

(Post)memoria histórica y crítica feminista en *Varadas*, de Itziar Pascual

Irene Bárcena Carbajales
Universidad de Oviedo
irenebarc97@gmail.com

Palabras clave:

Itziar Pascual. Feminismo. Genealogía femenina. Postmemoria. Exilio republicano.

Resumen:

Varadas se plantea como un ejercicio de denuncia sobre los avatares que las mujeres tuvieron que sufrir tras el inicio de la Guerra Civil española y, además, sobre las huellas de ello que aún persisten en la actualidad. Al margen de reflexionar sobre el peligro de balizar o falsear nuestro pasado, la obra pretende dignificar la valentía y la independencia de sus protagonistas y, muy en especial, gritar contra la violencia que las acechó y el constante olvido al que las mujeres, como colectivo, se han visto condenadas por el relato oficial, tan androcéntrico como incompleto.

Feminist questioning and historical (post)memory in Itziar Pascual's *Varadas*

Keywords:

Itziar Pascual. Feminism. Feminine genealogy. Postmemory. Republican exile.

Abstract:

Varadas is developed as an exercise of criticism about the vicissitudes that women had to endure after the Spanish Civil War's beginning and, also, about its still current consequences. Besides reflecting on the many dangers hidden in the act of trivializing or falsifying our past, the play aims to dignify its protagonists' bravery and independence and, above all, to claim against the violence that has always stalked women and the constant oblivion that they have been sentenced to by the historical androcentric discourse.

«¿Qué debo hacer con tu historia?
Y una vez más, ¿dónde está la mía?»

ITZIAR PASCUAL y AMARANTA OSORIO, *Mi niña, niña mía* (2016)

Acertaba el aclamado dramaturgo Vsévolod Meyerhold cuando en los años veinte concluía que el teatro es un arma muy peligrosa. Lo constataron con posterioridad nombres tan relevantes como los de Erwin Piscator o Bertolt Brecht, cuyas palabras terminaron por cristalizar una premisa básica: la escena es un espacio privilegiado para lograr transmitir unas ideas que causen efecto en sus receptores, que consigan confrontarlos activamente con su realidad. La esencia del teatro resulta ser, por tanto, eminentemente social y, en consecuencia, intentar separar sus obras de un mayor o menor posicionamiento político respecto de la época en la que se conciben o representan resulta difícil, acaso imposible. Sirva una breve sentencia de Juan Mayorga [en Floeck, 2004: 195] para confirmarlo: «no es posible hacer teatro y no hacer política».

Es desde esta perspectiva desde donde debemos acercarnos a la dramaturga que nos ocupa: Itziar Pascual (1967), quizá otra de las grandes figuras que serán recordadas por su constante afán de problematizar el mundo por medio del arte. Su dramaturgia es la propia del compromiso crítico común a tantos otros autores, pero sobre ella imprime siempre un enfoque feminista que la particulariza. Su objetivo es claro: reivindicar que otro presente más justo sería posible si múltiples colectivos sociales no se hubieran visto siempre advocates a la marginalización, expulsados hacia la periferia y la minusvaloración por el colectivo social históricamente privilegiado, el de los varones (etiqueta que cabría enriquecer con una serie de rasgos que especifican el punto de vista de Pascual, como son «blanco, burgués, europeo, heterosexual»).

Este ánimo subversivo no gusta simplemente de ofrecer una crítica, sino también, con ánimo constructivo, de mostrar ese otro orden posible, esas soluciones que pueden cambiar nuestro hoy. Es en esta vía de



reparación histórica donde podemos destacar una de las áreas de estudio más prolíficas de su dramaturgia, aquella que interroga al receptor sobre el profundo dolor provocado en España como consecuencia de la sublevación de Francisco Franco y, muy en especial, sobre las muchas secuelas que de ello aún perduran en la actualidad. Podemos encajar dentro de esta categoría varios títulos de Itziar Pascual, como *Père Lachaise* (2002), *Jaula* (2003) o *Varadas* (2004); con el fin de analizar el propósito de la dramaturgia, en este artículo nos centraremos en analizar la última de las obras mencionadas, no sin antes detenernos en explicar con más detalle la ideología de la autora y los referentes inmediatos que iluminan este impulso memorialístico.

La memoria en el teatro de Itziar Pascual

La madrileña Itziar Pascual supo desde su infancia que la atracción que sentía por la escritura y la actuación serían los ejes que debían dirigir el resto de su vida. Sin embargo, como confiesa a Laura Esteban Aranque (2016), no fue hasta sus primeras incursiones en la dramaturgia cuando reparó en que la suya era una necesidad aún más concreta: compartir ideas e impresiones propias, buscar escucha, comprensión y, quizá, debate. A sus ojos, nada como «el teatro como ese espacio de comunicación común» [en Esteban, 2016: 194], como «el espacio, mítico y concreto, el escenario de las pasiones y de la política, el espacio de la resistencia» [2010: 305] para satisfacerla. El género dramático se le presentó pronto como el más apropiado en la consecución de esta función social, ya que veía su reunión de «emoción, expresión, significación y evocación» [en Esteban, 2016: 195] como un perfecto mecanismo de confrontación de ideas y perspectivas que, además, instaran al público a reflexionar y posicionarse.

En este sentido, resulta revelador contemplar que la autora, ante la frecuente pregunta en torno a la posibilidad de un arte apolítico, defiende que la crítica literaria debería abandonar conceptos tales como «objetividad» o «neutralidad» y comenzar a hablar de las obras en términos de su reflejo de la cosmovisión de su época. Esto es, la literatura tradicionalmente tildada



como «objetiva» es, a sus ojos [en Esteban, 2016: 196], fruto de «la ideología de un segmento que había logrado apoderarse del pensamiento y que encima nos quería convencer de que eso era lo correcto, lo único y lo aceptado». Sin ninguna duda, estas impresiones demuestran el hondo arraigo feminista de Pascual; más si cabe si atendemos a que esta política dominante es para ella, la capitalista patriarcal, fundada bajo lo que denomina [en Esteban, 2016, 200] «el enfoque BBVA», esto es «blanco, burgués, varón y adulto».

Su reacción ante la injusta desigualdad que propicia este orden sesgado, androcéntrico, pasa por defender la adhesión a «la alternatividad como respuesta ética» [en Esteban, 2016: 200]. Se trata de trasladar lo que el sistema ha conceptualizado como «lo otro» –«lo subalterno», si empleamos la terminología de Gayatri Chakravorty Spivak [en Oliva Portolés, 2009]– al centro neurálgico del debate, convirtiéndolo en el sujeto de los acontecimientos y, muy en especial, del pensamiento y del discurso. A los ojos de Itziar, la plasmación práctica –artística– de esta premisa equivale a otorgar protagonismo a la infancia y a las mujeres, cuyas vidas entiende como los mayores exponentes de la marginalización y el acallamiento sistemáticos. De este modo, sus personajes encabezan tramas donde se explora el porqué de ese silenciamiento, denunciando los muchos mecanismos –directos, violentos o simbólicos– desplegados por la dominación masculina [Pierre Bourdieu, 2019] para desplazarlos a la periferia y ser, valga la redundancia, dominados. No en vano, al reflexionar sobre el desarrollo histórico de nuestras sociedades la propia autora concluye que «ha habido una indigna metonimia que ha consistido en tomar la parte masculina por el todo» [en Esteban, 2016: 196] y que, por tanto:

¿Cómo no confrontarme y confrontarnos con la situación de la mujer en el mundo? [...] ¿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 insostenible? Para mí la pregunta es «cómo no» [en Esteban, 2016: 195].



Este camino subversivo que da coherencia a toda su producción es trazado desde múltiples enfoques formales y temáticos. Encontramos en su producción el recurso de la remitificación de las figuras de Penélope, Ariadna o Antígona, dotándolas de una voz ausente en sus relatos originarios que termina por ofrecer nuevos arquetipos femeninos más complejos e independientes. Numerosas son las obras en las que sus protagonistas son mujeres anónimas, de todas las edades y procedencias, que exponen la problemática que implica el estar recluidas al espacio doméstico, la frustración de no poder ascender en sus trabajos al toparse con el «techo de cristal» o el dolor de ser víctimas de violencia de género. También observamos un grupo muy particular de piezas en las que Pascual acude al género biográfico para reivindicar la importancia de mujeres reales inspiradoras que han sido sepultadas por el paso del tiempo (Rosa Parks o Eudy Simelane, entre otras). Y un último tipo de obras que debemos señalar, aquel en el que profundizaremos a continuación, es el que estudia el impacto de la Guerra Civil en las mujeres.

Bien es cierto que este afán memorialístico viene siendo una constante en el teatro español contemporáneo desde los años 70, muy en especial tras la toma de conciencia por parte de los dramaturgos de que el llamado «pacto de silencio» de la Transición no había hecho justicia al pasado español inmediato [Vilches de Frutos, 1999; Floeck, 2006]. En este sentido, tenemos que tener en cuenta que el magisterio ejercido por José Sanchis Sinisterra (1940) es un fenómeno que determina por completo esta tendencia en favor de la política y de la recuperación del pasado presente en Pascual. Su modelo del «teatro de la memoria», lleno de innovaciones escénicas y temáticas, aspira a que el proceso de génesis de cada obra conforme en sí mismo un acto de resistencia y de activismo cívico [Pascual, 1999] y a que sus proyectos sean, ante todo, ejercicios de problematización del relato histórico oficial. Para desarticular esos «viejos cismas» [Sanchis, 2018: 295], Sanchis Sinisterra propone que sus piezas ofrezcan una nueva



visión crítica de los hechos, pero no por interpelar abiertamente a las figuras que escribieron y asentaron la gran historia, sino por dar voz exclusivamente a las víctimas anónimas de sus actos. Se trata, en definitiva, de atender al ámbito que Pérez-Rasilla [2009: 145] resume como «lo privado, lo íntimo o lo cotidiano».

Pascual recoge el guante del autor de *¡Ay, Carmela!*, pero no se detiene en continuar su labor, sino que da un paso más allá y consigue renovarlo, dotarlo de especialización y acaso de trascendencia, gracias al aparato crítico de compromiso feminista con el que lo inunda. De este modo, el desarrollo de esta mirada al pasado que atiende al microrrelato asume ahora dos niveles de denuncia: por un lado, esa crítica al olvido de las víctimas –«los vencidos»– y, por ende, a la ausencia de justicia histórica real y de reparación; por otro, la denuncia de que las mujeres sufrieron una doble represión porque existieron mecanismos específicos empleados contra las mujeres que, además, fueron completamente omitidos por el discurso histórico. Es decir: el relato oficial sobre la Guerra Civil no solo está incompleto, sino que, además, adolece de la falta de la perspectiva femenina, por lo que también está distorsionado [Gerda Lerner en Zaza, 2006: 824]. Recoge Carolyn J. Harris [2003: 1] unas palabras de la propia Itziar Pascual que ilustran a la perfección su postura: «Esa historia sin mujeres, sin niños, sin ancianos, sin desheredados. Esa historia llena de fechas, de batallas, de guerras. Esa historia que, finalmente, ni me pertenece ni me representa».

Además, podemos encontrar en estos planteamientos una marcada proximidad con la teoría acerca de la «postmemoria» acuñada por Marianne Hirsch (1997, 2008). En efecto, esta revisión de la Historia realizada desde el ámbito de lo íntimo como espacio en el que residen las voces discordantes con el sistema logra reafirmar la existencia de un legado, «the relationship of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that precede their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply



as to seem to constitute memories in their own right»¹ [Hirsch, 2008: 103]. El puente que el teatro de la autora tiende desde nuestros tiempos hacia estos sucesos pasados concretos subraya, en efecto, el hecho de que ellos nos condicionan como sociedad a pesar de que pocos de nosotros los hemos vivido ya de forma directa².

Paralelamente, esto evidencia que nos encontramos en una encrucijada temporal, en un momento de crisis como sociedad, porque si queremos ahondar en esos hilos que entretejen el ayer y el hoy solo podemos emplear tres vías de investigación: los manuales de Historia –los cuales, como hemos venido exponiendo, tienden a reproducir lo fijado por las instituciones del poder y, por ende, a ser monolíticos e incompletos [Reyes Andreani, 2015]–, los productos artísticos de carácter documental –por ejemplo, fotografías o videos, que también resultan un tanto parciales al capturar instantes breves y concretos desde la óptica de su autor (y, cabría apuntar, desde su creación subjetiva)– y la oralidad, la transmisión de los recuerdos de nuestros mayores. Así, estos últimos son la única fuente de conocimiento inmediato sobre la realidad popular de los años de la Guerra Civil y, por tanto, de ellos nace y depende la postmemoria; simultáneamente, surge la paradoja de que, dado que con el paso del tiempo sus vidas se están desvaneciendo, nos condenamos irremediamente a la ignorancia si no atesoramos sus palabras.

Sobre todo ello reflexiona Hirsch cuando teoriza a propósito de aquello que Susan Sontag denominó «el dolor de los otros» [Hirsch, 2008: 104], esto es, la forma en la que tanto como sociedad contemporánea como como individuos debemos honrar el pasado para aprender de él y adquirir las capacidades para dialogar con el futuro y progresar [Golovátina-Mora & Builes, 2018]. En este interés por reivindicar las narrativas previas a nuestro

¹ «La relación que una segunda generación establece con experiencias poderosas y frecuentemente traumáticas que preceden a su nacimiento, pero que, sin embargo, les fueron transmitidas de tal manera que constituyen recuerdos propios por sí mismos».

² Quiero aclarar que me estoy refiriendo concretamente a la experiencia de la guerra y del exilio, ya que una reflexión que también abarcara el estudio de la dictadura, si bien podría seguir parámetros similares, sería diferente.



nacimiento, Hirsch postula la postmemoria más que como un método, como una estructura de transmisión intergeneracional [2008: 106] que debe privilegiar las vivencias personales si quiere terminar irrumpiendo en las narrativas oficiales. Por ello:

Hirsch caracteriza la postmemoria como una interacción entre la historia y la memoria por medio de la materialidad de la memoria con la vida cotidiana. Los objetos de nuestro entorno generan y estimulan la profundización de la memoria, indicando las incoherencias en las narrativas colectivas y oficiales que se han escondido y silenciado [Golovátina-Mora & Builes, 2018: 191–192].

El ejercicio que propone Itziar Pascual en su dramaturgia bien parece seguir estas ideas; ella misma apunta en esta dirección en su artículo «De acciones y exilios» [2008: 349], donde afirma que dotar de palabra y relevancia a los exiliados no solo es un nuevo enfoque necesario para la España del siglo XXI, sino también «un signo de resistencia. Una suerte de última credibilidad en ese hacer que todavía supone un arma cargada de futuro». Su escritura se alza, entonces, como una plasmación artística de las necesarias políticas de memoria histórica, como un medio donde dejar constancia de esas voces disidentes que rellenan los huecos vacíos generados por la Historia.

Por otro lado, podemos postular que, gracias a la perspectiva de género que vierte en sus obras, la autora consigue estrechar nuestra relación con el pasado y, al mismo tiempo, realizar una crítica que apela a la mayor. Porque en obras como *Varadas* no nos damos cuenta exclusivamente de que los testimonios femeninos que contienen forman parte de la herencia cultural, social y política que hemos recibido casi como un ADN; mientras escuchamos a estas mujeres reparamos en que las desigualdades sexistas que condicionaron sus vidas a inicios del siglo XX siguen en buena medida vigentes. Ellas fueron víctimas del mismo paradigma contra el que hoy en día los colectivos feministas siguen manifestándose, ese que entiende lo masculino como lo hegemónico y lo superior, solo que el contexto bélico



que les tocó vivir hizo aflorar otros mecanismos aún más crueles y explícitos de dominación.

De este modo, la postmemoria de Itziar Pascual, su planteamiento de que somos una generación que aún sufre las consecuencias de un doloroso hecho histórico cuyas heridas no se cerraron, termina apuntando en una dirección universal y totalizadora: la idea de ese trauma del ayer cuenta, en el caso de las mujeres, con infinitas especificidades que están lejos de verse reducidas a un mero recuerdo. En el siguiente apartado analizaremos *Varadas* para ahondar en este aspecto de una forma más precisa y clara, desde una perspectiva que conjuga esa búsqueda de una vuelta crítica al pasado español con la crítica feminista.

***Varadas* (2004)**

«A todas las mujeres que tomaron barcos hacia el olvido en el siglo XX. Y, en particular, a mi abuela y mi madre» es la dedicatoria con la que Itziar Pascual abre la edición de 2004 de *Varadas*. Sus palabras nos ofrecen una suerte de clave de lectura esencial con la que analizar la obra, en tanto que adelantan dos de sus aspectos esenciales: por un lado, el empleo de la polifonía femenina³ como método para desbaratar esa condena a la desaparición de todas aquellas que hubieron de exiliarse; por otro, la reflexión sobre unas experiencias privadas, ancladas en el ámbito familiar, que al igual que incumben a la genealogía de la autora podrían ser las propias de tantas otras mujeres. Precisamente por este esfuerzo de cobertura de todo un arco generacional, nada menos que desde las supervivientes de la Guerra Civil hasta nuestros días, Pascual logra llevar a escena las teorías de Hirsch, plasmando dilemas morales pasados a través situaciones cotidianas que analizamos desde el distanciamiento que implica el transcurso del tiempo [Hirsch, 2008]. Podríamos afirmar, de hecho, que el privilegio que la autora de *Family frames* (1997) concede al componente visual –ya sea la

³ Me gustaría aclarar que con el empleo del adjetivo «femenino» hago referencia exclusivamente al hecho de que el mundo de *Varadas* es compuesto solo por mujeres. No cabe presuponer, por tanto, ningún atributo tradicionalmente asociado a la «feminidad».



fotografía, ya al comic, como ejemplifica con el aclamado *Maus* de Art Spiegelman— en este proceso de memoria y atestiguación del pasado es, en última instancia, equivalente a la realización del hecho teatral ante un público.

La consecución de todo ello depende, en primer lugar, de la concepción formal de *Varadas*. Nos encontramos ante una obra dividida en diez escenas, cada una de ellas precedida de un título que sintetiza su tema —por ejemplo, «Despedida» en la escena tercera o «Traiciones» en la cuarta— y que anticipa la acción al modo brechtiano para que desviemos nuestra atención hacia el análisis de los hechos más que a la trama en sí [Sarrazac, 2019: 29]. Además, estas diez breves situaciones —de apenas un par de páginas de texto que se hacen fugaces—, pese a encontrar un punto de unión en «la inmediatez de la huida» [Rovecchio, 2015: 142] que, en efecto, da sentido a la obra en su conjunto, responden a diferentes momentos de nuestra Historia. De este modo, mientras que las primeras son fruto del desasosiego y de las dudas previas a la experiencia del exilio, las escenas centrales tienen lugar en un barco que traslada a diversas mujeres fuera de España y, por último, nos encontramos ante unas ancianas que conversan con sus nietas, relatándoles detalles de su vida y recalcando lo crucial de que atesoren esas palabras de cara al futuro. La organización de la fábula adquiere, por tanto, un carácter fragmentario, veloz y rizomático, a todas luces antiaristotélico y heredero de lo que Agnès Surbezy [2004: 165] considera la «percepción puntillista» típica de la época posmoderna.

En este sentido, cabe destacar que *Varadas*, pese a la multiplicidad de tramas que cobija, no desarrolla acciones ni acontecimientos en sucesión lógica que quepa estructurar al modo de planteamiento—nudo—desenlace. Nos encontramos ante lo que Pérez Jiménez (2004) denomina «dramaticidad atenuada» y Garnier (2011), «logodrama», esto es, ante una obra que opta por la suspensión de la acción en favor del ejercicio introspectivo y el estudio de un aspecto de la realidad. La propia dramaturga apunta [2008: 348] que en estas situaciones de cambio forzoso y, en definitiva, de exilio,



la acción «se vuelve pequeña, humilde, insignificante», porque lo esencial ahora es «luchar por seguir vivos, por no olvidar, por insuflar un aliento de resistencia [...] aunque la lucha sea fijar con la minuciosidad del detalle lo que fue, lo que vivieron».

Así, cada escena recoge solo unos instantes de tiempo en suspensión –*varados*– en los cuales sus protagonistas deben pararse bien a sopesar sus opciones, bien a valorar la situación en la que se ven inmersas, por lo que nunca accederemos a más información sobre ellas, ni sus orígenes ni su futuro. Pascual gusta de producir estas grandes incertidumbres en el espectador no solo para transmitirle la misma sensación de inmediatez y de inseguridad que sienten los personajes como consecuencia de la Guerra Civil, sino también para traer a un primer plano y de manera sucesiva, casi acumulativa, las infinitas aristas implicadas en el hecho de ser una mujer por los caminos del exilio.

De este modo, *Varadas* nos golpea con el dramatismo de la pérdida de los objetos preciados acumulados durante toda una vida y del doloroso intento de preservarlos gracias a las fotografías (primera y segunda escenas); la penuria de quienes deben «comer lo que antes daban a los cerdos» [Pascual, 2004: 392], pero, a pesar de todo, deciden quedarse en España por el miedo a perder su cultura (tercera escena); el repentino reconocimiento de que una familia ha de dejar a su hijo al ser este delatado (cuarta escena); el miedo de una niña que ve cómo sus juegos y sus amistades quedan atrás y que, sobre todo, su madre le miente cuando le dice que hace las maletas simplemente para irse durante unos días con su abuela (quinta escena); la incomodidad ante los gritos, los llantos, los mareos y la incertidumbre de quienes viajan en barco y conversan sobre cómo eran sus hogares (sexta y séptima escenas); la ruptura de las esperanzas puestas en el país de acogida al comprobar que en la aduana roban los objetos personales de valor (octava escena); y la lucha actual por conservar la memoria de lo ocurrido y conseguir justicia (novena y décima escenas).



Además de la brevedad de las escenas y de sus aspectos formales asociados, un segundo factor relevante en la construcción de *Varadas* como una obra que aúna feminismos y exilio es, sin duda, su texto espectacular, esto es, sus acotaciones y didascalias. Ya su *dramatis personae* nos sitúa ante un mundo únicamente conformado por mujeres que dialogarán por pares: presenciaremos una serie de diálogos entre A y B, figuras que «pueden ser interpretadas por distintas actrices (veinte en total) o por un mínimo de cuatro, de distintas edades, que interpretarán distintos papeles» [Pascual, 2004: 388]. Esta absoluta infradeterminación provoca que los personajes sean absolutos, etiquetas no particularizadas, anónimas, que prácticamente no podemos ni apelar. De acuerdo con lo que exponen Garnier (2011) y Sarrazac (2019), esto no hace más que insistir en que lo crucial de la trama es el análisis de los valores que recoge, del sistema político y social que atestigua. Además, estos críticos opinan que, lejos de caer en la «vergüenza del anonimato»,

la abolición de los apellidos constituye, en el teatro, una salida estrepitosa del estado de ánimo. [...] De esta apertura del apellido – de esta imposibilidad para ser nombrado, es decir, *reducido*– el personaje saca el beneficio de una estatura que excede ampliamente la del personaje individuado [Garnier, 2011: 187].

Por tanto, los valores depositados tras las emociones de A y B son concebidos de tal manera que se potencie la capacidad del espectador para identificarse con ellos, una estrategia similar a la de «poner[le] *deberes*» [Pascual en Rovecchio y Urban, 2010: 308]. Este esfuerzo universalizador enfatiza, además, la fragmentación identitaria propia del sujeto exiliado, quien ha de reafirmarse ante la ausencia de certezas, la pérdida y el destierro. Estrechamente vinculada con este último aspecto se encuentra la absoluta falta de información sobre el cronotopo exacto en el que las escenas tienen lugar, ya que solo podemos ubicarlas temporalmente –como conocedores de la Historia reciente de nuestro país– de manera un tanto superficial en las épocas que mencionamos con anterioridad. Del mismo



modo, la autora aprovecha las acotaciones para enseñarnos, por ejemplo, que las primeras situaciones ocurren en apartamentos devastados por los bombardeos y que las siguientes se sitúan en un barco, pero tampoco podemos inferir con seguridad su destino. La sensación que logra trasladarnos con estos no-lugares [Abuín, 2004] es, de nuevo, la de continua transitoriedad, provisionalidad y de huida hacia delante, de incertidumbre e, incluso, de marginalidad respecto al resto de la sociedad, casi siguiendo la estela del *San Juan* de Max Aub. Recojo el cierre de la tercera escena de *Varadas*, el cual ejemplifica a la perfección todo ello:

A.– Quedaban dos billetes para irnos las dos [en barco], no se sabe dónde, no se sabe con quién, a ninguna parte, a morirnos de hambre en alguna frontera, a morirnos de vergüenza con algún miserable que nos cachee, a morirnos de pena y de nostalgia viendo que lo nuestro se diluye, pero los billetes los tenemos.

Consideración especial merecen las dos últimas escenas de *Varadas*, esas en las que se produce *de facto* el choque generacional en el que resalta con mayor fuerza la importancia de la postmemoria. En el caso de la octava, Pascual nos sitúa ante dos chicas que dialogan coloquialmente sobre lo que su profesor les acaba de explicar en el instituto, una lección acerca de cómo, tras el 36, era habitual que las fuerzas del estado recorrieran las casas, apresando a los republicanos o reclutando a civiles. Mientras que B se perfila como un personaje concienciado, sabedor de historias familiares que certifican la información educativa, A demuestra de forma constante su dejadez, su falta de interés y su ignorancia. Las posturas que ambas chicas asumen resultan ser el perfecto símbolo de cómo la polarización social –las llamadas «dos Españas»–, lejos de deconstruirse, se ha perpetuado a lo largo del tiempo, con los peligros que ello conlleva para el estado del bienestar actual. Sirva este fragmento para mostrar este enfrentamiento de posturas:

A.– ¿Antes? ¿Antes cuándo?

B.– Joder, pues antes. En la dictadura. Eran otros tiempos.

A.– No te pongas como mi abuelo, tía. [...] Eso serían los pueblos.

[...] Si no has hecho nada, ¿por qué iban a venir?



B.– [...] Es que esa es la cuestión. Nadie les ha llamado. Se presentan así, por la cara. Se llevan a la gente. Se la llevan y la matan. Si no hubiera democracia, lo entenderías.

A.– Bua. Si la democracia es un invento [402–403–404].

Si en este intercambio de ideas la dramaturga nos mostraba la prueba empírica de que el pasado sigue determinando nuestro presente nacional y de la importancia de preservar esa memoria histórica, en el caso de la última de las escenas –a la que podríamos tomar como una extensión de la anterior– nos interpela recogiendo todo lo que la obra fue edificando. De hecho, no resulta descabellado entender el colofón de *Varadas* como su gran moraleja, en tanto que explora –como siempre, desde lo cotidiano– el rol social que la postmemoria debe desempeñar en nuestra sociedad: el de la creación de «nuevas bases para la reconciliación y la paz» [Golovátina-Mora & Builes, 2018: 191]. Y es que esta escena nos presenta a una chica joven –B– que conversa con su abuela –A– sobre la vida de esta a raíz de las noticias que se están retransmitiendo simultáneamente en la radio. Me gustaría nuevamente recuperar algunas de las ideas que intercambian para, después, analizarlas en su conjunto:

A.– Tres días y tres noches. Sin saber qué ocurría. Nadie explicaba nada. Nadie sabía. ¿Por qué? Solo hambre, solo frío. Algunos enfermos. Quietos. En las tripas de aquel barco. (*Pausa*) Tu madre lloraba; tan pequeñita... [...] ¿Qué dicen en las noticias? [...] Es un juicio justo. No es venganza. De veras que no. Tu madre lo sabe. No la eduqué en el rencor. [...] Si viviera tu abuelo.

B.– Ama... No está todo perdido... Habrá recurso.

A.– ¿Perdido? Tu abuelo siguió aquí luchando, entre las montañas, los bombardeos, las casas quemadas, los puentes rotos. ¿Has dicho perdido?

B.– No ha terminado aquí la historia. Seguiremos.

A.– No olvidaré el olor húmedo. No teníamos agua ni comida. Faltaba el aire... Éramos los últimos. ¿Los últimos? [404–405]

Muchos son los aspectos en los que debemos detenernos: desde ese recordar y denunciar el trauma incidiendo en su índole colectiva hasta el énfasis puesto en que, en última instancia, la memoria histórica es una cuestión de justicia y de necesaria reparación terapéutica para con las



víctimas, no de venganza [Hirsch en Golovátina-Mora & Builes, 2018]. A todas luces, también es igualmente destacable el propósito de dignificar la resistencia republicana y el arrojo sacrificado que imponía el exilio, motivos que solo conocemos gracias a que A se erigió como la depositaria de ese saber privado, de la dolorosa memoria de quien sobrevivió gracias a haber huido del país. Junto a todo ello, esa última interrogación que nos traslada Itziar a través de su personaje nos invita a reflexionar sobre el carácter de esa diáspora, acaso para que la pongamos en yuxtaposición con las numerosas crisis migratorias actuales y nos acerquemos a ese dolor que no entiende de fronteras ni de temporalidades, esa experiencia que, como defiende Georges Banu, es la clave para entender el siglo XX [Pascual, 2008].

Una vez sentadas estas bases podemos preguntarnos cuáles son los aspectos concretos en los que incide la dramaturga para efectuar el que hemos venido exponiendo como el segundo gran bloque de su crítica: la exposición de la experiencia femenina alrededor de la Guerra Civil. Si hay un elemento que pueda englobar el contenido de esta denuncia, este es el célebre lema «lo personal es político» de Kate Millett (1995). En su *Política sexual*, esta pensadora plantea que nuestros actos cotidianos y nuestras costumbres son el trasunto diario de las desigualdades propiciadas por el sistema patriarcal, aún en mayor medida cuando la dominación masculina se ha asegurado de privar a las mujeres de los espacios públicos para relegarlas al hogar. Todo esto se deja entrever en *Varadas* de forma constante: gracias a la ubicación de sus diálogos (cocinas, cuartos de estar, salones, camarotes de barcos), la obra se llena de una sensación de encierro interior y de densidad acumulada que provoca que los peligros que la guerra supone para las mujeres (la violencia de los soldados, los bombardeos, las amenazas) sean siempre exógenos. En el interior encontramos las vivencias personales femeninas, que se erigen, en efecto, como resortes de denuncia política contra el dolor que las circunstancias históricas les produce; afuera queda todo aquello que las amenaza, un universo bélico al que, por otro lado,



nunca se nombra explícitamente, sino que se caracteriza como un ente amenazante total y deshumanizador. Según Pascual [2008: 347]: «lo que queda del orden social es representación, mentira mascarada e infierno».

Sin embargo, no por situar la obra en la cotidianidad Pascual refuerza esa tradicional asociación entre las mujeres y los espacios privados. Muy al contrario, su escritura se adentra en el hogar para resignificarlo y empoderarlo: lo que aparentemente es un ámbito de opresión, incomunicación y anulación se convierte, al cargarse de la semántica política y feminista –y, cabría añadir, al leerse o llevarse a escena ante un público– en una plataforma de resistencia y de activismo. En otras palabras: estos personajes *varados*, desde su intimidad periférica alejada de los grandes lugares donde se escribe la Historia, emprenden un diálogo crítico con el receptor que los observa y escucha e interpelan al mundo, peleando por «no ser devorados por la nada» [Pascual, 2008: 348]. Lejos de ser sujetos pacientes y estáticos, estas mujeres –amas de casa, madres, criadas, ancianas burguesas– transportan un mensaje ético de concienciación social. Sus testimonios, por tanto, «sitúa[n] a las mujeres más allá del paradigma de la victimización» [Martínez, 2019: 370] y las dotan de capacidad de movilización.

Los mecanismos por los cuales el sistema político ejerció una represión específica contra las mujeres y colectivos marginalizados –como la infancia– tras el estallido de la Guerra y la victoria del bando franquista aparecen cristalizados en estas conversaciones cotidianas e íntimas de *Varadas* de múltiples formas. Pese a esta heterogeneidad, todas ellas se ven unificadas por la conciencia de la vulnerabilidad y de la dependencia que las mujeres presentaban y, sobre todo, de las situaciones de abuso y de subordinación a las que los poderosos las podían exponer en las fronteras o en los campos de concentración donde las confinaban en el destierro: «Si vuelve, trabajará para mí. Será mi criada. A cambio le abro la frontera», «Su pasaporte está retenido hasta nueva orden. No puede salir del país», «A.– Tendrán que pasar por encima de mi cadáver. B.– Lo harán», «Para irnos



[...] a morirnos de vergüenza con algún miserable que nos cachee», «A.– Debe irse. Si se queda, no respetarán su edad, ni su apellido, nada» [Pascual, 2004: 390; 392; 393; 394]. La mejor visualización de esta tesitura en la que repentinamente se encontraron las mujeres –al mismo tiempo, la intervención más sincera y cruda de *Varadas*– es la intervención de la anciana de la última escena; al margen de las líneas que ya hemos traído a este trabajo en la página doce, cabe reproducir algunos de los otros recuerdos que evoca:

Era el último barco. El último. Centenares de mujeres, ancianos y niños se hacinaban en las tripas de aquel buque [...]. La humedad, aquel olor siniestro del encierro, el lamento frágil de uno niños hambrientos. [...] Solo hambre, solo frío. [...] Otro buque abordó nuestro mercante. Detuvieron a la tripulación. Detuvieron al comandante. Y condujeron el barco a un país neutral. Allí acogieron a los últimos refugiados. [...]. Si viviera tu abuelo. Él se quedó aquí. Se quedó aquí para luchar. Para resistir. Y yo allí, con tu madre en los brazos [Pascual, 2004: 405].

En relación con estos aspectos surge el segundo de los componentes feministas que atraviesan la obra: la reflexión sobre las identidades de género asociadas a las mujeres tras el estallido de la guerra. Más concretamente, la autora incide en una realidad: el dilema provocado en los núcleos familiares cuando los hombres decidieron alistarse y lanzarse al conflicto, mientras que las mujeres se quedaron al cargo del mantenimiento de sus hijos e hijas, en ocasiones condenadas a exiliarse sin ninguna certeza de lo que les ocurriría. Podríamos afirmar que se trata, por tanto, de una revisitación del concepto de feminidad y de las ramificaciones que la denominada «ética de los cuidados» presentó tras 1936.

En efecto, *Varadas* se encuentra repleta de diálogos que hacen referencia a esa conversión en sujetos activos de las mujeres, quienes, a fin y al cabo, debían luchar por su propia supervivencia y por reafirmarse en un mundo hostil. Como decíamos, muchas de ellas se ven condicionadas por los roles de género y, en general, los paradigmas de pensamiento en los que fueron educadas: la maternidad –en la escena cuarta, por ejemplo, A se



niega a irse del país si no es con su hijo, a pesar de que sabe que ha sido detenido y, posiblemente, fusilado; por otro lado, en la siguiente, una mujer sufre por tener que convencer a su hija para irse— o la conservación del hogar —se hace énfasis en que muchas de ellas limpian y recogen sus casas, casi en un movimiento automático y nervioso—. Pese a ello, la ligazón a estas ideas no parece inmovilizarlas por completo, sino que podemos encontrar un innegable esfuerzo por sobreponerse y romper con ello para desencadenar una actividad de resistencia activa o un viaje emocional de crecimiento personal.

Mucho tiene que ver este despertar con el último aspecto en el que nos debemos detener para abordar los aspectos feministas de *Varadas*: el tejido de sororidad y solidaridad que ilustra. La globalidad de la obra, con sus continuas escenas de conversación, acompañamiento y apoyo mutuo entre A y B, deja constancia de las redes de intercambio que las mujeres establecieron como método de supervivencia ante la adversidad. En efecto, Alba Martínez Martínez [2019: 396] explica, al estudiar las vivencias femeninas de la Guerra Civil y el exilio, que estas se caracterizaban por un carácter relacional, colectivo: «estamos ante [...] una cultura femenina basada en la solidaridad y los cuidados, en el trato intergeneracional y cultural, en la escucha y empatía [...] en un reconocimiento de la “otra”».

Por ello, cuando los personajes se buscan salvoconductos o pasaportes para pasaportes para exiliarse juntos (escenas primera y segunda); se dicen «quiero que vengas conmigo» [Pascual, 2004: 394], se aconsejan sobre qué paso dar a continuación para no subyugarse (escena quinta) o prestan atención a sus recuerdos con la promesa de resguardarlos para la memoria futura (escena décima), en realidad, dejan entrever una premisa de gran importancia. En palabras de Luisa Posada Kubissa [2020: 14], estas mujeres no hacen más que simbolizar que «el poder de una mujer individual siempre pasa por el poder de las mujeres como conjunto».



Conclusiones

Partía Hirsch en su investigación sobre la postmemoria de una de las frases más celebres del mencionado Art Spiegelman: «My father bleeds history [Mi padre sangra historia]». Como hemos venido estudiando, resulta acertado afirmar que estas memorias carecerían de visibilización y de reivindicación de no ser por el remedio que ofrecen diversas iniciativas ciudadanas particulares o culturales. Ni son preservadas por la Historia oficial, ni, mucho menos, han logrado salvarse del desvanecimiento gracias a la realización de una política de memoria histórica contundente porque, según reflexiona Caballero Bonald [en Martín Casas, 2002: 12], la política española ya desde la Transición se instauró en una vía de «borrón y cuenta nueva».

La importancia de *Varadas* en este movimiento político y artístico es fundamental, todavía en mayor medida si tenemos en cuenta que la fecha de su concepción (2002, frente a su publicación ya en 2004) es previa al emprendimiento de las primeras leyes de memoria promulgadas por el gobierno socialista de José Luis Rodríguez Zapatero. Itziar Pascual irrumpía en todo un contexto que aún a día de hoy es esencial e ineludible en la comprensión de la situación artística española contemporánea, como prueba, por ejemplo, que *El silencio de otros* –documental que muestra la lucha judicial de las víctimas del franquismo en pleno siglo XXI– se alzara con el Premio Goya en 2019, o que obras susceptibles de enmarcarse dentro de ese teatro de la memoria gestado por Sanchis Sinisterra sigan encabezando la cartelera actual y recibiendo el aplauso del público –véase *Los niños perdidos* de Laila Ripoll (2005) o *La piedra oscura* de Alberto Conejero (2013)–.

La apuesta de la dramaturga enriquece notablemente esta iniciativa cultural desde varias vertientes. Por un lado, porque nos ofrece relatos donde las mujeres asumen la posición de sujetos –de acción, de discurso– en unos relatos donde no solo se exponen microrrelatos ausentes en el relato histórico, sino que, además, se plasman dramas que resultan intrínsecos al



ser femenino. Es así como se exploran asuntos tales como el exilio de las mujeres, la ética de los cuidados y las obligaciones familiares que esta implica, la desigualdad de trato institucional, la maternidad o los abusos sexuales. Si todos ellos son elementos negativos que históricamente determinan la vida de las mujeres, Pascual pone el punto de mira en denunciar el hecho de que, en una situación del calibre de una guerra, estos se acentúan y colocan a las mujeres en posiciones aún peores. Por todo ello, *Varadas* se alza, ante todo, como una obra de un profundo carácter contrahegemónico y subversivo que, gracias a su polifonía, arremete contra la ausencia de una genealogía femenina en la Historia.

Por otro lado, esta persecución en favor de preservar estas voces memoriales –ya sea con el objeto libro de la obra escrita, ya con el impacto que este genere en su receptor– y de continuar su lucha por la justicia resulta de especial importancia que la dramaturga opte por no apelar a la guerra en sí misma. Las menciones a los bandos implicados o al propio Franco son mitigadas y elididas, solo referidas a través del dolor que causan en sus víctimas civiles. Otorgar absoluta prevalencia a la subjetividad de estas mujeres significa, con todo, asumir una posición moral marcadamente antibelicista y universal, ofrecer un reflejo anónimo de un dolor extrapolable a cualquier guerra o conflicto migratorio para denunciar, en definitiva, que es inaceptable. El silenciamiento del macrorrelato y de la violencia consigue un resultado en el que se homenajea y dignifica a las víctimas y a sus familias, esas personas portadoras de la postmemoria que, aún hoy día, simplemente buscan reparación y paz –y, además, se reclama la urgente necesidad de educar en las escuelas a la población en esta materia–. Es, en conclusión, un intento por enriquecer a nuestra sociedad, por plantear una apología de un próximo futuro más igualitario y nuevas perspectivas desde las que observar nuestro mundo.



BIBLIOGRAFÍA

- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo, «Para una teoría del “no-lugar” en el teatro español contemporáneo» en W. Floeck y María Francisca Vilches de Frutos eds., *Teatro y Sociedad en la España actual*, Madrid, Iberoamericana, 2004, páginas 255–267.
- BOURDIEU, Pierre, *La dominación masculina*, Madrid, Anagrama, 2019.
- ESTEBAN ARANQUE, Laura, «Conversaciones sobre teatro y feminismo: lo personal es político. Entrevista a Itziar Pascual» en *Cuadernos del Aleph*, 2016, núm. 8, páginas 193–205.
- FLOECK, Wilfried, «¿Entre Posmodernidad y compromiso social? El teatro español a finales del siglo XX», W. Floeck y María Francisca Vilches de Frutos eds., *Teatro y Sociedad en la España actual*, Madrid, Iberoamericana, 2004, págs. 189–207.
- «Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente» en José Romera Castillo coord., *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, UNED, 2006, páginas 185–210.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Ana, «¿Géneros de la memoria, memorias de género? Hacia una aplicación del concepto de *gen(de)red memories* en el teatro español contemporáneo», en W. Floeck, Ana García Martínez eds., *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Hildesheim, OLMS, 2008, páginas 139–157.
- GABRIELE, John P., «Personajes descentrados y realidades fragmentadas: aspectos posmodernos de la dramaturgia de Itziar Pascual» en *Hecho Teatral*, 2003, vol. enero, 19 páginas.
- GARNIER, Emmanuelle, *Lo trágico en femenino*, Bilbao, Artezblai, 2011.
- GOLOVÁTINA-MORA, Polina & BUILES TOBÓN, Carlos Alberto, «¿Cuál es el rol social de la postmemoria?» en *Analecta Política*, 2018, vol. 8, núm. 15, páginas 189–195.



- J. HARRIS, Carolyn, «Myth, role and resistance in Itziar Pascual's *Las voces de Penélope*» en *Gestos*, 2003, núm. 36, páginas 91–101.
- HIRSCH, Marianne, *Family Frames: Photography, narrative and postmemory*, Massachusetts, President and Fellows of Harvard College, 1997.
- «The Generation of Postmemory» en *Politics Today*, 2008, vol. 29, núm. 1, páginas 103–128.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, Marián, *Para qué el arte. Reflexiones en torno al arte y su educación en tiempos de crisis*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2015.
- MARTÍN CASAS, Julio & CARVAJAL URQUIJO, Pedro, *El exilio español (1936–1978)*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2002.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Alba, «Las mujeres recuerdan. Género y memoria del exilio republicano en Francia (1939–1978)» en *Arenal*, 2019, vol. 26, núm. 2, páginas 367–398.
- MILLETT, Kate, *Política sexual*, Madrid, Cátedra (col. Feminismos), 1995.
- OLIVA PORTOLÉS, Asunción, *La pregunta por el sujeto en la teoría feminista. El debate filosófico actual*, Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas, Editorial Complutense, 2009.
- PASCUAL, Itziar, «Algunas premisas sobre la creación de José Sanchis Sinisterra» en *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 1999, núm. 2, páginas 53–78.
- «Una posición política» en César Oliva coord., *El teatro español ante el siglo XXI*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, páginas 281–284.
- *Père Lachaise*, Madrid, Autores y Autoras de Teatro (AAT), 2003.
- *Varadas* en Virtudes Serrano ed., *Teatro breve entre dos siglos*, Madrid, Cátedra, 2004, páginas 387–405.
- «De acciones y exilios» en W. Floeck y Ana García Martínez eds., *Dramaturgas femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Hildesheim, OLMS, 2008 páginas 345–349.



- «Cultura de mujeres, mujeres de cultura» en *Boletín Hispánico Helvético*, 2010, vol. 15–16, páginas 233–241.
- «El ogro contemporáneo es el patriarcado» [en línea] en *El País (Babelia)*
<https://elpais.com/cultura/2019/10/28/babelia/1572280364_207724.html> [consultado el 16-10-2020].
- PASCUAL, Itziar & OSORIO, Amaranta, *Moje holka, moje holka* en *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, 2016, núm. 351, páginas 43–65.
- PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel, «Panorama formal-estilístico de la dramaturgia femenina actual» en José Romera Castillo coord., *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*, Madrid, Visor, 2004, páginas 509–524.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo, «La memoria histórica de la postguerra en el teatro de la transición. La generación de 1982» en *Anales Nueva Maqueta*, 2009, núm. 21, páginas 143–159.
- POSADA KUBISSA, Luisa, «Las mujeres y el sujeto político feminista en la cuarta ola» en *IgualdadES*, 2020, núm. 2, páginas 11–28.
- REYES ANDREANI, María José, «Construcción de políticas de memoria desde la vida cotidiana» en *Psicología & Sociedade*, 2015, vol. 27, núm. 2, páginas 341–350.
- ROVECCHIO ANTÓN, Laeticia, *Memoria e identidad en el teatro de Laila Ripoll, Angélica Liddell e Itziar Pascual*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2015.
- ROVECCHIO ANTÓN, Laeticia & URBAN BAÑOS, Alba, «Entrevista a Itziar Pascual», 2010, *Anagnórisis*, núm. 1, páginas 303–312.
- SANCHIS SINISTERRA, José, *Manifiesto del Teatro Fronterizo*, en Manuel Aznar soler ed., *Ñaque. ¡Ay, Carmela!*, Madrid, Cátedra, 2018, páginas 293–296.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poética del drama moderno. De Henrik Ibsen a Bernard-Marie Koltès*, Bilbao, Artezblai, 2019.



- SURBEZY, Agnès, «Tiempo, espacio y posmodernidad en las dramaturgias femeninas: ¿continuidad, alternativa o transgresión» en José Romera Castillo coord., *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo* (coord. José Romera Castillo), Madrid, Visor, 2004, páginas 162–173.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca, «Teatro e historia: una mutua interrelación en la escena española contemporánea» en *Hispanística XX*, 1999, núm. 17, páginas 3–13.
- ZAZA, Wendy-Llyn, «El ayer en el teatro de hoy: la omnipresencia de la historia en el teatro de Itziar Pascual» en José Romera Castillo coord., *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor, 2006, páginas 823–835.

