2003): *Père Lachaise*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en línea en <http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=p%C3%A9re+lachaise> [último acceso: 2/12/2020].
- PASCUAL, Itziar (2008): *Teatro español para la infancia y la juventud (1800-1936)*, España: Espiral.
- PASCUAL, Itziar (2012): «El teatro para niños y niñas y la escritura dramática», *Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud*, 7 (octubre 2006), pp. 113-119. Disponible en línea en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3v051> [último acceso: 29/11/2020].
- PASCUAL, Itziar (2012): *Mascando ortigas*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en línea en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/mascando-ortigas/> [último acceso: 1/12/2020].
- PASCUAL, Itziar (2014): «Personajes femeninos en el teatro para la infancia y la juventud: una experiencia», *Dossiers Feministes*, 19, 57-73. Disponible en línea en <https://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/download/292249/380765> [último acceso: 2/12/2020].
- PASCUAL, Itziar (2016): «La dramaturgia no textual», *Manual de dramaturgia* (Doménech, F. coord.), Ediciones Universidad de Salamanca: Salamanca, pp. 275-282.
- PASCUAL, Itziar (2016): *La vida de los salmones*, Madrid: Anaya.
- PASCUAL, Itziar (2020): «Un paisaje de la infancia», *Las puertas del drama*, 53. Disponible en línea en <http://www.aat.es/elkioscotatral/las-puertas-del-drama/drama-53/un-paisaje-de-la-infancia/> [último acceso: 4/2/2021].
- SASTRE, Alfonso (1970): *Cuadernos de teatro infantil*, Madrid: Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza.



- SESMA, Manuel (2018): «*La vida de los salmones*/Itziar Pascual/Cristina D. Silveira», *Artezblai* (el periódico de las Artes Escénicas). Disponible en línea en <http://www.artezblai.com/artezblai/la-vida-de-los-salmones-itziar-pascual-cristina-d.-silveira.html> [último acceso: 4/4/2021].
- TEJERINA LOBO, Isabel (2005): «El teatro infantil en España: rasgos y obras representativas», Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en línea en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-teatro-infantil-en-espaa---rasgos-y-obras-representativas-0/html/003f3ab6-82b2-11df-acc7-002185ce6064_6.html [último acceso: 4/12/2020].

