

La urgencia del ahora: temas apremiantes en el teatro español del siglo XXI escrito por mujeres

The Urgency of Now: Pressing Themes in 21st Century Spanish Theater by Women.

HELEN FREEAR-PAPIO

College of the Holy Cross, 1 College Street, Worcester, MA, 01610, EE UU.

hfreear@holycross.edu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4117-6809>

Recibido/Received: 07/05/2024. Aceptado/Accepted: 10/06/2024

Cómo citar/How to cite: Freear-Papio, Helen, “La urgencia del ahora: temas apremiantes en el teatro español del siglo XXI escrito por mujeres”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 22 (2024): 473-494.

DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.22.2024.473-494>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: En este ensayo, se estudiará cómo algunas de las dramaturgas españolas del siglo XXI abordan temas globales apremiantes que incluyen la memoria histórica, la crisis climática, los efectos deshumanizadores de la migración forzada, la raza y el colonialismo, la desaparición de los vestigios que quedan de la humanidad y la agencia femenina. Mediante una poderosa mezcla de contenido y forma, las dramaturgas captan la urgencia del momento actual e inspiran a su público para que haga balance de su apatía y se implique más activamente en cambios sociales necesarios.

Palabras clave: teatro comprometido, dramaturgas, apatía, desensibilización, temas globales

Abstract: This essay will explore how some of Spain's 21st century female playwrights address pressing global issues including historical memory, the climate crisis, the dehumanizing effects of forced migration, race and colonialism, the disappearance of the remaining vestiges of humanity, and female agency. Through a powerful blend of content and form, the playwrights capture the urgency of the present moment and inspire their audiences to take stock of their apathy and become more actively involved in needed social change.

Keywords: Socially-engaged theater, female dramatists, apathy, desensitization, global themes

Sumario:

Introducción

1. *La niña y la ballena* (2019) de Itziar Pascual.

2. *Descarriadas* (2023) de Laila Ripoll
 3. *Mal olor* (2022) de Gracia Morales
 4. *Casandra* (2016) de Diana De Paco
 5. *No es país para negras* (2018) de Silvia Albert Sopale
 6. *Babel* (2016) de Juana Escabias
- Conclusiones

Summary:

Introduction

1. *La niña y la ballena* (2019) by Itziar Pascual.
 2. *Descarriadas* (2023) by Laila Ripoll
 3. *Mal olor* (2022) by Gracia Morales
 4. *Casandra* (2016) by Diana De Paco
 5. *No es país para negras* (2018) by Silvia Albert Sopale
 6. *Babel* (2016) by Juana Escabias
- Conclusions

INTRODUCCIÓN

¿Qué debemos hacer cuando nos enfrentamos a situaciones abrumadoras e inquietantes? ¿Ignoramos estos acontecimientos o actuamos? Apatía, del griego *apathēs* (*a* *privativa* + *pathos*) es un sustantivo que describe un estado emotivo definido por su ausencia de emoción, sentimiento y sufrimiento. En otras palabras, es un tipo de desapego emocional, una ‘no reacción’ frente a eventos o circunstancias que normalmente producen emociones de algún tipo: de alegría, empatía, revulsión, enojo, inquietud, tristeza, incomodidad, etc. Relacionado con la apatía está el concepto de estar insensibilizado hacia algo, o sea lo que ocurre cuando una persona es incapaz de reaccionar emocionalmente ante algo que debería evocar una reacción empática. Desgraciadamente, es común ver a nivel individual y, quizás aún más desconcertante, a nivel social, casos de apatía y/o desensibilización: por ejemplo, cuando apenas hay reacción emocional ante un desastre natural, un tiroteo masivo, un genocidio o ante cualquier tipo de delito de odio. En este estudio, se verá cómo algunas dramaturgas españolas del siglo XXI afrontan esta apremiante disyuntiva —actuar o ignorar— y lo abordan a través de un teatro comprometido y provocador. Sus obras invitan a los espectadores a mirar hacia adentro y reconocer el papel que podrían haber desempeñado, muchas veces sin intención, en la exacerbación de graves problemas sociales, invitándoles a salir del teatro y a promover cambios positivos en el mundo real.

El panorama de obras estudiadas en este ensayo muestra cómo el teatro, en manos de algunas de las dramaturgas actuales más destacadas de España —Juana Escabias, Gracia Morales, Diana M. de Paco Serrano, Itziar Pascual, Laila Ripoll y Silvia Albert Sopale— puede ser una poderosa herramienta para combatir el desinterés, la desvinculación, la apatía, la ignorancia y la insensibilidad frente a eventos trágicos o perturbadores¹. Las obras elegidas abarcan relevantes temas universales, como la importancia de la memoria histórica, la crisis climática, los efectos de las migraciones forzadas en los más vulnerables, raza y colonialismo, la deshumanización de la sociedad y la agencia femenina. Estas autoras mezclan poesía y prosa, escriben tragedias, comedias y tragicomedias, emplean diálogos y monólogos, se resisten a la narración lineal en favor de saltos temporales y sus personajes entran en conversaciones intertextuales ricas y profundas con el fin de animarnos a salir de nuestro estupor cotidiano. No cabe duda de que en estos textos existe un poderoso vínculo entre contenido y forma, que produce un teatro convincente, inteligente y conmovedor que cautiva y anima a su público.

1. *LA NIÑA Y LA BALLENA* (2019) DE ITZIAR PASCUAL²

La niña y la ballena se escribió como parte de una colaboración titulada ‘Planeta vulnerable’ encabezada por *El Nuevo Teatro Fronterizo* bajo la dirección de José Sanchis Sinisterra. El propósito de este proyecto fue despertar conciencias sobre la destrucción del medio ambiente y “[u]sar el arte y el teatro en particular como una forma directa de comunicar y de llegar al público de una manera atractiva y diferente” (Zachman: 8). Pascual tiene una aproximación muy humana y deliberada al teatro activista, explicando que, hecho bien, el teatro comprometido “puede aportar debate, dudas, preguntas, y en especial, experiencia y emoción. Necesitamos la experiencia y la emoción para construir una nueva posición ante el mundo. El teatro nos enseña que el intelecto solo, sin corazón, rara vez es acción” (Mateo: 68). Esta mezcla fundamental de corazón y acción se ve ejemplificada en las interacciones entre las dos parejas de personajes que pueblan esta obra: la primera pareja está formada por Itxaso (Mar en euskera), una joven de doce años que tiene

¹ Todas las obras estudiadas son de los últimos diez años.

² Siempre utilizaré la fecha de publicación para todas las obras estudiadas.

hipoacusia en ambos oídos y Jokin, un periodista local; mientras que la segunda consiste en Balaenoptera, un rorcual común y la rémora que siempre le acompaña. La inspiración de la obra —“un detonador fabuloso” en palabras de Pascual— fue una noticia real de una ballena que vino al puerto de Getaria y permaneció allí durante dos días “observada por los medios de comunicación” locales en 2016 (Mateo: 59). Así, Pascual utiliza este acontecimiento real como base de su nueva fábula mítica y moderna, sobre el impacto en nuestro planeta de la contaminación acústica y la polución de los océanos por el plástico.

Como he observado en otra ocasión, en su teatro Pascual “gives voice(s) to often ignored victims and to silenced Others as she challenges her audiences to be cognizant of the fact that disinterest and apathy can be equally as devastating as violence” (Freear-Papio, 2016: 50). En *La niña y la ballena*, la apatía y el desinterés se visten de ignorancia y Pascual señala por medio del personaje de Jokin, que la ignorancia puede ser tan problemática como la apatía. Desde el principio de la obra, el periodista constantemente rompe la cuarta pared y habla directamente al público, narrando su viaje hacia la ‘iluminación ecológica’. Dice en su primera intervención: “Me llamo Jokin, soy periodista y estoy aquí para contarles una historia sobre la ignorancia. Una historia sobre la ignorancia y el mar” (Pascual: 27). Inicialmente le avergüenza que sea Itxaso, una niña, que sabe más que él, quien le mande a Wikipedia a buscar información. No obstante, “su aprendizaje se convierte en un deseo de divulgar esta información al público” (Zachman: 12).

Tanto Rémora como Jokin son ‘los ignorantes’ de sus propios mundos y corresponde a Balaenoptera e Itxaso mostrarles lo que necesitan saber para comprender el problema que tienen entre manos. Por ejemplo, Rémora, secuaz leal de Balaenoptera, sirve como su compañera e intérprete porque Balaenoptera solo habla con infinitivos, la forma ‘no personal’ y ‘atemporal’ del verbo. Entre los infinitivos hay huecos, silencios y pausas, y el proceso de dar sentido a este lenguaje especial comienza con Rémora, que rellena estos huecos con imágenes y significados, dejando siempre espacio para los propios recuerdos y reflexiones del público. Por ejemplo, es imposible no sentir un profundo dolor al oír a Balaenoptera describir la muerte de su cría, una historia interpretada y elaborada primero por Rémora y luego por el público:

BALAENOPTERA: Perder.
Desaparecer.

RÉMORA: Eso es. Ella, tu criatura, ya no está. Ya no está aquí. Y la debes dejar marchar. No puedes seguir arrastrando su cuerpo, lo que queda de su cuerpo.

BALAENOPTERA: Perder.

Doler.

Romper. (*Silencio*)

Seguir.

RÉMORA: Sí, Balaenoptera. Debemos seguir.

(BALAENOPTERA *deja caer el cadáver del cachalote al fondo abisal. Un instante. El silencio es tan grande como el océano.*) (Pascual: 42)

Llenar estos vacíos nos invita a empatizar con el sufrimiento de esta mamífera y es una forma sutil, astuta y profunda de implicar emocionalmente al espectador con los personajes y el mensaje —que todos somos uno— de la obra.

La relación entre Itxaso y Jokin sigue un patrón semejante; Jokin no solo debe aprender de Itxaso, sino que le toca a él, siendo periodista — usando el poder de los medios de comunicación— despertar conciencias y modelar un plan de acción que todos podamos seguir. Por ejemplo, Jokin comparte con el público lo que ha aprendido sobre la contaminación de plástico: “¿Sabían que el plástico es el séptimo continente de este planeta? El séptimo. [...] Los estómagos de focas monje, pardelas marinas, albatros, tortugas bobas y ballenas están repletos de plástico” (Pascual: 44). Además, Jokin reconoce que quizá Itxaso —por medio de su hipoacusia— pueda oír a Balaenoptera y que esta conexión pueda servir como un puente entre el mundo terrenal y el acuático. En la escena culminante Itxaso y Balaenoptera logran formar una conexión y recitan simultáneamente un poema que resume la historia de la violencia milenaria contra las ballenas que termina con el verso “queremos vivir en paz” (Pascual: 53). Niña y mamífera se oyen, se hablan y reconocen todo lo que comparten, ofreciéndonos una chispa de esperanza para un futuro mejor.

Como Jennifer Zachman observa, “a pesar de la presentación de estos datos espantosos sobre la contaminación y sus efectos negativos, la obra logra esa exposición sin sermonear o demostrar una presunción didáctica de la que el receptor quiera desconectar” (Zachman: 13). Esta es precisamente la magia del teatro poético y comprometido de Pascual; su habilidad de combinar mundos reales e irreales y mezclar “momentos contemporáneos verosímiles” con “otros momentos liminales y

simbólicos”, de mezclar corazón y acción, de mostrar en vez de dictar con el fin de conmover a sus espectadores e inspirarlos a efectuar cambios en el mundo real (Zachman: 13).

2. *DESCARRIADAS* (2023) DE LAILA RIPOLL

El activismo del teatro español contemporáneo no solo indaga en situaciones urgentes del presente, sino que entiende la necesidad de recuperar y hacer justicia a traumas del pasado en el presente —traumas individuales que son el resultado de traumas nacionales o sociales— con el fin de revelar los abusos y sus efectos para que nunca se repitan en el futuro. Ripoll no es ajena a escribir obras de teatro que hacen referencia a las atrocidades perpetradas por el franquismo³, pero en este caso opta por situar su obra en los convulsos años de la Transición, cuando supuestamente, los horrores del franquismo se veían a través del espejo retrovisor. Pero, como explica Rossana Fialdini Zambrano, no es el caso de los Centros del Patronato de Protección a la Mujer:

Estos centros se instituyeron entre 1941-42 y tuvieron a Carmen Polo de Franco como presidenta honorífica; se institucionalizaron con el objetivo de ponerse al servicio de la regeneración moral de las mujeres y de reeducar a las jóvenes y a las chicas menores de edad consideradas ‘descarriadas’ [y] algunos de ellos existieron activamente hasta casi finales de los años 80 del siglo pasado, es decir, ya bien entrados en la España democrática. (Fialdini Zambrano: 27)

Paloma, protagonista ficticia de *Descarriadas*⁴, es una joven víctima de un padre abusador que representa a las miles de jóvenes víctimas de este sistema misógino, víctimas cuya historia es “un altro esempio di intra-storia silenziata che l’opera porta sulla scena” (Orazi: 376). Paloma anuncia, desde el principio de la obra, que se suicidó y lo que quiere hacer ahora es contarnos su vida, trágicamente corta, con el fin de dejar rastro de su existencia y de la de las miles de chicas víctimas de esos Centros. Explica cómo huyó de casa después de una paliza particularmente brutal por parte de su padre y cómo quedó atrapada en la

³ Obras como las de *Trilogía de la memoria*, por ejemplo.

⁴ Como explica Veronica Orazi, “il testo si basa su un minuzioso lavoro di documentazione e mostra l’estremizzazione di alcune tecniche di drammatizzazione del tema della (post-)memoria da parte di Ripoll” (376).

custodia del estado dentro del sistema franquista para chicas rebeldes, descarriadas. Empezó en un Centro de Observación y Clasificación y de allí la mandaron a un Reformatorio para ser reeducada, pero escapó, se enamoró y se quedó embarazada antes de que alguien la denunciara a la Guardia Civil. Entonces, la metieron en la maternidad de la Almudena de Peña Grande, donde dio a luz. Las autoridades inmediatamente le quitaron al bebé. Paloma no pudo recuperarse de esta pérdida y se tiró escaleras abajo.

La relación compleja entre contenido y forma en *Descarriadas* transforma el monólogo brutal de Paloma en un concierto macabro en el que ella es la estrella y cada escena es un corte de la banda sonora de su vida, cruelmente truncada y llena de tristeza y abuso. Paloma explica que la música para ella es “como respirar, me ayuda a que todo sea más llevadero” (Ripoll: 46) y salpica su discurso con las letras de canciones de Janice Joplin, Los Rolling Stones, Led Zeppelin y Patti Smith, entre otros; unos representantes de la música rebelde de los 70 y 80. Por ejemplo, después de huir de su casa, Paloma se reconoce en las letras de “A Woman Left Lonely” de Joplin: “[a]quí vendría bien solo de guitarra y un cambio, así como de balada o blues triste. La balada de la pobre chica meada y llena de sangre con la ceja partida y el morro hinchado que no tiene dónde ir. *A woman left lonely will soon grow tired of waiting, she'll do crazy things, yeah, on lonely occasions...*” (Ripoll: 37). Como el marco de la obra es un concierto, permite que Paloma rompa constantemente la cuarta pared para animar y espabilar a los asistentes, al público: “¿Qué tal Madrid? ¿Estáis bien? [...] ¿Queréis seguir con el concierto de la muerta? ¿Queréis seguir? ¿Segura? ¡No os oigo!!! ¿Sí? ¿Seguro? ¡¡Seguro! Allá vosotros. *Let's go!*” (Ripoll: 36). Paloma pasa por todos los ritos típicos de un concierto; saluda, anima y habla con la multitud entre cortes y luego presenta a la banda y las cantantes de acompañamiento. A estas últimas, Paloma las presenta como el coro de Las Patronatas y son otras chicas muertas —por sobredosis, por suicidio, por maltrato— dentro del sistema estatal. Paloma recupera y visibiliza sus identidades y las circunstancias de su muerte para la posteridad, resumiendo sus trágicas historias así: “Cristinaaaa, 15 años, incompleta, violada repetidas veces por el marido de su madre... fallecida tras cortarse las venas con una cuchilla...” (Ripoll: 43).

Ripoll utiliza unas técnicas lingüísticas para controlar el ritmo de la lectura o *performance* de *Descarriadas*. Paloma, por ejemplo, narra la mayor parte de su historia en el presente histórico, un tiempo verbal que

aporta más intensidad, urgencia e inmediatez a los hechos descritos porque nos coloca como lectores allí mismo y hace que lo que le pasa a Paloma sea más vívido e inmediato, sin importar cuántas décadas han pasado desde los eventos descritos. A veces, esta técnica produce efectos casi cinematográficos como en esta descripción de cuando Paloma salió corriendo de su casa: “Abro las puertas y bajo las escaleras como un rayo, casi vuelo, cruzo la calle, el parque, la avenida, otra calle, otra más, sin dejar de correr, cada vez más rápido, hasta que calculo que ya no me puede alcanzar” (Ripoll: 37). La narración es jadeante, dinámica y captura la desesperación de la escena.

La obra termina con Paloma, sola, “diminutiva y frágil” en el escenario, cantando en inglés y al son de su guitarra “Heaven”, de Los Rolling Stones, mientras “se va haciendo pequeñita, se va apagando, desdibujando, olvidando, hasta que desaparece” (Ripoll: 59). La potencia de esta obra de Ripoll reside en haber dado visibilidad ante el público teatral estas historias de la Transición hasta entonces olvidadas y escondidas, o como lo explica Veronica Orazi, es “una storia silenziata, che ora l’opera trasforma in grido” (Orazi: 377).

3. *MAL OLOR* (2022) DE GRACIA MORALES⁵

Mal olor de Gracia Morales es una obra ambigua y compleja que comparte varios rasgos estilísticos con el teatro del absurdo: presenta un mundo futuro distópico —reconocible pero desconocido y vaciado de humanidad— poblado por personajes indeterminados que repiten las mismas acciones y cuyas conversaciones reflejan la incomunicación y la incapacidad de empatizar con otros. *Mal Olor* parece ofrecernos una trama progresiva porque presenta la historia del colapso vertiginoso de una sociedad y sus habitantes cuando su misterioso líder se enferma. No obstante, aunque el argumento avanza —si bien de manera repetitiva, estática y circular— deja al público con más preguntas que respuestas porque no existe una relación tangible y lógica de causa y efecto en lo que ocurre.

La obra se ubica en “un ático moderno, luminoso y agradable”, pero este espacio placentero “terminará asemejándose a un sótano oscuro, olvidado y caótico” (Morales: 16). El ático está en lo alto de “una torre o de un rascacielos”, una imprecisión o indeterminación común en el teatro

⁵ Morales empezó la obra en 2012 y la terminó en 2019 (García Barrientos: 8).

de Morales (Morales: 15). Este sitio “ilocalizable”, como lo define José-Luis García Barrientos, tiene unas ventanas grandes y hay pantallas de cámaras de seguridad en las paredes para vigilar lo que ocurre afuera (García Barrientos: 9). Cuatro personas viven en la torre, aunque solo tres aparecen en la lista de personajes. Hermano Mayor y Hermano Menor son mellizos de “cuarenta y tantos años” (Morales: 15), y el primero hace la labor física y parece ser capaz de sentir emoción, mientras que el último es el típico hombre robot de empresa que sigue los mandatos de su superior sin pensar. La esposa de Hermano Menor es Mujer, “de treinta y pocos años”, que duerme también con Hermano Mayor. Finalmente está Él, un personaje misterioso y físicamente ausente pero todopoderoso, a quien nunca vemos ni escuchamos, aunque vive en la habitación contigua (Morales: 15). Él es el dictador de esta extraña sociedad y quien ha generado, en su habitación y con su enfermedad, ese hedor que da título a la obra. Un olor pútrido que se ha extendido al resto de la vivienda y al pueblo de abajo, provocando pánico en unos habitantes que comienzan a irse. ¿Es este mal olor una metáfora de la erosión de los derechos bajo una dictadura? ¿Del colapso de una sociedad moderna vaciada de esperanza? ¿De la podredumbre que ocurre cuando no hay libertad? Morales no intenta contestar estas preguntas, en cambio, deja que el público ahonde en la ambigüedad y busque posibles respuestas.

A primera vista parece que hay una lógica interna en la construcción de la obra⁶. Por ejemplo, en seis escenas diferentes los personajes escuchan algo que el público no puede, e inmediatamente después los hermanos recitan números en voz alta —números sin patrones numéricos explicables, por supuesto— que Mujer anota en un cuaderno. Los tres personajes responden a los números revelados con una gama de reacciones diferentes según la escena: reacciones de placer, de preocupación, de duda, de miedo o de júbilo. Entonces, Mujer entra en la habitación contigua y entrega el cuaderno a Él. No obstante, estas escenas provocan sensaciones de desorientación, de desequilibrio, de circularidad y de confusión en el público porque están vacías de cualquier significado comprensible, aunque dan la apariencia de contener información muy importante. Otra serie de cinco escenas repetidas son aquellas en las que los personajes reaccionan con movimientos y sin palabras al sonido rítmico del latido de un corazón (¿el corazón de Él?). Los latidos van acompañados de otros sonidos producidos por los

⁶ Véase García Barrientos (12).

personajes que igualan el ritmo del corazón: Hermano Mayor teclea algo en su ordenador, Hermano Menor golpea un saco de boxeo y Mujer bate huevos. Cada iteración de esta escena destruye algo más la tranquila sincronización musical de la versión inicial y en la última instancia de esta escena, algo profundo ocurre. Hermano Menor y Mujer logran seguir el ritmo errático del corazón mientras Hermano Mayor no puede y empieza a buscar su propio ritmo “más sosegado y libre” (Morales: 71). Entonces, Mujer “paulatinamente [...] va cambiando su forma de batir” desacoplándose al ritmo del latido del Hermano Menor y uniéndose al son del Hermano Mayor, revelando una conexión casi de ternura entre los dos: es “como si danzaran juntos, lenta y tiernamente” (71). Esta escena parece ofrecer una chispa de esperanza: ¿Hermano Mayor y Mujer se van a rebelar contra Él? ¿Existe algo que se pueda categorizar como ‘cariño’ entre ellos? ¿Van a poder librarse de esta situación de confinamiento y control? ¿Hay esperanza?

La respuesta es un no rotundo. La gente se ha ido del pueblo y solo quedan jaurías salvajes vagando por las calles. Ya no hay donde comprar comida. No obstante, Él sigue exigiendo que le den más de comer hasta que Hermano Mayor no puede más y exclama: “¡Le he dado lo último que quedaba! Ya no tengo nada más” (Morales: 82). Cruza la habitación, se despide de Mujer besándola dulcemente y entra en la habitación de Él. Y nunca sale. La última escena revela un cuadro escalofriante. Mujer está en la cocina y tiene “un largo cuchillo en la mano y observa un enorme trozo de carne sangrienta” en la mesa (Morales: 83). ¿De qué o, quizá, mejor dicho, de quién es la carne? Todo apunta a que se trata del cadáver de Hermano Mayor. ¿Fue una matanza a sangre fría o un martirio? ¿Un suicidio? Hermano Menor sigue ignorando la realidad absurda y espantosa que le rodea y repite como un loro la política partidaria: “Son tiempos difíciles. Y es necesario hacer algunos sacrificios. Pero no podemos perder la esperanza” (Morales: 83). Mujer no puede aguantar más y sale por la puerta que da al exterior, dejando a Hermano Menor solo con Él.

La trama de *Mal olor* no se puede resolver porque, en primer lugar, nunca se ha establecido. La obra es una alegoría inquietante de los peligros del poder absoluto, un cuento de advertencia para cualquier sociedad moderna de lo que podría ocurrir si no existieran verdadera comunicación, amor y empatía.

4. CASANDRA (2016) DE DIANA DE PACO

Es imposible separar la dramaturgia de Diana de Paco de la influencia de la tragedia griega; siempre aprovecha el poder del mito para vincular el pasado con el presente con el fin de criticar y crear conciencia sobre injusticias, que, en su mayor parte, están relacionadas con el papel de la mujer en la sociedad. Esta intertextualidad rica, dinámica y simbólica se puede apreciar plenamente en *Casandra*, un monólogo corto pero lleno de profundidad temática y técnica, en el que una de las figuras femeninas más trágicas de la antigüedad clásica recibe la oportunidad de presentarse a sí misma y así destruir los mitos en los que ha quedado atrapada sin voz y agencia a lo largo de los milenios. Apenas hay acotaciones que nos orienten, por lo que el público debe centrarse completamente en lo que dice la figura de la vidente, que ocupa el centro del escenario con fuerza y determinación desde el primer momento. El espacio se revela ser la torre del palacio en la que su padre la había encerrado y el tiempo, justo antes de que Agamenón venga a reclamar su botín de guerra.

El mito original presenta a una joven Casandra, sacerdotisa de Apolo, cuya belleza atrajo tanto al dios que este le ofreció el poder de la adivinanza a cambio de ser su amante. Cuando Casandra lo rechazó, Apolo le escupió en la boca condenándola a ser la adivina a quien nadie nunca creerá. La Casandra de Diana de Paco narra su propia historia, controla lo que el público ve y oye y ejerce su poder oratorio sobre la premisa falsa de los mitos originales; que era una mujer loca e histérica y, por lo tanto, sin valor. Esta Casandra se convierte en portavoz de la verdad cuyo mandato es exponer las mentiras utilizadas para controlar a cualquier mujer que se atreva a desafiar al patriarcado, o como concluye Virtudes Serrano, “se habla de verdad y mentiras; de la verdad de la joven adivina frente a la mentira del poder” (Serrano: 230). Esta Casandra no se anda con rodeos y desde el principio cautiva al público con su estilo directo y a veces incómodo, presentándose así: “Yo soy Casandra. La hija, la hermana, la traidora, la puta, la loca. Casandra endiablada. Casandra molesta, incómoda para todos. Casandra rechazada. Casandra despreciada y azotada. Casandra viva. Casandra enamorada” (de Paco: 233). Luego define a su némesis, Apolo, derribándolo de su pedestal y exponiendo sus mentiras, crueldad y ansia de control: es “celoso y engrdeído”, “ambicioso y ciego de poder” (de Paco: 233). Apolo —“el que esconde las verdades”— nunca aparece, nunca habla, pero su ausencia es omnipresente dado que sus acciones vengativas son el motor

de la obra (de Paco: 233). No obstante, Casandra, al negarle su voz, prohíbe que se defienda. El hecho de que silencie a este representante del poder patriarcal es en sí un acto subversivo y poderoso. La gran ironía de esta obra, entonces, es que el público debe creer lo que Casandra nos cuenta, ya que el suyo es el único punto de vista que recibimos, se nos pide que creamos en ella, la mujer a la que nadie ha creído nunca.

Casandra narra la historia de su corta vida y el papel destructivo que desempeñó en ella un Apolo despechado, y deja que las acciones insensibles e injustas del dios hablen por sí solas. Desvela su frágil ego: “El gran Apolo. El dios rechazado por una niña. El varón que no soporta ser ignorado por una mujer. El hombre divino que tiene que mostrar quien manda” (de Paco: 233). Apolo es el antihéroe por excelencia porque ha inventado intencionalmente una historia —en este caso, es la historia del origen de la Guerra de Troya que todos sabemos— que no solo lo libera de cualquier responsabilidad por la trágica guerra, sino que le permite echar la culpa a Paris. Casandra revela sus mentiras y cuenta otra versión. Es verdad que Paris fue un niño abandonado en un monte, adoptado por Hécuba y Príamo a pesar de las advertencias de los sacerdotes, pero no fue el hijo biológico de ellos. No obstante, creció junto a Casandra y los dos se enamoraron. Así, cuando Casandra repudió a Apolo, el dios lo tomó como un doble rechazo: Casandra no solo había rechazado a Apolo, sino que lo había ‘reemplazado’ con otro hombre. Además, según Casandra, Helena de Troya nunca existió, así que Paris nunca pudo haberse enamorado de ella. Por lo tanto, no pudo haber sido el responsable de la sangrienta guerra. O sea, que Apolo inventó la historia del secuestro de Helena para exonerarse. Apolo mató a Paris, provocando un terremoto que lo aplastó. Lo que Casandra nos revela, entonces, es que Paris fue para Apolo, “un pretexto, un chivo expiatorio que jamás protestaría” y que la guerra fue “una lucha de intereses ajenos a todos nosotros que ha arrancado violentamente miles de almas vivas y muertas durante diez largos años hasta siempre” (de Paco: 239). La tragedia es, por supuesto, que Casandra fue incapaz de parar estos eventos, aunque los vio con claridad.

Es relevante señalar que el período en el que Diana de Paco escribió la obra fue uno en el que el movimiento *#metoo* se había afianzado; Donald Trump era presidente de los EE UU y muchas mujeres salieron a las calles a protestar mientras otras valientes denunciaban a sus abusadores en la esfera pública. Estas mujeres revelan que las historias narradas por varones abusivos hoy en día todavía son mentiras, son

noticias falsas; la forma moderna de intentar silenciar o hacer luz de gas a las que buscan exponer la verdad. Casandra es una de ellas: presenta los hechos de su caso y luego suplica al público —rompiendo la cuarta pared para dirigirse directamente a nosotros— que la creamos. Nos desafía a escuchar y a creer a las mujeres y no hacer la vista gorda ante su conocimiento y poder.

5. *NO ES PAÍS PARA NEGRAS* (2018) DE SILVIA ALBERT SOPALE

Silvia Albert Sopale —nacida en España de padre nigeriano y madre ecuatoguineana— es la autora de *No es país para negras*, una obra autobiográfica dividida en una serie de escenas retrospectivas en las cuales la protagonista, Silvia, revive el racismo que sufrió de niña y adolescente en España y que sigue sufriendo de adulta. Albert invita al público a reflexionar sobre lo que significa ‘ser español’ y a contemplar si esta definición incluye a las mujeres de color. Más importante aún, Albert también nos hace preguntarnos si somos culpables de perpetuar, inconscientemente o no, los tropos racistas coloniales e imperiales expuestos en la obra. La visibilización de esta diáspora colonial minoritaria es una propuesta nueva en el teatro español contemporáneo y, como explica Yomaira C. Figueroa-Vázquez, la mujer negra en España tiene que luchar constantemente contra estereotipos negativos y racistas⁷:

Black women from Equatorial Guinea and the Caribbean are seen as prostitutes or domestic workers, while the kinds of rich knowledges and skills they bring from their homelands, or even the resources or education they acquired in exile or diaspora, are minimized or rendered invisible. (Figueroa-Vázquez: 12)

Por lo tanto, el éxito de Albert como dramaturga, actriz y activista es aún más digno de admiración⁸. Este texto autobiográfico es un ejemplo de ‘bildungs-teatro’, pero no es la típica historia de la mayoría de edad, en cambio, es el testimonio de un despertar racial femenino. Silvia nos cuenta que cuando era niña se dio cuenta de que era diferente, era ‘otra’

⁷ Sara Plaza Casares, en su artículo sobre Albert Sopale explica que “como actriz, solo le ofrecen papeles de señora de la limpieza, prostituta o toxicómana”.

⁸ Silvia Albert Sopale se ha licenciado en la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, tiene un posgrado en Artes expresivas y ha seguido cursos de dramaturgia en la Sala Beckett (Fernández Soto: 88).

en su propio país, y revive algunas de sus experiencias para expresar su frustración de no ser aceptada como una ‘verdadera española’.

Un ejemplo del racismo oculto en plena vista que señala Albert son los anuncios comerciales populares para los Conguitos⁹ y Cola-Cao, con sus tintineos pegadizos¹⁰, que eran omnipresentes cuando era niña y adolescente. Nos invita a pensar en cómo la mayoría de la sociedad aceptó estas imágenes —de los negros alegres que trabajaban en las plantaciones de cacao en los anuncios de Cola-Cao, y las figuras negras y redonditas estilizadas de Los Conguitos— al pie de la letra sin pensar demasiado en los estereotipos racistas que perpetúan. Silvia nos muestra el impacto devastador de estos anuncios en esta anécdota de sus años en el colegio. El Bocas, un amigo blanco de su novio blanco, Juan, ejemplifica cómo el racismo social se ha extendido a nivel individual cuando dice a Silvia: “una chocolatina... una chocolatina... joder, tío, que yo no he conocido a una conguito en mi vida. [...] Yo lo que no quiero es que tú pienses que soy un blanco privilegiado que no se entera de nada, que no, tía, que yo tengo estudios y mis padres son mazo progres, ¿sabes...?” (Albert: 97-98). Peor aún, queda evidente que el racismo basado en estereotipos coloniales imperiales sigue transmitiéndose de generación en generación. Por ejemplo, cuando los padres de Juan conocen a Silvia por primera vez, el padre inmediatamente empieza a contar una serie de chistes racistas —“¿Sabes qué es una negra embarazada de un blanco? ¡Un Kinder Sorpresa! (Ríe.) Es un chiste...” (Albert: 98) — mientras que la madre no puede creer que Silvia sea española —“¡Qué bien que hablas el español!” exclama (Albert, 99). Aquí, Albert emplea magistralmente el humor para incomodar a su público sin enajenarlo y describe este tipo de humor como uno “que te congela la sonrisa” (Hierro). La autora revela estas historias para mostrar la naturaleza insidiosa y arraigada del racismo dentro de la unidad básica de cualquier sociedad, la familia, y exige que cambiemos nuestra mirada y que dejemos de perpetuar, inconscientemente o no, tropos racistas y coloniales.

No es país para negras está repleta de otras anécdotas personales combinadas con referencias intertextuales a poemas y discursos

⁹ Como indica Diana Q. Palardy, “the Conguito could serve as an alter ego for the Spanish African colonial subject from Equatorial Guinea” (Palardy: 40).

¹⁰ En este caso, Silvia se refiere a los anuncios de los años 70 y 80, de su niñez y adolescencia.

políticos¹¹, canciones infantiles y nanas; todo ello mezclado con una crítica a la ausencia de la historia imperial colonial de Guinea Ecuatorial en los libros escolares. Una de las intertextualidades con impacto positivo en la obra es el uso del poema “Me gritaron negra” de la afroperuana Victoria Santa Cruz. Silvia nos cuenta, invirtiendo inicialmente el poderoso mensaje de autoafirmación del poema, cómo los niños la trataban en el recreo y cómo era su reacción:

¡Negra!
Y retrocedí.
¡Negra!
Como ellos querían
¡Negra!
Y odí mis cabellos y mis labios gruesos...
y miré apenada mi carne tostada.
Y retrocedí. (Albert: 95)

No obstante, con la edad, Silvia reconoce en sí misma el mensaje de autoafirmación de Santa Cruz y finalmente abraza su identidad afroespañola, reclamándola con orgullo¹²:

Y bendigo al cielo porque quiso Dios que negro azabache fuese mi color.
Ya comprendí, al fin.
Ya no retrocedo.
¡Negra, negra, negra, negra, negra soy! (Albert: 101)

El poder de esta obra reside en el hecho de que Albert no nos permite simplemente ser *voyeurs* pasivos de su historia. Rompe la cuarta pared varias veces y hace que Silvia hable directamente a los espectadores, lanzándoles miradas desafiantes. En el teatro físico no hay donde esconderse; el público debe reaccionar ante lo que sucede en el escenario por muy incómodo que le haga sentir y entender que ahora le

¹¹ Poemas de Victoria Santa Cruz, discursos de Malcolm X, canciones infantiles y nanas.

¹² Silvia Albert Sopale dijo en una entrevista con Nuria Navarro: “En el 2014 había muerto la poeta afroperuana Victoria Santa Cruz, autora de *Me gritaron negra* -ahora mismo es el poema de las mujeres negras de lengua hispana- y ese descubrimiento causó un giro en la dramaturgia de *No es país para negras*” (Navarro, 2020).

toca ser activista fuera del patio de butacas para visibilizar y rechazar los efectos espantosos del racismo y de los restos coloniales en España.

6. *BABEL* (2016) DE JUANA ESCABIAS

Juana Escabias basa su obra *Babel* en unas historias trágicas reales sacadas de las noticias de nuestro momento histórico, explicando que “como dramaturga solo siento una responsabilidad, la de conmover al público para aumentar su capacidad de reflexión a través de mis historias, la de tocarle la conciencia con lo que hago” (Escabias, 2022: 81). Escabias expone la inercia, apatía e insensibilidad de la gente de los países ricos frente a la situación desesperada de los refugiados, mayoritariamente niños. Como Pascual, no ofrece un sermón moral, en cambio, busca una manera más artística de despertar conciencias. *Babel* está repleta de una intertextualidad rica que proviene de una variedad de fuentes, algunas más explícitas que otras¹³. Hay fuentes mitológicas — alusiones a *Las suplicantes* de Eurípides¹⁴—, fuentes religiosas — referencias bíblicas, incluyendo el título¹⁵—, fuentes políticas —mención de convenciones y protocolos de la ONU— y fuentes periodísticas escritas, reportajes del telediario y fotos. El uso de intertextualidad no es excesivo, sino que la mezcla de documentación fehaciente con textos religiosos y literarios produce un texto ágil y capaz de viajar por el tiempo. *Babel* no solo lleva a cabo saltos temporales e intertextuales, sino también espaciales al contar historias individuales de migraciones desde África y el Oriente Medio hasta Europa; y desde Latinoamérica, Centroamérica y África hasta los Estados Unidos, criticando la inacción y la falta de humanidad mostradas tanto por gobiernos democráticos y socialistas como conservadores y de derechas. Aunque las historias que cuenta son globales en este sentido, Escabias no permite que España escape de su ojo crítico y cierra la obra con un recordatorio histórico para

¹³ Véase Freear-Papio 2022 y 2016 y Ouadi-Chouchane para más detalles sobre esta obra.

¹⁴ Hay un personaje llamado el Coro de suplicantes, cuyo nombre se “refiere claramente a la obra de Eurípides, *Las suplicantes*, donde las protagonistas, las madres —las suplicantes— de los guerreros muertos, vienen a reclamar el respeto debido a los muertos” (Ouadi-Chouchane: 96) y es la voz colectiva de víctimas que pide ayuda y compasión directamente a una Europa personificada e indecisa: “Tú, tierra prometida, acógenos. Alberganos en su seno” (Escabias, 2016: 261).

¹⁵ Véase Ouadi-Chouchane (94-95) donde trata la intertextualidad bíblica.

sus compatriotas; que todo lo que sube tiene que bajar. Recuerda la evacuación de intelectuales republicanos en barco desde el puerto de Alicante a Orán tres días antes del final de la Guerra Civil Española, e infiere que ahora es el momento de recompensar las acciones generosas de sus vecinos hace tantos años.

Como ha observado Ibtissam Ouadi-Chouchane, en la lista de *dramatis personae*, “notamos de entrada el carácter genérico de los personajes”, sin embargo, cuando cada uno de los tres niños cuyas historias dominan la obra habla, Escabias revela sus verdaderos nombres, “Reem, Berishna y Aylan Kurdi, dándoles así mayor protagonismo” (Ouadi-Chouchane: 102). Asimismo, el lector informado habrá leído las historias de estos niños en la prensa. Tomemos el caso de Aylan Kurdi, niño sirio de tres años que murió ahogado cuando su familia intentó cruzar el Mediterráneo en una patera. Fue la foto de él, su pequeño cuerpo varado en una playa turca como si estuviera durmiendo, lo que puso cara a las víctimas inocentes de la guerra. Como explica Paul Slovic, Aylan fue “‘an identified individual victim’. It is similar to the way *The Diary of Anne Frank* and Elie Wiesel’s *Night* also helped galvanize attention to the Holocaust. Aylan’s photo provided a window of opportunity for individuals to give and to feel [empathy] for the situation, and that is good” (Cole, 2017). El estudio de Slovic muestra que la gente reacciona ante acontecimientos horribles cuando se les atribuye un rostro individual, pero les cuesta mucho más responder con empatía —mostrando que nos hemos vuelto insensibles como sociedad— a los asesinatos en masa y otros desastres con múltiples víctimas. Escabias le da a Aylan el poder de contarnos su propia muerte desde la muerte: “sumergido en lo profundo vi caballitos de mar y estrellas que se movían. Después la luz se apagó. Por la tarde, las olas me arrastraron a la playa. Mi cuerpo yace en tu playa” (Escabias, 2016: 252). Su monólogo desgarrador continúa con el uso de pronombres de segunda persona —“tu playa” “tu café” “tu retina”— (Escabias: 252) para romper la cuarta pared y porque así Aylan nos mete dentro de su miseria, desafiándonos a rechazar nuestra apatía y reconocer nuestra insensibilidad frente a las tragedias de nuestra época.

Cuando oímos estas historias verdaderas es imposible no sentir compasión y empatía, pero Escabias no detiene su asalto a nuestra apatía con estos testimonios. Recibimos más información —igualmente horrorosa pero presentada de manera factual y sin emoción— del Mensajero de los dioses, un personaje prestado de la tragedia clásica,

cuyo trabajo era ofrecer “a narrative that in general is conspicuously disassociated with any particular point of view” (Barret xvii). Esta aparente imparcialidad¹⁶ no significa que lo que reporta no despierte emociones, de hecho, la yuxtaposición de escenas emotivas con las que parecen ser más ecuanímes solo sirve para enriquecer y dar profundidad a las primeras. Por ejemplo, después del monólogo de Aylan, el Mensajero dice “el policía guardacostas que recogió el cadáver del niño de tres años Aylan Kurdi ha manifestado: cuando lo tomé en mis brazos pensé en mi hijo” (Escabias, 2016: 253). Esta fluctuación entre testimonios devastadores y la voz fría y casi robótica del Mensajero es otro procedimiento astuto para involucrar al público en las historias presentadas, dado que sus interjecciones crean un tipo de pausa, un espacio para respirar y ordenar los pensamientos. Finalmente, Escabias despierta otra emoción, nuestra ira. Oímos también a los contrabandistas y traficantes que se aprovechan de la desesperación de los migrantes por medio de otro personaje colectivo, el traficante de esclavos. Este aparece dos veces, en dos tiempos y espacios diferentes, pero siempre con el mismo nombre: es ese hombre codicioso de hoy, que vende bicicletas a precios astronómicos a los migrantes para que puedan cruzar la frontera y es ese hombre, también codicioso y cruel, del pasado que traficaba con africanos negros llevándolos al continente americano. *Babel*, entonces, es otra obra que desafía nuestra complacencia, rogándonos que no nos volvamos insensibles al sufrimiento de otros seres humanos.

CONCLUSIONES

Este breve recorrido por unos textos teatrales inspiradores y escalofriantes escritos por mujeres muestra la gran variedad de temas y técnicas empleadas por las dramaturgas españolas de hoy. Es importante señalar que estas obras comparten denominadores comunes que sirven como hoja de ruta para evitar la repetición de errores pasados, al mismo tiempo que actúan como un toque de atención muy necesario para despertarnos de la apatía y la desensibilización en la que vivimos. Cada dramaturga, a su manera, cuenta la historia de un mundo en crisis, señalando todos los puntos álgidos, todas las grietas que existen en el tejido social tan frágil y en el mundo físico-ecológico también. Itziar Pascual, por ejemplo, destaca poéticamente los impactos negativos de la

¹⁶ Véase Freear-Papio 2022 donde indaga en el rol del Mensajero.

contaminación —tanto acústica como del plástico— de los océanos, recordándonos que tenemos la responsabilidad de proteger nuestro planeta. Laila Ripoll vuelve a los años de la Transición para visibilizar la violencia sistémica contra las adolescentes por parte del estado español años después de la muerte de Franco. Nos recuerda que una sociedad no puede progresar ni mejorar si no hace memoria de sus errores pasados. La siniestra obra enigmática y espantosa de Gracia Morales, ofrece una visión de cómo podría ser una sociedad distópica y posdemocrática: un mundo completamente despojado de empatía y humanidad. Diana de Paco, apoyándose en una poderosa atemporalidad mítica, descubre los peligros que aún existen para las mujeres que se levantan y desafían las falsas historias propagadas por representantes del poder patriarcal. A través del humor irónico y una profunda intertextualidad, Silvia Albert Sopale nos pide reconocer nuestro papel en la perpetuación de estereotipos coloniales y racistas. Finalmente, Juana Escabias ilumina unas historias individuales de los viajes —forzados, peligrosos y a veces fatales— que deben emprender los jóvenes migrantes que huyen de guerras y desastres naturales.

Como concluye Isabel Gatt, “performances that are the result of creative inquiry, be it collective or individual, reflect societal transformations that could lead the audience to new dimensions of thought that ultimately reshape their perspective of life (57)”. Cada una de las dramaturgas españolas de hoy ha encontrado su voz —única, intensa, poderosa y provocadora— a través del desarrollo de estilos teatrales que sostienen, apoyan y nutren el contenido de sus obras. Ahora, exigen la participación de sus audiencias, no sólo en la creación de significado, sino también en su activismo fuera del teatro. O, como lo expresa Gracia Morales, “si queremos que mejore el mundo tenemos que movernos” (Ponce).

BIBLIOGRAFÍA

Albert Sopale, Silvia, (2018), *No es país para negras*, en *Sillas en la frontera: mujeres, teatro y migraciones*, Concha Fernández Soto, ed., Almería, Editorial Universidad de Almería, pp. 89-107.

Barret, James, (2002), *Staged Narrative: Poetics and the Messenger in Greek Tragedy (1)*, Berkeley, UC Press.

- Cole, Diane, (2017), “Study: What Was the Impact of the Iconic Photo of the Syrian Boy?”, *Goats and Soda: Stories of Life in a Changing World*, Emitido por NPR (13-01-2017). <https://www.npr.org/sections/goatsandsoda/2017/01/13/509650251/study-what-was-the-impact-of-the-iconic-photo-of-the-syrian-boy>
- De Paco Serrano, Diana M., (2016), *Casandra*, en *Casandras*, Madrid, Esperpento Ediciones Teatrales, pp. 232-240.
- García Barrientos, José-Luis, (2022), “Dramaturgia del enigma”, en *Mal olor* de Gracia Morales, Madrid, Ñaque Editora, pp. 7-13.
- Escabias, Juana, (2016), *Babel*, en *Los mares de Caronte. Dieciséis calas dramáticas sobre migraciones*, Concha Fernández Soto y Francisco Checa, eds., Madrid, Espiral/Fundamentos, pp. 251-61.
- Escabias, Juana (2022), “Entrevista de Juana Escabias sobre su obra *Babel* (2018)”, realizada por Helen Freear-Papio, en *Juana Escabias, una dramaturga en la trinchera del teatro español del siglo XXI*, Isabelle Reck, ed., Madrid, Ediciones Antígona, pp. 80-83.
- Fialdini, Zambrano, (2023), “*Descarriadas* de Laila Ripoll: resistir el olvido y la indiferencia”, en *Estreno* 49, pp. 27-34.
- Freear-Papio, Helen, (2016) “Female Authorship, Choruses and Fugues: Collaborative Retellings in Itziar Pascual’s *Mujeres* and *Variaciones sobre Rosa Parks*”, *Estreno* 42.1, pp. 50-63.
- Freear-Papio, Helen, (2022), “*Babel* de Juana Escabias, entre el periodismo, la tragedia griega y el teatro documental” en *Juana Escabias, una dramaturga en la trinchera del teatro español del siglo XXI*, Isabelle Reck, ed., Madrid, Ediciones Antígona, pp. 65-84.
- Gatt, Isabel, (2020), “Theatre—A Space for Human Connection”, en *Taboo: The Journal of Culture and Education*, 19.2, pp. 55-69.

Hierro, Lola, (2016) “España no es país para negras” en *El País*.
https://elpais.com/elpais/2016/07/21/migrados/1469080800_146908.html

Mateo, Nieves, (2019), “*La niña y la ballena*, una metáfora para la reconciliación: entrevista Itziar Pascual”, *Estreno* 45.2, pp. 57-68.

Morales, Gracia, (2022), *Mal olor*, Madrid, Ñaque Editora.

Navarro, Nuria (2020), “Silvia Albert Sopale: Las feministas blancas hablan de nosotras sin nosotras”. En *El día. La opinión de Tenerife*.
<https://www.eldia.es/dominical/2020/03/07/silvia-albert-sopale-feministas-blancas-22448455.html>

Orazi, Veronica, (2023), “L’insospettata prossimità della memoria storica: *Descarriadas* (2018) di Laila Ripoll”, *Caietele Echinox* 44, pp. 372-386.

Ouadi-Chouchane, Ibtissam, (2022), “Los niños y las niñas migrantes en *Tu sangre sobre la arena* (2011) y *Babel* (2016)”, en *Juana Escabias, una dramaturga en la trinchera del teatro español del siglo XXI*, Isabelle Reck, ed., Madrid, Ediciones Antígona, pp. 85-120.

Palardy, Diana Q., (2014), “The Evolution of Conguitos: Changing the Face of Race in Spanish Advertising”, *Transmodernity*, pp. 38-56.

Plaza Casares, Sara, (2017), “Silvia Albert Sopale: En España el racismo está invisibilizado, pero existe”, en *El salto*, Madrid.
<https://www.elsaltodiario.com/pista-de-aterrizaje/silvia-albert-en-espana-el-racismo-esta-invisibilizado-pero-existe>

Ponce, Rocío. “Los desaparecidos están enterrados bajo el suelo que pisamos”, en *Público*, marzo 2011.
<http://www.publico.es/culturas/371173/los-desaparecidos-estan-enterradosbajo-el-suelo-que-pisamos>

Ripoll, Laila, (2023), *Descarriadas*, en *Estreno*, 49, pp. 35-59.

Serrano, Virtudes, (2016), “*Cassandra*, otra voz para el presente”, en *Casandras* de Diana M. de Paco Serrano, Madrid, Esperpento Ediciones Teatrales, pp. 230-231.

Zachman, Jennifer (2019), “El ecologismo en escena: *La niña y la ballena* de Itziar Pascual”, en *Estreno*, 45.2, pp. 5-19.