

Opresión de la mujer en “Pared” y “Apedread a Maryam”^(*)

Nozad Heshmat Kasem

**Profesor Asistente - Departamento de Lengua y Literatura Españolas
Facultad de Artes - Universidad de El Cairo**

Resumen

El estudio analiza dos obras: “Pared” (2004), de la autora española Itziar Pascual, y “Apedread a Maryam” (2020), del autor palestino Mostafa an-Nabih. Ambas obras abordan el tema de la opresión de la mujer y los actos de agresión que sufren las protagonistas en el ámbito privado: el hogar. En este sentido, ambos autores llevan a la esfera pública un tema que tradicionalmente se ha considerado íntimo: la violencia física y verbal, la tiranía emocional, el control económico y el comportamiento destructivo. Ambas obras otorgan protagonismo a la voz femenina.

Palabras claves: violencia de género, aislamiento, monólogo, identidad femenina.

Abstract

This study analyzes two plays: “Pared” (2004) by the spanish author Itziar Pascual and “Stone Maryam” (2020) by the palestinian author Mostafa an-Nabih. Both plays deal with the subject of the oppression of women and the aggression suffered by the protagonists in their private enviroment: the house. In this respect, both authors bring to the public sphere an issue that has always been part of the private sphere: physical and verbal violence, emotional tyranny, economic control, and destructive behavior. Both plays forground the female voice.

^(*) **Bulletin of the Faculty of Arts Volume 85 , January 2025**

ملخص

تحلل الدراسة مسرحيتين وهما: «الحائط» (٢٠٠٤) للكاتبة الإسبانية إيتزيار باسكوال، و«ارجموا مريم» (٢٠٢٠) للكاتب الفلسطيني مصطفى النبيه. تتناول المسرحيتان قضية اضطهاد المرأة والاعتداءات التي تتعرض لها المرأة في محيطها الخاص، المنزل. وبهذا المعنى، ينقل كلا المؤلفين إلى المحيط العام موضوعاً كان يُنظر إليه تقليدياً على أنه ينتمي إلى المحيط الخاص ولا يجب الخوض فيه، وهو العنف الجسدي واللفظي والاستبداد العاطفي والسيطرة الاقتصادية والسلوك المدمر الذي تتعرض له المرأة. وبالتالي فإن كلا العاملين يعطيان أهمية وأولوية للصوت الأنثوي.

الكلمات المفتاحية: العنف ضد المرأة، العزلة، المونولوج، الهوية الأنثوية.

Introducción

Mostafa an-Nabih, autor de “Apedread a Maryam”, es un reconocido dramaturgo y director palestino comprometido con el mensaje educativo y de sensibilización del teatro. En su entrevista con la revista Al Yamamaa, an-Nabih afirma que el teatro es una revolución para cambiar el mundo y restaurar el equilibrio del ser humano, especialmente después de las guerras, ya que considera que la renovación de la humanidad es más importante que la reconstrucción de las zonas destruidas.

En su obra, an-Nabih escenifica el sufrimiento y los problemas de la sociedad palestina, especialmente de la Franja de Gaza. “Apedread a Maryam” aborda el tema de la opresión de la mujer y ha sido representada varias veces en diferentes barrios a lo largo de este territorio con el objetivo de concienciar sobre la violencia contra las mujeres, particularmente después de un aumento en los casos de asesinato y violencia en la sociedad palestina. Antes de comenzar a escribir esta obra, an-Nabih investigó durante dos años el tema de la opresión de la mujer, período en el que se registraron 20 crímenes de honor contra mujeres en Gaza y Cisjordania.

La protagonista de la obra presenta diez personajes femeninos diferentes para abordar uno de los problemas graves que preocupan a las mujeres palestinas, agravado por las condiciones económicas,

políticas y sociales que afectan a la sociedad. La obra explora las razones por las cuales las mujeres palestinas y árabes en general son asesinadas, incluyendo los crímenes de honor, la negación de la herencia a las mujeres, las tradiciones misóginas y la autoridad masculina.

Por otro lado, Itziar Pascual, dramaturga, pedagoga, investigadora y periodista española, es la autora de "Pared". Estudió periodismo en la Universidad Complutense de Madrid y dramaturgia en la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Pascual es autora de numerosas obras que han sido publicadas, traducidas y estrenadas en varios países, incluyendo España, Francia, Estados Unidos, México, Italia, Argentina, Colombia y Bolivia. Ha sido galardonada con varios premios destacados, entre ellos el Premio de Teatro Ciudad de Alcorcón por “El domador de sombras”, el accésit del Premio Marqués de Bradomín por “Las voces de Penélope”, la Mención Especial del Premio María Teresa León por “Blue Mountain”, el Premio de Teatro Serantes por “La paz del crepúsculo”, el Premio Madrid Sur por “Pared”, el Premio ASSITEJ España por “Mascando Ortigas” y el Premio de Teatro Valle Inclán por “Variaciones sobre Rosa Parks”.

La dramaturgia de Itziar Pascual se centra en la cultura de las mujeres, o como ella misma la describe, la cultura creada y realizada por mujeres. Sus obras abordan los obstáculos que dificultan esta cultura, como la desigualdad, el aislamiento, el generolecto y el patriarcado. Itziar Pascual (2010) destaca que el teatro sigue siendo un espacio mítico y concreto, el escenario de las pasiones y la política, el espacio de la resistencia. Asimismo, agrega que ella cree que el teatro de hoy en día es un área potencialmente fértil para el desarrollo de una cultura de mujeres. Únicamente un teatro que se centre en la cultura de mujeres podrá explorar nuevas formulaciones y posibilidades de la feminidad para poder redefinirla y habitarla con nuevas perspectivas, con nuevos significados.

El año de publicación de “Pared” coincide con el año de promulgación de la Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de

Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género. Esta ley promulgada por el Gobierno español es considerada una legislación histórica en la lucha contra la violencia de género en España, debido a que aborda esta cuestión desde una perspectiva multidimensional, con el objetivo de erradicarla a través de ofrecer protección y apoyo a las víctimas, así como medidas de persecución de los agresores. Esta ley establece que la violencia de género que se dirige sobre la mujer, no es un problema que afecta solamente el ámbito privado, sino que se manifiesta como el símbolo más brutal de la desigualdad existente en la sociedad española. Además, una lectura dramatizada de “Pared” tuvo lugar el 8 de marzo de 2005 en Martos (Jaén), la misma ciudad de donde proviene una de las mujeres víctimas de la violencia de género cuyos nombres figuran en la lista que se proyecta hacia el final de la obra. En este sentido, en su obra “Pared”, Pascual denuncia la violencia contra la mujer a través de las vidas de dos personajes femeninos que viven en el mismo edificio separados por una pared. Estas dos mujeres están aisladas, paralizadas y silenciadas por el miedo, pero al final de la obra encuentran esperanza cuando una de ellas decide derribar el muro y mostrar solidaridad y sororidad con la otra.

Nombres y anonimato

Nombrar a un personaje es uno de los pasos más importantes y simbólicos en la elaboración de una obra literaria. Según John P. Gabriele (2009), el nombre sirve para conectar la existencia y la identidad del individuo. Además, cita a Thomas Docherty, quien aclara que los nombres cumplen tres funciones: indican autoridad, ofrecen un punto de vista sobre la ficción y sirven como lugar para la caracterización (p. 642).

La protagonista de “Pared” se llama María Amparo, mientras que el título de la obra palestina incluye el mismo nombre, pero en su forma árabe Maryam. En este sentido, analizamos las razones de la elección de este nombre.

Respecto al nombre "Amparo", deriva del latín *manuparare* (prepararse), que significa aquella que prepara y protege. Aquí reside

la ironía de la elección del nombre: la protagonista, que lleva el nombre de la Virgen María, es desamparada y víctima de maltrato por parte de su marido y su hijo. Como explica Irene Bárcena Carbajales (2020), este nombre refuerza dos rasgos asociados al personaje: ser una mujer sacrificada y abnegada (p. 26).

El nombre Maryam tiene un legado histórico y connotaciones religiosas y sociales tanto en la cultura española como en la árabe. “Apedread a Maryam” comienza con la protagonista asustada buscando a “Maryam” (la Virgen María) entre el público. Cuando no la encuentra, grita: “¡Maryam!, ¡Maryam!, ¡Maryam! ¿Dónde estás? ¡Oh, Inmaculada... Virgen de todo el universo!” (p.7). La protagonista está llamando a Maryam porque es símbolo de todas las mujeres. Maryam lleva en sí dos figuras: la de la virgen intachable, la afligida madre y la otra de María Magdalena, acusada injustamente de inmoralidad. En este sentido, la sociedad patriarcal divide a las mujeres en dos estereotipos: el de la virgen pura y el de la prostituta. Por lo tanto, el grito de la protagonista pidiendo a Maryam que sea una revolución sugiere que la mujer debe rebelarse contra la injusta sociedad en su viaje de autodescubrimiento.

La obra palestina narra la historia de una chica cuyo padre la llama Kefah -lucha en árabe- mientras que su madre, cuando están solas, la llama Zahra -flor-. Zahra es el nombre de la flor que se caracteriza por su brillo, frescura, claridad y pureza. En mi opinión; tras la lectura del texto me inclinaría a pensar que estos dos nombres se eligen debido a ser alegorías del ciclo de la vida femenina bajo el dominio patriarcal, ya que la mujer nace como una Zahra -Flor- para vivir el resto de su vida en Kefah -Lucha.

En ambas obras estudiadas, destaca la impersonalidad de todos los personajes, excepto en las dos protagonistas citadas con anterioridad: María Amparo y Zahra (Kefah). Según Itziar Pascual (2010) esta estrategia del nombramiento de los personajes pone deberes al espectador (p.310). Tanto Itziar Pascual como Mostafa an-Nnabih eligen nombres que engloban a figuras femeninas y masculinas completas: María, Maryam, Zahra- Kefah, Mujer, la

madre, la suegra, la abuela, la tía, el marido, el hijo y el hermano. Estos nombres despersonalizados se convierten en estereotipos de los grupos sociales, en conceptos bajo los cuales cualquier persona puede identificarse. No son meros nombres, señalan la condición y el estatus sociales de los personajes, así como sus valores, derechos, deberes y sufrimientos. Es una denuncia colectiva gracias al vaciamiento de subjetividad de los personajes. La identificación del público con los personajes llevados a escena es fácil, especialmente porque estos, al aparecer como seres despersonalizados, se han convertido en simples portadores del discurso.

Espacio y aislamiento

Los autores de ambas obras utilizan elementos que reflejan el aislamiento y el sufrimiento de sus protagonistas. Al final de la obra de Itziar Pascual, *Mujer* dice: “.... que el resto de las cosas avanzan, pero otras no, otras se quedan estancadas, sin salir del agujero de la Historia... la Edad de Piedra, la pura caverna, la de Platón....” (p.51) Asimismo, la protagonista de “*Apedread a Maryam*” dice: “... hemos cedido a la aniquilación. Hemos entregado nuestros papeles y estamos esperando el final. Perdimos el deseo de cambiar para mantener nuestro templo ficticio”. (p.7) Así, ambos autores utilizan la alegoría de la caverna de Platón y el templo falso, que según Chevalier (1986) es “lugar de ignorancia, sufrimiento y castigo” (p.263), donde la mujer está encerrada y encadenada por la sociedad patriarcal. Exactamente como los hombres de la caverna de Platón, atados por las piernas y los cuellos, viendo solamente lo que está delante de ellos porque son incapaces de volver la cabeza, nuestras dos protagonistas viven, desde que nacieron, encerradas y aisladas en sus casas o en sus realidades ficticias. Asimismo, sus conocimientos están limitados a las sombras que ven reflejadas en la pared de la caverna; es decir, la educación, las ideas y los conceptos patriarcales de la superioridad y la hegemonía del hombre.

María Amparo y *Mujer* viven en dos espacios comunicados separados por una pared. Aunque viven en el mismo edificio, no hay un lugar común o un punto de encuentro, cada una reside en su propio

apartamento/caverna. Al principio de la obra, cuando cada una introduce a la otra al público, se nota la diferencia existente entre sus vidas.

Por un lado, María Amparo “tiene curvas, caderas y andar rumboso Vive con su marido, dos hijos, un perro... Cuida de su nieto por las mañanas. Trabaja de independiente en El Corte Inglés... tiende la ropa, va a la compra, friega, limpia, pone el lavavajillas, plancha”. (p.31) Es la descripción tradicional de la mujer, que Miguel Martínez (2003) resume así: “Es la esposa, madre y ama de casa explotada y objeto de abuso debido a su "natural" debilidad y altruismo”. (p. 53).

Por otro lado, Mujer vive sola, no tiene familia y paga a una señora búlgara que viene a su casa una vez a la semana para ayudarla con las cosas del hogar. Aunque no lo dice directamente, se puede deducir que es una mujer que trabaja fuera de casa, cuyo empleo tiene que ver con “la pantalla del ordenador y miles de palabras pensadas y escritas”. (p.33) Se supone que representa la imagen moderna de las mujeres que han conquistado espacios académicos, profesionales y laborales importantes; es la adalid en el avance de los derechos de las mujeres y en sus condiciones de bienestar. Por eso aparece como “una chica normal que no da problemas paga a tiempo el alquiler, no se mete en líos”. (p.31) Además, está soltera, otro factor que responde a la tendencia feminista de romper con el estado civil tradicional de la mujer. Está soltera y completa sin un hombre y no lo necesita. Según Lina María Martínez (2017), la institución del matrimonio, las ideologías religiosas, la religión en sí misma comenzó a perder fuerza como una hegemonía que no sólo era espiritual sino también política, que dictaba el orden al interior de las familias. (p.52) A día de hoy, hay un decremento con respecto a esto puesto que la gente está relegando estos mandatos a un segundo plano. El matrimonio ya no es una necesidad urgente, sobre todo porque las mujeres, cada vez más, se ven incapaces de someterse al poder irracional patriarcal debido a su anhelo de libertad e independencia.

Todo esto sugiere la desconexión entre María Amparo y Mujer,

ya que ambas siguen dos direcciones paralelas en sus vidas aisladas, o como dice María Amparo “no tengo mucho trato con ella”. (p.31) Esto ahonda en la experiencia de la opresión femenina, la falta de conexión entre mujeres, cada una en su propia realidad aislada.

De igual manera, las mujeres de la obra palestina viven todas juntas en la misma casa/ caverna. Sin embargo, cada una se ahoga en sus pensamientos, sus miedos y su mundo solitario. La esposa/madre juega el papel tradicional de una mujer sumisa, oprimida e incapaz en un mundo patriarcal. La suegra/ abuela representa el papel de la mujer opresora que pertenece a la gente que llega a sentirse cómoda en su ignorancia y que incluso se opone violentamente a quien intenta lidiar con el yugo patriarcal. Por su parte, Zahra, perdida entre los dos mundos, vive aislada y prisionera en su conflicto interior y en su búsqueda de identidad.

En este sentido, podemos decir que ambas obras universalizan la soledad y la incomunicación de la mujer en la sociedad patriarcal. Tal desconexión es el resultado de las barreras impuestas por la sociedad, dificultando la comunicación y la solidaridad entre mujeres en lugar de promover la unión y la colaboración.

Además, la idea de vidas "aisladas" resalta la sensación de soledad y alienación que experimentan las mujeres de las dos obras, ya que cada una de ellas vive hundida en su limitado y mísero rincón del universo que le ha tocado por suerte. Aunque comparten una experiencia común de opresión femenina, están separadas por las barreras sociales y las expectativas culturales que las mantienen en posiciones de subordinación. En resumen, el aislamiento y la falta de comunicación subrayan la necesidad de solidaridad y colaboración entre mujeres para desafiar las normas de género y superar la opresión. La obra puede ser vista como un llamado a la unidad y la acción colectiva en la lucha por la igualdad y la justicia para todas las mujeres.

En el centro del escenario de “Apedread a Maryam” está colgada la “ropa femenina blanca con manchas de sangre”. (p.3) Asimismo, en “Pared” el espacio es “interior, blanco” y todas las paredes son

“blancas”. (p.32) Según el Diccionario de Símbolos de Juan Eduardo Cirlot (1992), la blancura es símbolo del estado celeste. Lo blanco expresa una voluntad de acercamiento a este estado. (p.101) Así, la blancura de la ropa femenina simboliza la pureza y la inocencia de las mujeres. Sin embargo, la pureza femenina está reprimida por dos factores. Primero, la ropa masculina de tamaño exagerado y colores oscuros colgada a los dos lados del escenario, sitiando la ropa femenina y prohibiendo que sea libre y se pueda comunicar con su entorno. Aquella ropa masculina es como la sombra que están contemplando los hombres encadenados en la caverna de Platón. La ropa masculina exagerada o el poder masculino desmesurado por la sociedad patriarcal, es la ficción proyectada por la hoguera en la caverna para manipular a la mujer, distrayéndola de la realidad y manteniéndola encarcelada. Sin embargo, la ropa femenina blanca es la esperanza que brilla en medio de la oscuridad. Segundo, las manchas de sangre. Conviene señalar que la sangre, en la cultura árabe, es uno de los símbolos conservadores cuyo significado casi no ha cambiado desde la antigüedad hasta ahora. En su estudio sobre el simbolismo de la sangre, Taoufik Grira (2017) aclara que tal estabilidad se puede observar en la poesía árabe tanto preislámica como en la islámica y moderna y hasta en el trato social cotidiano contemporáneo.

La sangre era y sigue siendo un signo masculino en el que las mujeres no interfieren. La sangre femenina sigue circulando en la dualidad de honor y castidad para justificar su ineptitud e incompetencia. Tradicionalmente, cuando se trata de hombres, la sangre está vinculada al honor, al parentesco paterno, a hacer pactos y al sacrificio por la religión o la patria. No obstante, al hablar del bando femenino, pero cuando se trata de la sangre de las mujeres se refiere directamente al mundo impuro.

Hay muchas percepciones sobre el cuerpo femenino en la conciencia popular árabe de las sociedades tradicionales. Una de ellas, y por supuesto la más cruel, es la creencia de que el cuerpo femenino es un cuerpo impuro que vive apartado del mundo de la santidad, la

pureza y la sublimidad.

En su estudio sobre la imagen del cuerpo femenino en las creencias populares, Hosni Ibrahim Abd Alazim (2010) explica que las investigaciones antropológicas revelan que esta visión de la mujer como una entidad impura está directamente relacionada con los fenómenos físicos naturales que experimenta, como el embarazo, el parto, la menstruación y el posparto. La menstruación sugiere muerte, impureza y miedo, ya que la sangre menstrual determina el fin de la fertilidad, de ahí la necesidad de que las mujeres que menstrúan se alejen de todo lo que representa reproducción. (p. 680) Por lo tanto, el cuerpo de la mujer está más sujeto a la cuestión de la pureza en comparación con el del hombre, ya que su composición biológica la coloca en estados de profanación. La mujer es considerada impura por la mala sangre que sale de su cuerpo, de ahí que cada mes debe purificarse y, a través de ese ritual, volverse digna de practicar sus rituales religiosos y su vida cotidiana.

Otro símbolo de la sangre femenina es el que demuestra Juan Eduardo Cirlot (1992) citando el refrán árabe, “la sangre ha corrido, el peligro ha pasado”, en el que expresa la idea central del sacrificio, que es “el don aplaca a las potencias y aparta los castigos mayores que podrían sobrevenir”. (p.399) En este sentido, la sociedad patriarcal sacrifica la sangre derramada de la mujer porque así está evitando el peligro femenino de poder salir de la caverna y descubrir la falsedad de las sombras que ha visto toda su vida, o como dice Zahra: “Tarde o temprano saldremos de debajo del sombrero. No podéis encerrar la voz de los desamparados rebeldes. Nos hemos quitado vuestras ilusiones para elegir los finales claros y verdaderos”. (p.19)

Asimismo, el escenario de “Apedread a Maryam” está decorado con una cruz que lleva manchas de sangre. En su estudio sobre los símbolos religiosos en la poesía palestina moderna, Sarjoun Fayeze Karam (2016) afirma que el símbolo que más personifica el sufrimiento en la poesía palestina es Jesucristo y su crucifixión. Esto se debe a la estrecha asociación de la angustia actual de la población palestina con la de Cristo en el mismo territorio hace varios siglos

atrás.

La imagen de Cristo en la cruz lleva en sí los dos significados: el del vencido, crucificado y arrebatado, y el vencedor, quien ha ganado a la muerte, el resucitado y dador de vida y esperanza. En este sentido, la cruz asume una dimensión social salvífica que expresa la experiencia emocional sincera en la que los autores palestinos se unen a Cristo en el sufrimiento de la alienación y la persecución. Desde luego, al unirse a Cristo en su sufrimiento, los autores encuentran un sentido de identificación y solidaridad con aquellos que son perseguidos y marginados.

Por consiguiente, podemos afirmar que Mostafa an-Nabih eleva el sufrimiento y la debilidad de su protagonista al nivel de santidad ya que Zahra está sola en el centro de la tragedia, sin más salida que la cruz. Tal elevación al nivel de santidad del sufrimiento y la debilidad humana de Zahra conlleva una representación poderosa de su resistencia ante su desgracia. A través de su soledad y su lucha, se convierte en un símbolo de sacrificio y redención, enfrentando su destino con valentía y determinación.

Por su parte, Juan Eduardo Cirlot (1992), en su Diccionario de Símbolos, explica que la determinación más general de la cruz es la de conjunción de contrarios: “lo positivo y lo negativo; lo superior y lo inferior; la vida y la muerte”. (p.154) Así, en algunos casos, la crucifixión de Jesucristo es símbolo del sufrimiento y la persecución y en otros casos, simboliza la resistencia y la resurrección; es decir, la cruz es el símbolo de la intersección entre lo religioso y lo histórico. Sarjoun Fayez Karam (2016) manifiesta que “la cruz es como el punto vital más alto desde el cual el palestino contempla el pasado, el presente y el futuro. Es un factor fatalista, ya que es el único destino y camino hacia la resurrección palestina”.

En este sentido, Mostafa an-Nabih utiliza la cruz ensangrentada para escenificar la violencia de la que su protagonista es víctima. De igual manera, la utiliza para reflejar toda la historia de la injusticia social hacia la mujer, desde la antigüedad hasta el presente. La misma cruz que simboliza las pasiones de Cristo y las tragedias de la Virgen

María y de María Magdalena, representa también la supervivencia de las mujeres cuya sangre sigue derramada sobre la cruz. Es el símbolo de las pasiones, de todo el sufrimiento que enfrenta y aguanta la mujer en su revolución contra la sociedad patriarcal. Al mismo tiempo, la cruz de la resurrección es la gloria conseguida después de una larga historia de sufrimiento. Precisamente, como Cristo resucitó, la mujer palestina se levantará de las repetidas matanzas a manos de la sociedad opresora.

Por su parte, la pared es la expresión más absoluta del aislamiento y el distanciamiento entre María Amparo y el mundo exterior y los demás. Según el Diccionario de los símbolos de Jean Chevalier (1986), “La significación más fundamental del muro es separación entre los demás y yo. El muro es la comunicación cortada con su doble incidencia psicológica: seguridad, ahogo; defensa, pero también prisión”. (p.738) Juan Eduardo Cirlot (1992) afirma la misma idea en su diccionario: “Como pared que cierra el espacio, ... símbolo del sentimiento de “caverna” del mundo, del inmanentismo, de la imposibilidad de transitar al exterior. Expresa la idea de la impotencia, detención, resistencia, situación, límite”. (p.316)

Itziar Pascual es muy precisa cuando describe el espacio de su obra: “espacio interior, blanco, vacío (...)... las paredes blancas”. (p.31) Jean Chevalier (1986) cita la explicación del significado del color blanco del pintor W. Kandinsky: “El blanco que se ha considerado a menudo como un “no color” es como el símbolo de un mundo donde todos los colores se han desvanecido. El blanco actúa sobre nuestra alma como el silencio absoluto”. (p.190) Así, el mismo color blanco que en la obra palestina expresa la pureza, Itziar Pascual lo utiliza para representar la incomunicación y el aislamiento en que vive su protagonista.

Otro elemento escénico que utiliza Itziar Pascual para subrayar la idea del aislamiento es la “caja cerrada” que aparece en el suelo en “Pared”. Según Chevalier (1986), la caja es un símbolo femenino interpretado como lo inconsciente del cuerpo materno ya que la caja contiene siempre un secreto. Protege algo precioso que debe quedarse

separado del mundo. Sin embargo, algunas veces puede ahogar. Según el mito de la caja de Pandora, la caja tiene dentro de su infranqueable prisión la esperanza. Esta caja es nuestro inconsciente con todas sus posibilidades. (pp.231-232)

La descripción de la caja de “Pared” y la jaula de “Apedread a Maryam” como figuras cuadradas y antidinámicas proporciona una poderosa metáfora visual del estancamiento, el confinamiento y la opresión femenina. Según Chevalier (1986), las dos simbolizan la detención e implican la idea de estancamiento o de solidificación. La detención y la estabilidad se asocian con las figuras angulosas, con líneas duras y bruscas. (p.370) En este contexto, la opresión femenina puede manifestarse de formas diversas, desde restricciones físicas hasta limitaciones en la autonomía y la libertad de tomar decisiones sobre sus propias vidas. Las figuras cuadradas y ancladas pueden simbolizar cómo las mujeres son forzadas a conformarse con expectativas y roles rígidos impuestos por la sociedad, sin posibilidad de movimiento o cambio. Estas imágenes transmiten la sensación de estar atrapadas en un sistema que no permite la expresión individual o el crecimiento personal. En última instancia, la descripción de estas figuras cuadradas transmite la sensación de que las dos protagonistas están apresadas en un estado de estancamiento y en una falta de progreso, destacando las limitaciones y restricciones impuestas a las mujeres en las dos obras.

El aislamiento podría haber sido reflejado también en el hecho de que Mujer es una autora, lo que implica ser creativa y superior. Tradicionalmente, tal hecho significaría la incompatibilidad de caracteres entre Mujer y María Amparo, la dependiente en *El Corte Inglés*. Sin embargo, Itziar Pascual rompe con este estereotipo de la “ama de casa” y representa la mujer bisagra, la otra cara de María Amparo: “... la lista, la que tenía trabajo. La más apañada de la familia ... la dependiente independiente, tan fuerte y tan segura”. (p.40) Lamentablemente, todo esto desapareció por ser víctima de la violencia patriarcal. Así, la incomunicación entre Mujer y María Amparo no es por la diferencia entre las dos personalidades, sino que

es el resultado por el cual cada una de ellas está encerrada en su absoluta soledad dentro de su caverna.

Según Chevalier (1986), en la cultura griega, la palabra ha significado la razón, la inteligencia, la idea y el sentido profundo de un ser. (p.795) Mujer es la ama de palabra, por lo tanto, la conciencia y la sabiduría, y debe cumplir con la misión de transmitir a María Amparo un mensaje de salvación. Sin embargo, “la mancha oscura de la pared” (p.33) por causa de la pantalla del ordenador en la casa de Mujer nos revela lo contrario. La cultura moderna fomentó la creación de nuevos aparatos y sistemas de información destinados a hacer la vida humana más cómoda. Mujer, aislada y escondida dentro de su casa delante de la pantalla de su computadora escribió “miles palabras pensadas y escritas” (p.33), no compartidas con el mundo exterior y, lo más importante, con su vecina María Amparo. Aunque viven en el mismo edificio, “al lado, pared con pared” (p.31), en un espacio común, pero no compartido. El espacio colectivo casi desapareció y sus cuerpos retroceden ante el avance de la soledad, el retiro y el desamparo que se acrecienta cada día, exactamente como “la mancha aumenta, es más visible” (p.33). Asimismo, con la soledad y la mancha, aumenta el remordimiento que siente Mujer por ser incapaz de librarse de la culpa que la atormenta porque sus palabras no han podido salvar a María Amparo. Así, se compara a sí misma con Lady Macbeth que nunca logró quitar la horrible mancha de sangre de sus manos. Lady Macbeth es uno de los personajes femeninos más famosos del autor inglés William Shakespeare que según María del Mar Gamez García (2019), era uno de los autores que trataba en sus obras temas de la violencia contra la mujer, como la violación en “Lucrecia”, las relaciones conyugales vistas como un proceso de doma de la mujer rebelde en “La fierecilla domada” y la cuestión de los celos y el asesinato en “Otelo”. (p.349)

Según Vanessa Rodríguez (2021), Lady Macbeth al renunciar su género, escenifica la aniquilación de lo femenino porque “al

desexualizarse, la mujer se inviste de un poderoso falo imaginario que la torna total y absoluta a ojos de su marido. Al abominar su sexualidad femenina e incorporar la masculina se torna Gran Diosa”. En este sentido, podemos decir que en Lady Macbeth se nota el conflicto entre feminidad y masculinidad. Tal conflicto le hace abandonar sus impulsos asociados a la feminidad (la maternidad, la ternura, la obediencia... etc) durante aquella época en la Inglaterra de Shakespeare, en favor de la ambición y el poder. El hecho arroja luz sobre los prejuicios sociales de género que le empujaron a Lady Macbeth a cometer atrocidades. Por esa misma razón, Mujer, como una feminista que opone cualquier prejuicio o cualquier regla de conducta o modelo de comportamiento prescritos por la sociedad, ha cambiado de opinión diciendo que esta comparación con Lady Macbeth “no ha sido oportuna”. (p.33). Otro ejemplo de cambio de paradigmas femeninos representado por la figura de Mujer, es Tracy Emin y las paredes proyectan imágenes de la instalación “The Turner Prize 1999”: “Una cama derecha, ropa sucia, colillas, fotos, medias de seda, libros, botellas de vodka... Una fusión de la esfera pública y la íntima”. (p.34)

En este sentido podemos concluir que ambos autores empiezan con el resultado para terminar con la raíz del fenómeno. El aislamiento y la incomunicación son dos resultados de la violencia tanto psicológica como física de la que las dos protagonistas son víctimas. El aislamiento y la incomunicación son manifestaciones del control coercitivo y manipulador por parte del agresor. Haciendo hincapié en estos resultados, los autores de las dos obras destacan la importancia de tratar no solo la violencia física, sino también otras formas destructivas de la agresión contra la mujer.

Monólogo y soledad

Tanto Mostafa an-Nabih como Itziar Pascual representan en las obras estudiadas escenas posdramáticas contemporáneas que borran

las fronteras entre lo real y lo ficcional. Según Lehmann (2013), este teatro refleja la necesidad de presentar ante los ojos del público el mundo donde vivimos. Sin embargo, tal mundo al ser relatado ha perdido todo hilo lógico y ahora está fragmentado en infinitos trozos. En este sentido, la obra teatral con unidad cerrada, basada en la analogía con la realidad, se abre y la frontera entre el mundo y su espejo se destruye. Así, Zahra, María Amparo y Mujer expresan monólogos desconectados y fragmentados rompiendo con el ideal aristotélico de la unidad del discurso.

Las dos obras estudiadas son monólogos que constituyen espectáculos, lo que Pavis (1983) denomina “Pieza como monólogo”. (p.268) Tal espectáculo puede adquirir diferentes modalidades escénicas. Según la clasificación elaborada por Nerina Dip (2010), las dos obras estudiadas pertenecen al monodrama, que es una obra estructurada bajo la forma de un monólogo en la que los personajes y las situaciones que lo constituyen son presentados desde el punto de vista de un solo personaje, el que aparece en la escena. (p.13) No hay conflicto ni intriga dramática, sino una serie de monólogos desconectados. En este sentido, añade que:

“El tema de la soledad puede ser empleado como argumento en espectáculos con muchos actores, y también en espectáculos de un intérprete. Pero en el unipersonal, más allá del tema, se observa a un actor solo. La soledad es forma y signo, más allá de los contenidos argumentales del espectáculo”. (p.42)

La protagonista de “Apedread a Maryam” dirige preguntas exclamativas al auditorio, a las que responden cuatro enojadas voces del público, exigiendo la lapidación de la protagonista. Desde entonces, todo el contexto cambia, ya que el receptor simulado coincide con el receptor real. El espectador se convierte en receptor explícito, rompiendo con la ilusión teatral y su carácter ficticio.

Según Magdalena Cueto Pérez (1986), el actor lleva a cabo la

apelación directa al público en un espacio intermedio entre la escena y el espectador mirando a la sala. (248) Sin embargo, la protagonista de “Apedread a Maryam” dirige al público su discurso desde el centro de la sala entre las sillas de los espectadores, como si fueran parte de su tragedia. En este sentido, al incluir explícitamente a los espectadores en la actividad teatral, el receptor simulado coincide con el real.

Itziar Pascual hace lo mismo al principio de su obra, cuando hace que cada una de sus dos protagonistas se presente al público a sí misma y a la otra. En este sentido, esta presentación es una explicación ofrecida a un receptor situado fuera del mundo ficticio; en otras palabras, el espectador/ lector. Asimismo, a la hora de explicar el tiempo de la acción, ha dicho “Ahora”. En este sentido, la autora incluye en su actividad teatral el mundo exterior y el tiempo real. Del mismo modo, crea un espacio lúdico intermedio, más próximo a la sala. El espectador se encuentra vinculado al discurso y comprometido con él.

Las apelaciones directas al público de la protagonista de “Apedread a Maryam”, el *dramatis personae* y el tiempo “ahora” de “Pared”, llevan a cabo la función de facilitar el tránsito entre el tiempo real -extrateatral- y el dramático propio de la representación. La apelación al público y el *dramatis personae* dan paso al inicio de la representación dramática y a la complicidad del espectador para exigirle una actitud adecuada. De esta forma, los dos autores provocan la unificación y la disolución de la sala y la escena. No es un mero teatro-espectáculo, sino que va más allá, se consolida una dicotomía teatro-comunicación.

Maryam (al público): “La obra ya no es solo una actriz y un texto, sino que se ha convertido en una realidad a la que busca el público”. (p.20)

Magdalena Cueto Pérez (1986) define así el monólogo:

“... discurso continuo de un personaje, solo en escena o con otros personajes que permanecerán ocultos o “no presentes” para él, cuyo receptor ficticio no es ningún otro personaje, sino acaso él mismo o

algún ente exterior a él, los cielos, el mundo, los dioses, es decir, alguien que puede ser interpelado como receptor, pero de ninguna manera pueda funcionar como interlocutor”. (p. 250)

En este caso, el espectador es el único receptor real de un discurso verdadero que muestra el interior del personaje. Esto muestra la cercanía entre el monólogo y el lenguaje interior, en el que el sujeto no espera respuesta de nadie. Los autores de las dos obras estudiadas utilizan el recurso del monólogo para facilitar al público el conocimiento del mundo interno de sus protagonistas y sus pensamientos; es decir, la exteriorización del mundo interior de las protagonistas. En palabras de Pavis (1983) “el monólogo, que por su estructura no espera ninguna respuesta de un interlocutor, establece una relación directa entre el locutor y el él del mundo del cual habla. El monólogo comunica directamente con la totalidad de la Sociedad”. (p.269)

En el monólogo, el proceso de comunicación cuyo esquema es emisor-mensaje-receptor, se convierte en emisor-mensaje- locutor invisible. Es una comunicación unidireccional. Los monólogos de Zahra, María Amparo y Mujer están dirigidos a un alocutario imaginario: la justicia soñada. Por eso, es muy importante distinguir las voces internas antagónicas y los destinatarios de los monólogos. Según Nerina Dip, aunque el monodrama es una forma escénica llevada a cabo por un solo actor que emplea el monólogo como una de sus estrategias discursivas, el diálogo no está excluido. A pesar de estar interpretado por un solo actor en él aparecen varios personajes que por momentos monologan, pero que también dialogan entre ellos o se dirigen directamente al espectador. (p.14) Según las teorías psicoanalistas, el sujeto necesita la presencia de otro para proyectar su identidad, de modo que el renacimiento de las voces arrinconadas abre caminos de interacción y comunicación. Es la misma idea que afirma Pavis (1983) cuando dice que el monólogo es “el momento de búsqueda de sí mismo del héroe, diálogo entre dos exigencias morales o psicológicas que el sujeto está obligado a formular en voz alta”. (p. 382)

Además, en su definición del monólogo, Pavis aclara que este remite a una situación en que el personaje evalúa su situación psicológica y moral, o exterioriza una lucha de conciencia. La técnica del monólogo revela al espectador el alma o el inconsciente del personaje.

Asimismo, los varios roles y voces que representan a las dos heroínas reflejan una existencia prismática y desintegrada, lo que responde al objetivo de los autores de ambas obras que no es otro que impedir que la persona espectadora o lectora se satisfaga con el puesto tradicional de contemplación estática y pasiva estable y cómoda frente a la obra dramática.

En este sentido, es muy interesante el hecho de que ambas protagonistas elijan a sus madres para ser la otra voz comunicativa en sus diálogos. En toda la obra no aparece ni uno solo entre ellas y algún miembro masculino de sus familias, ya sea padre, hermano, marido o hijo. En este sentido, se deduce la falta de comunicación entre las protagonistas y los representantes del poder patriarcal: en el caso de Zahra, su padre y su hermano, y en el de María Amparo, su marido y su hijo. Tanto las situaciones que cuenta esta última sobre su marido e hijo, como las que tienen lugar entre Zahra con su padre y hermano. Estas reflejan falta de respeto, violencia física y psicológica y, sobre todo, falta de comunicación. Según Suzanne Romanie (1996), en su libro sobre el lenguaje en la sociedad, los hombres en sus conversaciones tienden al desafío mientras que las mujeres no valoran la agresividad. Los hombres compiten por el dominio, pasan por alto lo que dicen los demás para acentuar su propio punto de vista. Este tipo de conversaciones termina en desventaja, dado que el hombre acaba dominándolas. (p.150) El autor de “Apedread a Maryam” refleja esta idea en la escena del diálogo entre el padre de Zahra y su hermana, donde intenta convencer a su hermana para que renuncie a su parte de la herencia y se case con un anciano rico. Tal conversación termina de una manera trágica, con el asesinato brutal de la hermana.

Generalmente el diálogo es un proceso recíproco a través de la escucha activa y compasiva para desarrollar el respeto mutuo y

construir relaciones duraderas. Sin embargo, en el caso de las dos obras estudiadas la función del diálogo entre el personaje femenino y el masculino es crear dinámicas de poder entre los dos. Las dos protagonistas meramente reciben órdenes y críticas agresivas. El hecho de que los personajes masculinos usen un lenguaje violento, el cual merma tanto a Amparo como a Zahra, facilita al público y a los lectores hacerse una idea de la relación de poder, desconfianza y desagrado entre los dos. Tanto en la obra española como en la palestina, los personajes masculinos son amenazantes, belicosos y hostiles. Por todo ello, como reacción a esta imposible comunicación, las dos protagonistas optan por una profunda soledad que las mantiene encerradas en un aislamiento insalvable. María Amparo y Zahra dan la impresión de no participar en la cruel, violenta e irracional realidad del mundo que las envuelve.

De igual manera, no es solamente la elección de la voz de la madre lo que es muy llamativa, sino también el tiempo del diálogo. Las dos madres interrumpen los discursos solitarios de las protagonistas en momentos decisivos de la acción dramática. Las dos simultáneamente están encerradas en la subjetividad de sus monólogos sin comunicación alguna.

Según Ubersfeld (2002), el monólogo es la expansión pura del yo en estado de no posesión o de débil posesión de sí mismo: angustia, esperanza, sueño, ebriedad, locura. (p.75) Zahra perseguida por su madre, se refugia debajo de la cama en un estado mísero con su ropa apestando la orina por doquier. María Amparo perseguida del mismo modo por su hijo, corre por el pasillo y se refugia “en la puerta cerrada de mi cuarto”. (p.35) Ambas están llorando, sufriendo una situación desesperada e inalterable. Como es frecuente, la víctima de violencia de género es manipulada para hacerle sentirse culpable. La familia de Zahra la culpa por el mero hecho de haber nacido mujer. María Amparo corre la misma suerte, llena de ira y furia se culpa tanto por su marido como por los fracasos de su propio hijo. Tanto la una como la otra reaccionan de la misma forma: se ocultan en el silencio. No gritan ni se defienden. María Amparo reza “bajito y muy para

adentro... Tú, Virgen Santa, que eres Madre. Tú, que sabes del dolor y de la muerte... No puedo más, ya no aguanto, ¿me oyes?”. (p.44) Zahra pide perdón a su madre por una culpa que no ha cometido: “Me odio a mí misma y no me aguanto. Así que perdóname y no me regañes”. (p.45)

Las madres en los dos casos piensan que están llevando a cabo el papel social que les ha sido encomendado, proteger a sus hijas. Cuando María Amparo pregunta a su difunta madre la razón de su visita, ésta le responde: “Intentar protegerte hija, intentar protegerte”. (p.44) También la madre de Zahra le está persiguiendo y regañando para auxiliarla antes de que su abuela se entere de que Zahra ha manchado su ropa orinando de pie para imitar a su padre: “Si tu abuela te ve así, pondrá el mundo patas arriba y nos insultará. Basta de opresión y humillación”. (p.35) Sin embargo, a lo largo del diálogo resulta que las hijas son más prudentes que las madres.

Ahora aparece otra función del monólogo, la interiorización del mundo ideológico exterior. El “Yo” sujeto del monólogo vive y actúa en un mundo dominado por un sistema de valores que ejerce presión ideológica sobre todos los individuos, especialmente en la mujer. Los dos diálogos entre madres e hijas aluden a la idea que plantea Suzanne Romanie (2012) por la cual:

“los que tienen la autoridad definen el mundo desde su perspectiva. Ellos ocupan el poder e imponen el mito de la superioridad masculina. La posición cultural que la sociedad percibe en la mujer hace que los hombres sean vistos, incluso en biología, como genéticamente superiores” (p.125).

El diálogo entre María Amparo y su madre escenifica la división social del trabajo que reservaba a la mujer en el papel de ama de casa, convirtiéndola en una esclava en el ámbito privado. La madre de María Amparo le reprocha a su hija su sumisión total como “la tonta del bote” (p.45) que lleva a cabo todas las tareas domésticas, además de trabajar fuera de la casa. Sin embargo, al escuchar esto, María Amparo culpa de toda su desgracia a su madre en diferentes alusiones a lo largo de la obra: ella “enseñó lo contrario”, “¿Cuándo ha

predicado en el ejemplo?, “Cuándo ha limpiado algo Padre en su casa? ¿Cuándo hicieron alguna tarea sus hijos varones?... Que predicar sin el ejemplo es para los tertulianos de la radio”. (p.46) Por su parte, Zahra explica a su madre que no es su culpa haber nacido chica y que no hay diferencia entre los dos géneros: “Dios creó al hombre y a la mujer, y nosotros creamos el señor y el esclavo. ¿Hasta cuándo quedaremos crucificadas?” (p.36) Se nota en este caso el uso de las preguntas retóricas que no solamente reflejan el colérico estado de ánimo de ambas protagonistas, sino que también invitan al público a la reflexión sobre temas sociales como la percepción de género, el rol de la familia en la formación de valores, la lucha por la igualdad de género y la importancia del ejemplo en la enseñanza.

Las madres reprochan a sus hijas sus actitudes y sus acciones ignorando que ellas mismas son la principal razón de tales actitudes. Si María Amparo es “la tonta del bote”, es porque reproduce los patrones de conducta de su madre, quien por su parte sigue el modelo dictado por la sociedad de la época: “por el fondo del cariño, de pensar en los demás antes que en ti. Por el mismo sitio por donde nos cogen a todas las buenas. A todas las que hemos acabado trabajando en casa y fuera”. (p.34) Asimismo, Zahra imita las acciones varoniles de su padre porque la sociedad le impone ese modelo como referencia ya que, según la norma social, el hombre solamente por haber nacido varón, sin mérito propio alguno, tiene el derecho de ser y sentirse superior a la mujer. De este modo, Zahra está segura de que esta es la única manera para complacer a su madre y omitir el escándalo de haber nacido mujer: “Toda la familia esperaba a un niño varón. Sin embargo, Yo, la maldita, vine para turbar tu vida”. (p.36) En este sentido, ambos autores afirman el papel de la mujer en interiorizar y justificar el sistema patriarcal y la opresión femenina. El diálogo insertado en el monólogo en las dos obras no afecta al protagonismo del “Yo” en el discurso, sino que ayuda a dirigir la atención hacia dos figuras femeninas expoliadas, y las raíces de tal situación.

El discurso de ambas protagonistas muestra la contradicción entre su ideología personal y las fuerzas sociales exteriores. Se ve muy claro

cómo la creencia social dominante amenaza la ideología y la libertad femeninas y se convierte en el motivo principal de su desasosiego e inquietud. En este sentido ambas protagonistas, al referirse a los valores sociales que las oprimen, utilizan palabras que reflejan el odio y el desprecio. Zahra utiliza una metáfora muy expresiva para describir la hipocresía de la sociedad: “Vivimos sobre un empalamiento de mentiras”. (p.13) Sostiene que todos los valores sociales están “enfermos”, y critica la inconsciencia e ignorancia de los individuos a través de reflexiones como esta “¿cómo pueden tales mentes perforadas proteger la patria, si su caso se limita al cuerpo femenino?”. (p.14) Por su parte, María Amparo también enumera de una manera irónica los refranes que reflejan los valores sociales convencionales: “a mal tiempo, buena cara, dice el refrán, y primero la obligación y luego la devoción, y habrá que hacer la tarea. Y cuerpo descansado vale por dos y lo que se da no se quita.... Qué rabia más grande”. (p.33) Además, la ideología exterior se revela a nivel de los juicios y los prejuicios. María Amparo quiere marcharse, sin embargo, teme “oír eso de te lo dije... Pues para decirme las cosas a estas alturas prefiero que no. Y esto me digo y voy planchando las camisas, los pantalones... Mientras me doblo el corazón, y de paso me lo plancho”. (p.35)

La madre y la hija en ambas obras son dos caras de la misma moneda. María Amparo creció y se convirtió en una copia de su madre. Así, sus palabras llenas de angustia y enfado no están dirigidas solamente a su madre, la fustigan a ella misma. María Amparo, la mujer a la que siempre decían que era “tan lista” (p.45) y que fue “la más rebelde”, tiene muy descontenta a su actual versión humillada, oprimida y desvalorizada. De igual modo, Zahra en su diálogo dirige sus palabras tanto a su madre como a su “yo” futuro. Ella teme que al crecer viva la misma situación mísera de su madre, “la criatura más bella” (p.36) que ahora se ha convertido en “la Dama de las débiles, sumisa y vencida” (p.32). Las mujeres en las sociedades patriarcales reproducen de manera sistemática todos los patrones de carácter educativo y social establecidos desde muchos siglos atrás. Sin embargo, no son solamente la educación recibida desde niñas junto

con la familia son las causas responsables de la tragedia de las protagonistas. Existe, en palabras de Rosana Fialdini Zambrano (2017), otro factor que no solamente normaliza y naturaliza la desigualdad de género y la violencia contra la mujer, sino que además hace que el patriarcado adquiera validez moral incuestionable: la religión. (p.27) En este sentido, Mujer en “Pared” no entiende la actitud sumisa y callada de María Amparo: “De dónde saca fuerzas. Fuerzas para resistir y para no escupir al suelo, al cielo y a...”. (p.35) Por su parte, María Amparo expresa su desesperación: “Hace mucho que no voy a Misa, nunca fui muy de curas. Si hay Algo o hay Alguien en algún lugar, tiene que parar esto”. (p.43) De igual manera, la protagonista de la obra palestina dirige una crítica muy severa a la hipocresía de los representantes de la religión:

“Oh tú, tú quien descansas bajo el turbante y entierras tu rostro en cabellos para ocultar tu odio y nos arroja con intrigas tejidas en tu cabeza. Tú y un tirano pegado a una silla van juntos para hacernos inconscientes... maquilladores, pedantes a la patria, la religión y la política, juegan y bailan encima de los esqueletos de los oprimidos”. (p.12)

Ambas obras demuestran que la identidad femenina es el resultado de factores culturales que terminan convirtiendo a la mujer en un personaje no solamente marginado y sumiso a otro dominante, sino que además “una muñeca muerta que se mueve entre sus dedos como les gusta”. (p.32), limitando su autonomía y restringiendo sus opciones.

Búsqueda de identidad

Según Carole Lauzière (1996), una de las funciones del monólogo es la búsqueda de identidad. Las dramaturgas utilizan el monólogo para poder legitimar aquello que quieren expresar. La mujer rechaza la imagen establecida por ser deformada y falsificada por intereses ajenos.

“El monólogo sea fruto de una pluma femenina o masculina, es el descubrimiento, al destapamiento de todo lo que fue mucho tiempo escondido, callado y, por consiguiente, desconocido, mal conocido o deformado por los demás; recordamos que el monólogo es, ante todo, una voz que cuenta, que analiza y que casi siempre denuncia”. (p. 10)

En las dos obras estudiadas se presenta un serio conflicto de identidad con los personajes femeninos descritos. Tanto María Amparo como Zahra son obligadas a ser y actuar en contra de su persona debido a las normas sociales que les son impuestas a través de quienes ejercer poder - de manera directa o indirecta-sobre ellas, los personajes masculinos. En este sentido, el monólogo y la imposibilidad de interrupción por otros personajes conceden a las dos protagonistas el pleno control de la palabra para poder reflexionar y analizar sus situaciones y sus identidades.

En el *dramatis personae*, Mujer, la ama de la palabra, empieza diciendo “Ella y Yo”. (p.31) Posteriormente explica al público el carácter de María Amparo y el suyo mismo. Sin embargo, María Amparo empieza con “Ella y Yo”, pero habla solamente de Mujer. Es incapaz de presentarse a sí misma. De igual modo, es obvia la diferencia entre el lenguaje mimético y el discurso verbalizado de María Amparo. Como hemos explicado anteriormente, María Amparo representa el estereotipo de la sumisa mujer y ama de casa. Sin embargo, su discurso refleja lo contrario. Ella critica severamente las tradiciones: “a mal tiempo, buena cara, dice el refrán, primero la obligación y luego la devoción, y habrá que hacer la tarea ... y ojo por ojo, diente por diente. Y más vale rojo una vez, que amarillo ciento ... Qué rabia más grande”. (p. 33) De igual manera expresa su aburrimiento y enfado por la vida: “Un día de estos el cántaro se rompe, de la paciencia ni hablamos”, “Qué harta estoy de este piso interior, de discutir y de tó, me pienso”. (p. 33). María Amparo no se conoce a sí misma. Después del paso de los años se mira a sí misma, pero no puede ver a la antigua María, joven, ambiciosa e

independiente: “¿Quién eres?, me pregunto viendo mi cara en el reflejo del aceite. ¿Quién eres? Y salen respondiendo las canas teñidas, las orejas. Las arrugas que no se ocultan y las cartucheras bajo el mandil. Nosotras, nosotras somos, dicen las penas y las derrotas”. (p.40)

La crisis de identidad de Zahra parece más severa porque está confundida entre su naturaleza femenina como una chica cuya madre le llama Zahra, y el otro papel masculino que tiene que desempeñar en presencia de su padre quien le llama Kefah (Lucha), nombre que se utilizar tanto para hombres y mujeres en el mundo árabe, para “ocultar nuestro crimen, hasta que llegue nuestro héroe en la siguiente ronda”. (p. 25) Así, el padre intenta eliminar todos los aspectos femeninos de su hija para no ser el “hazmerreir de mis amigos y parientes”. (p.23) Tener una hija menoscaba su virilidad, por eso está esperando la llegada de su “príncipe heredero” para que sea el “Señor de los hombres”. (p.23) En este sentido, tener una hija es un “crimen”, mientras que el hijo es el “héroe” y el “príncipe”.

Asimismo, a lo largo de toda la obra de “Apedread a Mariam”, se nota cómo Zahra busca la aceptación de su padre. Se pregunta: “¿Por qué he llegado a la vida culpable? ¿Cuál ha sido mi crimen? ¿Cuál es el secreto que hace a mi padre enfurarse cada vez que me ve, como si fuera una niña demonio?”. (p.26) Las dos protagonistas, en sus monólogos, reflexionan consigo mismas a través de preguntas retóricas puesto que lo que se plantean no abarca duda o confusión alguna. En el caso de Zahra, es plenamente consciente de que su única razón para sufrir en esta vida es haber nacido niña. En cuanto a María Amparo, sabe que la antigua María ha sido asesinada por el sistema patriarcal en favor del arquetipo de la mujer/madre sumisa. Sin embargo, el hecho de que las dos protagonistas se pregunten a sí mismas refleja su inquietud y su desasosiego porque son cuestiones profundas y deben ser decididas por las mismas protagonistas. En ambas obras, tanto Pascual como Nabih, conceden a la mujer que

tengan voz propia, no solamente para poder enfrentarse a su opresor, sino también para incitar a la persona lectora/espectadora a reflexionar y reaccionar contra la desigualdad y la opresión.

En este punto, estamos ante dos personajes femeninos que sufren una crisis personal. Sin embargo, como hemos mencionado con anterioridad, sus pensamientos se contradicen con sus acciones. Al confrontar su realidad mísera, las dos actúan de una manera pasiva. No pueden hacer nada más que aceptar su destino inevitable. Su rebeldía no pasa el límite de sus fantasías y sus monólogos, ya que una de las funciones de este es liberar la expresión verbal de muchos obstáculos, pues el responsable del acto verbal es un único personaje. En este caso, María Amparo revela sus pensamientos sin temer la reacción de su marido e hijo. Cuando su marido le grita, ella se queda “pensativa con los cuchillos de carne en la mano”. Y cuando le grita otra vez preguntándole qué hay de cena se dice a sí misma: “Yo no he soltado todavía los cuchillos, están ahí”. A pesar de todo esto, explica que es un acto involuntario de su inconsciencia “Se me han pegado a la piel, quietos, no sé qué hacen ahí”, dado que no tiene la valentía de llevar a cabo tal acto tan violento y por eso huye: “Necesito salir, salir un rato. Puede que ahí fuera al menos pueda respirar un poco”. A pesar de escapar, no olvida cumplir con las tareas domésticas de la mujer sumisa, y coge con ella: “las bolsas de basura. La de plásticos, la de restos de comida, las dos”. (p.37)

Por su parte, Zahra intenta acercarse a su padre modificando su verdadera identidad, adaptándose a otra masculina, cortándose el pelo y quitándose los vestidos femeninos. Todo ello es en vano: “Sigue mirándome como una mancha negra en su vida”, “Sigo oprimida y reprimida. No merezco la vida. No se me permite respirar”. (p.27) Judith Butler (2015) explica esta disposición de la mujer a la sumisión primaria a Otro; en este caso, el representante del sistema patriarcal a quien se ve obligada a someterse para sobrevivir. (p.95) Ambas protagonistas empiezan sus vidas siendo curiosas y ambiciosas, pero

después del maltrato se convierten en sumisas y cobardes, en palabras de Zahra: “obediente como un lindo cordero”. (p.38) El miedo a la vida controla todas sus acciones. Ella dice que vive en un matadero obedeciendo a su padre y a su hermano, temiendo ser degollada “como todas las inocentes chicas asesinadas por la avaricia y la ignorancia”. (p.38) Asimismo, María Amparo vive el mismo miedo a ser “otra muerta, otra degollada, otra quemada vida. Preguntarte qué probabilidades tienes de que te pase a ti”. (p.39) En este sentido, las dos protagonistas, se enfrentan al mismo dilema de no sentirse seguras y llegan a la misma respuesta, abandonar su libertad a cambio de proteger su vida. La mera probabilidad de enfrentarse al mismo violento destino que las demás inocentes víctimas, se considera una fuerza disuasoria que intimida a las dos protagonistas y les hace rendirse ante el poder patriarcal.

Esto nos lleva al prototipo del agresor. En ambas obras, el poder patriarcal está representado por personajes masculinos cuya única habilidad es la fuerza física y la violencia. El padre, el marido, el hermano y el hijo cumplen con la mayoría de las características del machismo que nos propone Adriana Sáenz Valadez (2012): “el falso orgullo, la forma denigrante de referirse a la mujer, el alcoholismo, el abuso de la fuerza física, el abuso de la autoridad, el donjuanismo, el uso del doble criterio moral, el asesinato, el sadismo y el abuso de la autoridad familiar”. (p.102)

En “Apedread a Maryam” la identidad del opresor, en este caso el marido/ padre, no depende de su personalidad y sus acciones, sino de asegurarse de que su sujeto oprimido; es decir, la mujer/hija, sigue el modelo de comportamiento impuesto por la sociedad indiscutiblemente. Él mismo admite no trabajar porque su única ocupación es dejar a su mujer embarazada: “Cuánto más tu vientre se expande, siento más la euforia y ando pavoneando ante la gente como un caballero valiente”. (p.23) Dedicar la mayoría de su tiempo a hacer deporte para jactarse de sus músculos y los “goles que marca” (p.23),

refiriéndose a su actividad sexual. Por el contrario, aparece su mujer de manera racional y lógica cuando le explica la realidad científica de que es el hombre el responsable del sexo del bebé. Zahra compara entre su madre, la mujer “conquistada por la enfermedad de la derrota y la sumisión”, (p.32) y su padre, el hombre que tiene un millón de rostros, “divertido con sus vecinas y con todas las mujeres, sin embargo, duro, grueso y bestia con nosotras”. (p.32) Es interesante la metáfora de Zahra al referirse a la sumisión femenina como una enfermedad porque ella ve cómo tal sumisión ha perjudicado a su madre, física y psicológicamente, convirtiéndola en una “muñeca muerta”. El sometimiento y el rendimiento han deshumanizado a la madre, transformándola en un objeto sin alma, mientras que el padre, el Don Juan “se permite todos los tabúes”. (p.33) Abusa de su autoridad familiar como tutor y “cabeza de la familia” para robar la herencia de su hermana. Cuando ésta se resiste, la mata delante de toda la familia, con total impunidad, acusándola de estar embarazada sin estar casada. A pesar de que todos saben que tal acusación es falsa, nadie intenta impedir el crimen porque es uno de los catalogados como crimen de honor. En esta escena, el autor presenta este concepto patriarcal radical en sectores de la sociedad árabe, el cual se nutre de la falsa educación religiosa. La puesta en escena de este crimen muestra lo grotesco, no solamente del crimen, sino también de la hipocresía de la sociedad. El asesino fue sentenciado a algunos meses de prisión y tras cumplir condena continúa con su vida normal, considerado por la sociedad que lo rodea como un auténtico héroe dado que “mató a su hermana protegiendo el honor de su familia”. (p.49) Asimismo, se convierte en el ídolo de su hijo ya que la violencia es un patrimonio masculino que se hereda de los padres.

Al contrario del autor de “Apedread a Maryam”, Itziar Pascual no retrata la violencia de forma explícita en su obra, el hecho que según Gabriela Cordone (2010) tiene la función de potenciar “el anonimato de la intimidación sin rostro” que supone el machismo. (p. 250) La autora de “Pared” nos representa el prototipo del mismo marido inútil

y violento. Pasa todo su tiempo en “el bar de la esquina, viendo los partidos del Madrid. Y ahora con las dichas Olimpiadas todo son deportes. Desde que empezaron los Juegos no va ni a por el pan”. (p.42) Esta descripción del marido, nos incita a hacer una comparación entre María Amparo y él: aquella “apañada, independiente, fuerte y segura” y este inútil. Se puede ver a lo largo de la obra las tareas y el trabajo que hace María Amparo. Al otro lado, la acción de su marido se limita a dos verbos, ver la televisión y gritar a su mujer: “¿Qué hay de cena?, vuelve a gritarme desde el comedor, ¿estás tonta, que no respondes”. (p.40) La acción de gritar es una de las manifestaciones de la cultura patriarcal puesto que a través de un tono de voz alto, agudo y agresivo da la impresión de un gran tamaño corporal, gran fuerza física y, por lo tanto, superioridad y poder, lo cual resulta ventajoso para los personajes masculinos. En este sentido, cuando el hijo imita al padre y ataca a María Amparo, el marido no se mueve ni intenta impedirselo; simplemente le dice “que dejes a tu madre en paz” (p.42), sin gritar porque a él no necesita demostrarle su fuerza. María Amparo apenas le escucha diciendo esto desde el pasillo. En este sentido, ambas obras estudiadas ponen en tela de juicio y destruyen el mito de la superioridad del hombre. Sin embargo, afirman el hecho de que combatir la idea del poder del varón sobre la mujer está más intrincado y necesita procedimientos más radicales.

Como Zahra asume la responsabilidad de haber nacido chica y no chico sufre las consecuencias de este crimen del que es inocente. Por su parte, María Amparo también sufre las consecuencias de la crisis social y económica. Ella es la mujer bisagra que, en palabras de Itziar Pascual (2013):

“entre dos prácticas sociales y generacionales distintas: entre la cultura del cuidado y el (supuesto) Estado del Bienestar. Son las mujeres que reciben la educación instalada en la mística de la feminidad... Pero allí donde el Estado del Bienestar, y las consecuencias de las crisis afectan, ellas ayudan, apoyan, respaldan,

cuidan...Hacen una tarea ingente, asalariada y no reconocida”. (p. 310)

Como su padre es inútil, el hijo de María Amparo siempre se queja de lo duro que es el trabajo. Ninguno de los dos puede asumir la responsabilidad de sus vidas y echan toda la culpa al chivo expiatorio, María Amparo. Ella, como mujer bisagra en una sociedad patriarcal, está obligada a aguantar su música violenta -el bakalao infernal-, sus gritos, sus portazos, sus miradas hurañas, su sudor, su rabia y, para colmo, el abuso físico.

Para todos los personajes masculinos en las dos obras, el poder equivale a la violencia y la fuerza. Aclaman que tienen derechos sobre las vidas de sus mujeres, hermanas e hijas. En este sentido, el marido no es marido, el padre no es padre, el hermano no es hermano y el hijo no es hijo salvo para obtener todo tipo de provechos de ello porque los maltratadores coaccionan, chantajea, extorsionan. En este sentido, la mujer vive como un rehén. Esta es la idea que resume así Suzanne Romaine (1996): “Esto significa ser chico, crecer en la creencia de que, sin ningún mérito ni esfuerzo personal, por el mero hecho de haber nacido varón, tienes derecho a ser superior a la mitad del género humano”. (p. 126)

Según Virtudes Serrano (2003):

“los monólogos, género cultivado por casi todas las dramaturgas, donde la mujer, personaje dramático que se halla en situación límite en el momento de aparecer en escena, deconstruye su pasado y analiza para el espectador las causas motivadoras de su situación, para terminar, en muchas ocasiones, adoptando la resolución de dar un giro sustancial a su vida”. (p.54)

En este sentido, se nota la diferencia entre el lenguaje pasional y

el racional. Podemos decir que el primero domina gran parte de los monólogos de las protagonistas para reflejar sus pasiones resultantes de sus relaciones con los demás y sus conflictos de identidad. Sin embargo, al final de las dos obras es sustituido por otro racional resultante del autoanálisis que han llevado a cabo las protagonistas a lo largo de sus monólogos. A través de este segundo tipo de lenguaje se nota el cambio en el carácter de Zahra y Mujer. Esta es quien toma la iniciativa para salvar a María Amparo.

Cuando María Amparo y Zahra llegan al momento de la soledad absoluta, su ansiedad aumenta y se encuentran atrapadas en sus cavernas, aisladas sin límites. En un momento dado, de repente, aparece la esperanza del signo de otro ser capaz de oír sus gritos, Mujer y Sami están con ellas. Con estos dos personajes, Pascual y Nabih presentan nuevos modelos masculinos y femeninos, así como nuevas relaciones basadas en el respeto mutuo. Aunque sea un momento fugitivo, frágil y transitorio, significa la eternidad ya que afirma que no están completamente solas. Esto pone en duda la realidad trágica que viven nuestras protagonistas, revelándoseles el hecho de que existe otra realidad fuera de sus cárceles. En este momento decisivo funciona el lenguaje racional, sin embargo, en formas diferentes.

En “Apedread a Maryam”, después de informar a su familia de su decisión de casarse con Sami, a Zahra no le importa la reacción furiosa y las amenazas de su hermano; resume en una sola frase toda su vida: “A pesar de haber nacido vencida y de vivir la vulnerabilidad, sin embargo, ya no le tengo miedo a la muerte. Decidí deshacerme de mi debilidad y cobardía y ser lo que quiero. Acepté huir de la casa para encontrarme con Sami en la playa para que resolvamos el tema de nuestro matrimonio”. (p.54) Se nota aquí el cambio en el lenguaje discursivo racional de Zahra, un nuevo vocabulario que nos representa su nueva cara, más madura, fuerte y decidida. El uso del pretérito indefinido aquí simboliza toda una vida ausente, inconsciente y pasiva. No obstante, tras aparecer Sami, el silencio de su soledad y

abandono se ve interrumpido. Zahra repentinamente se despertó no porque tome por sí misma la primera decisión en toda su vida, sino porque lleva a cabo una acción revolucionaria y abandona la casa de su familia para seguir el resto de su vida con su amor porque “No hay vida para los muertos. Ya no hay lugar para el apaciguamiento”. (p.54) Abandona la caverna cerrada y oscura con toda su injusticia, tristeza, supersticiones e ignorancia y se dirige hacia la playa del mar que según Chevalier (1986), es “el lugar de los nacimientos, las transformaciones y los renacimientos”. (p. 688) Sin embargo, como los monstruos que surgen de la profundidad del mar, llegan el padre y el hermano de Zahra para abortar sus sueños e impedirle vivir la vida real y decidir su propio destino. En este sentido, el mar es a la vez símbolo de la vida y de la muerte donde ambos confluyen, se entremezclan y el uno disipa al otro.

La autora de “Pared” nos representa el personaje de Mujer, quien aprovecha la situación límite de cambiar de casa para confesar sus pensamientos y sentimientos. Está buscando su propio espacio donde será posible una confrontación con su ser más íntimo; en otras palabras, donde llevará a cabo la búsqueda de su identidad femenina. El lugar en donde viven María Amparo y Mujer no es suyo, las ahoga y, por tanto, la primera de ellas, sofocada, siempre sale a la calle buscando aire, huyendo del miedo que le impone su autoaislamiento. Por su parte, Mujer decide cambiar esta miseria y salir de la caverna: “Que me marchó de esta casa, que yo me voy”. (p.46) Sin embargo, no decide salvarse sola, sino que su sentido de responsabilidad le hace dirigirse a la puerta de María Amparo. El diálogo entre ellas, al principio, se caracteriza por las pausas y la vacilación: “Quería decirle... que me voy... Quería pedirle... bueno, algún día me pasaré por la correspondencia pendiente... Amparo. Yo... ¿tiene un minuto?”. (p.47) A través de la proyección en las paredes de la larga lista de los nombres de las víctimas de la violencia, el lenguaje pasional se acalla y el discursivo racional de Mujer adopta una forma interrogativa con aire de verdadera reflexión sin ninguna pausa:

“No le ha pasado nunca? Creer que se ha detenido el tiempo, que se han parado las cosas, la historia, que el resto de las cosas avanzan, pero otras no, otras se quedan estancadas, sin salir del agujero de la historia. ¿No le ha pasado? Que en unas cosas sí, mucha evolución y mucho desarrollo y mucha tecnología I más D y siglo veintiuno y todo lo demás y en cambio en otras, la Edad de Piedra, la pura caverna, la de Platón”. (p.51)

Mujer logró salir de la caverna, pero como autora comprometida decide volver a liberar a María Amparo: “Que no quiero ser cómplice de lo que aquí pasa. Que no quiero ver llegar una noche una ambulancia”. (p.46) Le intenta explicar con lógica lo ilógico de la caverna y, aunque al principio María Amparo no le entiende bien, la obra termina con “Resplandor, fulgor, pura luz” (p.51), lo que simboliza la luz del sol una vez dejada atrás la caverna.

A pesar del final trágico de Zahra, termina la obra con frases revolucionarias y rebeldes que reflejan su libertad después de la muerte. Para ella, la muerte le ha dado la oportunidad de huir de la cárcel de su familia y de su cuerpo, ya que su alma está ahora libre. Según el mito de la caverna, el cuerpo pertenece al mundo sensible que es corruptible y cambiante, mientras que el alma pertenece a un mundo inmutable y perfecto. En este sentido, después de desnudarse, dice: “Si mi cuerpo es su objetivo, que se lo lleven. Ya no me avergonzaré de mi cuerpo. La inmoralidad nunca lo habitó, sino que se asienta en sus mentes”. (p.56) Así, Zahra se libera totalmente de toda la cultura patriarcal obsoleta. Pese a que ella no ha logrado alterar su destino, ha demostrado al público el origen de su tragedia.

Conclusión

Tanto Itziar Pascual como Mustafa an-Nabih, rechazan el texto dramático tradicional y buscan en el teatro representacional posdramático nuevos lenguajes para representar la situación caótica y trágica de sus protagonistas. Sin conflicto entre personajes ni unidades de espacio, tiempo y acción, los dos autores representan personajes que son figuras portadoras de un discurso en una escena en que, además, se desvanecen las fronteras entre lo real y la ficción.

De esta manera, a través del monólogo crean una nueva relación colaborativa, colectiva e interactiva con el público. Las dos obras tratan abiertamente la violencia contra la mujer, presentando arquetipos patriarcales que dominan todo el entorno de las protagonistas femeninas menospreciándolas y abusando de ellas. A pesar de pertenecer a dos mundos y culturas diferentes ambas protagonistas reciben y sufren la misma educación patriarcal, la cual les hace aceptar su sufrimiento con sumisión y humildad.

Ambos autores tratan el mismo tema de la violencia contra la mujer utilizando el monólogo como técnica discursiva psicológica para la exteriorización del mundo interior de las protagonistas. En la ausencia de la voz del opresor, la voz femenina protagoniza las dos obras expresando con total libertad sus sentimientos, emociones, sufrimientos, tristezas, desesperanzas e iras. El monólogo sirve para demostrar los debates del ánimo permitiendo a la persona espectadora ver el fondo del alma de las protagonistas con sus secretos y conflictos interiores, los cuales hasta ellas mismas intentan ocultar a los demás personajes y a sus propias conciencias.

Las dos mujeres sumisas e indefensas en la vida real aparecen en sus monólogos brillantes, inteligentes y valientes, haciendo un autoanálisis de sus vidas, reconsiderando las estructuras y normas sociales heredadas de las generaciones anteriores con el objetivo de destruirlas para introducir nuevos modelos.

Tanto Zahra como María Amparo y Mujer utilizan el monólogo para alterar la realidad de estar solas, creando comunicación consigo

mismas y fingiendo no estar aisladas. En este sentido, intentan evitar la soledad insoportable que viven. Sin embargo, podemos añadir que tal aislamiento no es del todo negativo, ya que les permite hacer monólogos aclaratorios y explicativos que nunca hubieran podido realizar en la presencia de otros, sobre todo, de sus opresores.

Debido al homicidio de Zahra y al final abierto de “Pared”, podemos decir que las dos obras no representan soluciones al problema de la violencia contra la mujer, pero se puede afirmar que dan un primer paso poniendo sobre la mesa un gran problema que lleva afectando demasiado a todas las sociedades del mundo.

Los momentos de introspección que tienen lugar a lo largo de las obras por parte de las protagonistas, les hace comprender que la única solución de la injusticia es combatirla con la conciencia y la solidaridad social. Las decisiones drásticas de Zahra y Mujer son el resultado racional de la indagación y la exteriorización que han llevado a cabo a lo largo de las dos obras. En este sentido, las obras estudiadas representan el teatro comprometido de denuncia y protesta, el cual expone una visión crítica de la sociedad patriarcal abriendo un debate para concienciar al público, incitándole a tomar parte contra la situación injusta que sufren las mujeres en cualquier punto del planeta. En conclusión, el teatro ofrece a la sociedad una herramienta de educación y reforma. En el contexto de las dos obras estudiadas, el objetivo del teatro es cuestionar las normas culturales y de género, así como plantear cuestiones sociales y políticos relevantes. En resumen, el teatro no solo entretiene, sino que también es un teatro de carácter político y social, que trata de transformar la realidad injusta y no solo reflejarla. Un teatro que sirve como una herramienta poderosa para la promoción del cambio social y la construcción de una sociedad más justa e inclusiva en que la mujer es respetada, valorada y tiene igualdad de oportunidades.

Bibliografía

- Abd Alazim, Hosni Ibrahim (2010, julio). Imagen del cuerpo femenino en la creencia popular. Una visión socio antropológica. *Revista de Artes y Humanidades*. Facultad de Letras, Universidad de Beni Suef (71), 670-716.
- an-Nabih, Mostafa (2020). *Apedread a Maryam*. Gaza, Palestina: Editorial Alwasim.
- Antón, Laetia Rovecchino (2015). *Memoria e identidad en el teatro de Laila Ripoll, Angéliza Lidell e Itziar Pascual*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Bárcena Carbajales, Irene (2020). *Nuevos paisajes de la memoria: En torno al teatro feminista de Itziar Pascual*. Máster Universitario en Estudios Literarios Dpto. de Estudios Románicos, Franceses, Italianos y Traducción Facultad de Filología, Universidad Complutense, Madrid.
- Butler, Judith (2015). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra.
- Chevalier, Jean (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- Cirlot, Juan Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- Cordone, Gabriela (2010, primavera- otoño). En torno al teatro feminista de Itziar Pascual. *Boletín Hispánico Helvético* (15-16), 229- 294.
- Cueto Pérez, Magdalena (1986). La función del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral. *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* (36), 243-256.
- Dip, Nerina (2010, agosto). Solo en la escena. *Cuadernos de Picadero* (20), 4- 60.
- Gabriele, John P (2009). Realidades imbricadas y seres desdoblados. La vida como mise – en- abyme en *Jindama*, de Alfonso

- Vallejo. *Bulletin Hispanique* (11-2), 639- 653.
- Gámez García, María del Mar (2019). La violencia contra la mujer en el teatro de Federico García Lorca. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia* (14), 333-352.
- Girra, Taoufik (2017, noviembre). Simbolismo de la sangre árabe. *Alquds Alarabi* (70), 80- 85.
- Harris, Carolyn (2003, noviembre). Myth, role and resistance in Itziar Pascual Las voces de Penélope. *Gestos*, 18-36.
- Karam, Sarjoun Fayez (2021). *La simbología religiosa y su evolución de lo islámico a lo cristiano en la poesía palestina*. Disponible en <https://www.saadeh.co/view-details/articles/627/%D9%85%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%A5%D8%B3%D9%84%D8%A7%D9%85%D9%8A%D9%91-%D8%A5%D9%84%D9%89-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B3%D9%8A%D8%AD%D9%8A%D9%91col--%D8%A5%D8%B6%D8%A7%D8%A1%D8%A9-%D8%B9%D9%84%D9%89-%D8%A7%D9%84%D8%AF%D9%84%D8%A7%D9%84%D8%A9->
- Lauzière, Carole (1996). *El monólogo en el teatro español desde los años setenta: Un estudio sobre las funciones del lenguaje en un nuevo género dramático*. Canada: National Library of Canada.
- Lehmann, Has-Thies (2013). *Teatro Posdramático*. México: Paso de Gato.
- Lourenzo, M., Pascual, I. (2005). *O Glaciar- El glaciar/ Voces de mujeres: Nana- Despedida*. Madrid: El Teatro de Papel.
- Martínez, Lina María (2017). Vivencia del género en pareja: significados paradójicos identificados en terapia. *Nómadas* (46), 183- 197.
- Martínez, Miguel (2003). Epistemología feminista y postmodernidad. *Cinta moebi. Revista de Epistemología de Ciencias Sociales*

(16), 50-56.

Martínez, Monique (2010, primavera- otoño). Hacia un primer acercamiento a la teoría de los dispositivos: la escena matriarcal de *Las horas muertas* de Itziar Pascual. *Boletín Hispánico Helvético* (15-16), 243-252.

Pascual, Itziar (2004) Pared, *Revista Primer acto* (306), 31- 51.

Pascual, Itziar (2007). *¿Un escenario de mujeres invisibles? El caso de las Marías Guerreras*. España: Universidad de Málaga.

Pascual, Itziar (2010, junio). Entrevista a Itziar Pascual. *Anagnórisis* (1), 303- 3012.

Pascual, Itziar (2010, primavera- otoño). Cultura de mujeres, mujeres de cultura. *Boletín Hispánico Helvético* (15- 16), 233-241.

Pascual, Itziar (2016). La AMAEM Marías Guerreras. Asociacionismo de mujeres y acción cultural. *UNED Revista Signa* (25), 1233-1236.

Pavis, Patrice (1983). *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

Pérez- Rasilla, E. (1997, enero- febrero). La escritura teatral hoy. *Ínsula* (601-602), 33-36.

Rodríguez, Vanessa (2021). *Lady Macbeth: la aniquilación de lo femenino*. Disponible en

https://www.researchgate.net/publication/351664300_Lady_Macbeth_la_aniquilacion_de_lo_femenino

Romaine, Suzanne (1996). *El lenguaje en la sociedad. Una introducción a la sociolingüística*. Barcelona: Editorial Ariel.

Serrano, Virtudes (2003). Memoria y autobiografía en la dramaturgia femenina actual. En Romera Castillo, J. (ed.), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX. Actas del XII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías* (pp. 47-62). Madrid: Visor Libros.

Ubersfeld, Anne (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.

Valadez, Adriana Sáenz (2012, septiembre - 2013, febrero). Metáforas del poder en la racionalidad patriarcal: prototipos de la masculinidad en Elena Garro. *Géneros: Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género* (12 / Época 2 / Año 19 /), 85- 112.

Zambrano, Rossana Fialdini (2017). Amores que matan y mujeres que sufren en el teatro español contemporáneo. *Teatro: Revista de estudios culturales/ A journal of cultural studies* (31), 22- 41.