

# Sensibilización y denuncia de malos tratos en el teatro español contemporáneo: Paloma Pedrero e Itziar Pascual

Raquel García-Pascual  
*Universität Passau*  
raquelgarciapascual@gmail.com

## Palabras clave:

Teatro español contemporáneo, violencia de género, Paloma Pedrero, Itziar Pascual.

## Key Words:

Contemporary spanish theater, gender violence, Paloma Pedrero, Itziar Pascual.

---

## Resumen:

El ensayo propone un posible análisis de la campaña de sensibilización contra la violencia de género que activan dos de las piezas teatrales de Paloma Pedrero e Itziar Pascual. En *La noche que ilumina* (1995) Pedrero incide en las necesidades de las víctimas de tipo penal, civil, económico, laboral, psicológico y afectivo; en *Pared* (2001) Pascual sugiere algunas medidas de denuncia a través del medio artístico que podrían ser eficaces en la prevención de esta lacra social.

---

\* He realizado este ensayo en el marco del Proyecto *Representaciones de Género en la Industria Cultural. I. Mujer y Artes Escénicas* (FEM2009-09092), y del Máster y Doctorado en Igualdad de Género en Ciencias Humanas, Sociales y Jurídicas (UIMP-CSIC).

**Abstract:**

This essay focus on gender-based violence in two plays written by Paloma Pedrero and Itziar Pascual. In Pedrero's play, *La noche que ilumina* (1995), the playwright includes listings of legal, medical, mental health and other professionals willing and able to provide assistance to victims. In *Pared* (2001) Pascual analyzes several ways to denounce it through cultural manifestations.

---

**Plataformas escénicas contra el maltrato en la obra de Pedrero y Pascual**

Paloma Pedrero e Itziar Pascual son dos de las dramaturgas contemporáneas en activo con mayor presencia en los escenarios españoles. Gran parte de sus títulos han sido premiados, estrenados, publicados y traducidos a varios idiomas, labor de difusión cultural que ha sido un importante estímulo para que hayan alcanzado una notable acogida en medios académicos más allá del ámbito hispánico. Su producción teatral está teniendo ocasión de ser muy alabada por la crítica de diversos países, entre ellos Francia, Italia, Alemania, Estados Unidos, Canadá, México o Brasil, en los que sus obras han llegado a formar parte de la programación docente universitaria, son objeto de trabajos de investigación interdisciplinar, homenajeadas en festivales, anfitrionas en foros dedicados a la externalización de nuestras creaciones artísticas. Al valorar su capacidad de impacto mediático también a través de la red digital, es su grado de resonancia dentro y fuera de nuestras fronteras una de las razones que ha motivado que estas líneas aspiren a ser una propuesta de evaluación de la agencia por la igualdad de derechos ejercida por las autoras. Nos referimos al ejercicio de sensibilización contra la violencia de género que activan dos de sus piezas, a nuestro juicio firmes candidatas a encabezar una de las múltiples campañas posibles de denuncia de los malos tratos perpetrados contra mujeres: su plataforma crítica es



ejercida a través de un importante instrumento de nuestra creación cultural, el teatro, herramienta de concienciación social que comparten ambas creadoras.

El largo historial de las desigualdades por razón de género que está detrás de la violencia de género está arraigado en roles culturales, sociales y estructurales que pueden ser evaluados desde diversas áreas de estudio, debido a que su análisis coordinado resulta de crucial importancia para luchar por su erradicación. En el ámbito jurídico español, junto a la aplicación de la Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la *Igualdad Efectiva de Mujeres y Hombres*, los ejes estratégicos implementados por las Comunidades Autónomas, los acuerdos adoptados en la negociación colectiva o la implantación de planes de igualdad en el ámbito empresarial y educativo están siendo acciones esenciales para consolidar un trabajo en red que promueve articular iniciativas de forma transversal, que actúen junto y más allá de las acciones positivas compensatorias. En el caso específico de la norma a la que obliga la Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de *Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género*, su exposición de motivos atiende a esferas de acción de diversa índole que, más allá de la asistencia y atención a las víctimas, intervienen en aspectos tan relevantes como la educación o la prevención de la misma a través de medidas de sensibilización para evitar que llegue a tener lugar.

Es en el ámbito preventivo en el que proponemos situar este ensayo. Partimos de la base de que los productos culturales tienen la capacidad de ser vehículo de mensajes críticos contra el maltrato, y como tales potentes modelos de conducta para su audiencia [Serrano, 1994]. Pensamos que, por esta razón, la Literatura Dramática y el Teatro, muy vinculados al medio audiovisual y a las nuevas tecnologías, habrán de asumir el compromiso de regular con comprometida sensibilidad la presencia de esta violencia en sus creaciones en todas sus fases, desde el texto hasta el montaje, de modo análogo al protocolo de valoración de los usos no sexistas en los libros de texto, la publicidad, la programación televisiva, el ámbito musical o los videojuegos, todos ellos esenciales en la formación del colectivo receptor más joven. Para ello, en el amplio espectro de labores de sensibilización en materia de igualdad a



través del medio artístico, invitemos a trabajar con documentos escénicos [Vilches-de Frutos, 2008]. En el contexto de estudio de la transmisión de imágenes proyectadas por diversos agentes sociales, sugerimos que dos de los títulos de las autoras escogidas puedan ocupar un espacio específico. En *La noche que ilumina* (1995), de Pedrero, su protagonista llega a ser firme en su convicción de denunciar a su marido gracias a la ayuda brindada por un profesional. En el marco de una obra con un mensaje esperanzador, encuentra la forma de poder dejar atrás la adicción a los tranquilizantes con los cuales escondía el padecimiento de la tiranía emocional, del control económico, del comportamiento destructivo y de la violencia sexual, vejaciones que conoció en todos sus formatos. La autora defiende que las mujeres en situación de violencia de género son atacadas a diario, no a causa de las drogas, el alcohol o una supuesta patología de los agresores, sino porque sus compañeros o excompañeros han heredado un rol de dominación androcéntrico y discriminatorio de la mujer. La regulación de los motivos planteados por Pedrero está actualmente en nuestros juzgados, una muestra de que Ley y Artes Escénicas pueden aunar esfuerzos para combatir los malos tratos ejercidos contra mujeres.

La segunda de las obras analizadas en este ensayo, *Pared* (2004), de Pascual, clama por la consideración de esta violencia como delito público, recuerda el pasado de atropellos de derechos vividos por generaciones anteriores y presenta a una de sus coprotagonistas, no sólo maltratada por su marido, sino también por su hijo. Pese a sus diferencias de edad, adscripción territorial, cultural y económica, sobre las dos figuras femeninas de esta obra recae el peso de un historial de desigualdades compartido. La conjunción de teatro, música, pintura, escultura, fotoperiodismo y videoinstalación, disciplinas convocadas en la pieza, es el referente intertextual con el que la autora aspira a romper «la cuarta pared», la pared del silencio social.



## Mediación legal y psicológica en violencia de género: *La noche que ilumina*

Dramaturga y ensayista muy activa, Paloma Pedrero ha dedicado numerosos escritos como enseña de su lucha contra la violencia de género, entre ellos los titulados «Maltrato psicológico» y «Si los hombres callan» [Pedrero, 2006], en los que ha reclamado mayor atención por parte de los poderes públicos, respeto de los medios informativos y reconocimiento a la investigación de los tratos violentos específicamente ejercidos contra mujeres.

Invitamos a considerar que no son los precedentes los únicos formatos en los que la dramaturga ha denunciado estos hechos. Han sido múltiples las ocasiones, los foros, los géneros y los escenarios de ámbito internacional que han dado muestra de su firme compromiso con la causa. Piezas tan emblemáticas como *Resguardo personal* (1985), *Besos de lobo* (1986), *Locas de amar* (1994), *La noche que ilumina* (1995) o *En la otra habitación* (2003) son quizá sus más certeros dardos críticos en esta línea de denuncia. De forma específica, *La noche que ilumina* se centra en la mediación en violencia de género, introduce un examen valorativo de los protocolos de actuación de los cuerpos de seguridad del Estado y contempla algunos de los problemas planteados desde que una víctima de malos tratos interpone una denuncia<sup>1</sup>. La obra fue escrita ocho años antes de que las medidas de protección en el caso de este delito entraran en vigor en España en agosto de 2003. Unos meses más tarde, la aprobación de la citada Ley Orgánica 1/2004 arbitra, desde medidas en el ámbito económico y laboral hasta la instauración de centros de recuperación integral para las damnificadas.

*La noche que ilumina* defiende que se han dado pasos decisivos en la cobertura médico-legal, jurídica, policial, sanitaria y asistencial en estas situaciones degradatorias, lejos de la actitud del cuerpo policial que antaño mitigaba su gravedad

---

<sup>1</sup> La obra fue estrenada en el Teatro Cervantes de Valladolid el 6 de Septiembre de 2002, con dirección de Ernesto Caballero y producción de Robert Muro para la Compañía Teatro del Alma.



acusando a sus denunciantes de provocación, irresponsabilidad o desequilibrio mental, o les requerían acudir sólo en caso de habérseles infringido heridas de sangre. En esta obra, una mujer maltratada, al borde del suicidio, huye de casa una noche. La protagonista, de nombre Rosa (alternante con Rosi), lleva años sufriendo malos tratos y ha decidido abandonar a su marido. Camino de un parque y llena de impotencia, llama a un abogado (Fran) para pedirle ayuda, y este asesor legal va a intentar por todo medio que denuncie a su verdugo. En la pieza se manifiesta el miedo de la protagonista a que su pareja se venga con sus seres queridos y contempla cómo, para tranquilizarse, comparte una droga con su confidente, momento en el que juntos inician un viaje de confesiones a dos voces tras las cuales saldrá reforzada en la decisión de distanciarse de su agresor.

La primera vez que Rosa aparece en escena el espectador la conoce alternando momentos de decisión –«se acabó»– y duda –«¿qué voy a hacer?»–, resueltos en secuencias en las que prima el sentimiento de responsabilidad por sus hijos ante una posible alienación parental –«¡Ay, mis niños!»– y por su propio marido, justificando que se verá desamparado al haber sido ella la única en hacerse cargo de toda labor doméstica: «Te vas a morir sin mí. No, ya sé que de pena no, te vas a morir de mierda, comido por el polvo» (213)<sup>2</sup>. Como el balancín del parque que ocupa un espacio central en la obra, se adivina que, tras la ruptura unilateral, por su parte habrá altibajos: «ROSI.- (*Corre hacia el «sube y baja».* Fran la sigue. Rosi se sienta, Fran lo hace en el asiento contrario y eleva a Rosi.) Ves qué fácil es subir a una mujer a los cielos...» (229). A lo largo de sus declaraciones, el público espectador confirma sus sospechas de que ha sido objeto de las brutales formas con las que, entre otras muchas, tienen lugar los malos tratos: tiranía emocional, violencia verbal y física, control económico, comportamiento destructivo, acusación de incapacidad, inducción al aborto, violencia sexual, secuestro en el hogar, exigencia de mutismo, intimidación, retención de posesiones, violencia económica, amenaza de asesinato, trato

<sup>2</sup> La edición citada es Pedrero, ed.1999.



descalificador del cuerpo femenino o amenaza de agresión sobre los hijos. Tendremos ocasión de citar algunas escenas representativas de ellos, en el orden expuesto, en líneas sucesivas.

El proceso presentado en la pieza induce a episodios de vacilación en la voz femenina que da pie al parlamento citado, según la tesis de que es frecuente que la víctima de violencia de género sea manipulada emocionalmente para que se sienta culpable: «¿Qué he hecho?» (215). Paralelamente, junto a los diálogos, las acotaciones presentan a la protagonista de la obra como una mujer físicamente maltratada –«*gran hematoma*»– y anímicamente anulada –«*desperada*»–, por lo que, en este estadio, la función dramática de Fran es esencial. Rosa cuenta con su atención psicológica y legal con un mensaje positivo: «las cosas tienen solución» (215). Porque la representación de imágenes en Artes Escénicas puede tener un fin ejemplarizante, Pedrero opta por hacer que este personaje pida ayuda para salir de su espiral de mortificaciones. Al ser ésta consciente de que no debe seguir al lado de su marido, con la decisión de Rosa de llamar al abogado que conoció en una asociación, se alaba, para el auditorio del teatro, al equipo psicosocial que la atendió. Con una estructura, parcelación en secuencias y dosificación de información que pensamos es magistral, a través de una alusión retrospectiva, la obra presta atención en las escenas siguientes a otra de las consecuencias psicológicas de la violencia de género; entre los problemas de salud, destaca el llamado «síndrome de la mujer maltratada» según la denominación de Walker [1979], en su forma de baja autoestima, síndrome depresivo, ansiedad, fatiga. Uno de los síntomas de este síndrome de «indefensión aprendida» –*learned helplessness* [Maier/Seligman, 1976]– es un inconsciente desapego de la víctima a la propia familia para evitar disgustarla, que es lo que le sucede a la protagonista de *La noche que ilumina*<sup>3</sup>. Sospechamos que su madre también padeció malos tratos cuando saca a colación la adicción a las pastillas que ha heredado de ella para subir el ánimo: «Las mías son blanquitas pequeñas, las de mi madre amarillitas» (223). Sin embargo,

---

<sup>3</sup> «A mi madre la mato del disgusto si la llamo. Y mi hermano es tan despegao» (216).



frente a un pasado en el que estas torturas eran tenidas por fingimientos inventados por personas desautorizadas como mentalmente inestables –«a ver si te van a llevar al manicomio», se dice a sí misma Rosa– que podían ser encerradas por desatender a sus hijos –«¿me van a arrestar?» (217)–, los agentes sociales funcionan en el momento de concepción de la pieza, acusando la falta de información de las afectadas: «escúcheme, nos conviene que la vean en un hospital» (215); «Tiene que denunciar los hechos. Su marido puede denunciarla a usted por abandono de hogar» (217).

En la primera fase de la recuperación de su autoestima, Rosa va a confesar pronto que las señales de su físico han ido acompañadas a diario de unos atentados a su integridad psíquica que sabe están minando su margen de reacción: «lo que yo tengo no sale en las radiografías» (223). Ante este estado de crispación emocional, confiesa que no siempre logró impedir que la asaltaran instintos suicidas recurriendo a los estupefacientes: «Un nolotil de esos, [...] de los nervios de mi madre» (213); «Llevo ya ocho años tomándolas» (216). Como le confiesa a su acompañante, estos ocho años de dependencia a los tranquilizantes son el periodo que lleva sufriendo malos tratos. Su intención es no silenciarlo más. Son varias las intervenciones en las que verbaliza las palizas, evidencias que está dispuesta a no volver a disimular: «Me ha pisao el vientre. Sí, me ha puesto la botaza encima y ha apretao como si quisiera matarme algo» (215).

A través de esta alocución, la emisora se refiere a un intento de inducción de aborto, trágicamente frecuente en este tipo de agresiones. Mientras da detalles precisos de las continuas violaciones de Paco, su marido –«Paco me mete las rodillas entre las piernas y me las abre. Entonces yo rezo, rezo para que acabe pronto y me moje antes de ver las estrellas» (230)–, Pedrero recuerda que, frente al antaño llamado «débito conyugal», tanto en una pareja como en una relación eventual debe hablarse de violaciones en estos casos, sin la rémora de códigos legales que negaban éstas en el seno del matrimonio.





Otro tipo de violencia ejercida sobre Rosa es el daño emocional que ha ido encaminado a despojarla de movilidad. Además de controlar su atuendo<sup>4</sup>, Paco frecuentemente provocó que se autoislara controlándole el círculo de amigos: «Siempre me ha gustado bailar, ¿sabe? Pero desde hace ocho años ya no me lleva» (216). Al reconocer que ha permanecido encerrada en su hogar, alegorías clásicas como el mito de Hades y Perséfone podrían quedar al descubierto en una obra que admite quizá una comparación con ciertos arquetipos de la mitología clásica [Vilches, 2005].

Pese a todas estas muestras, Rosa cree todavía que su marido pierde el control debido al alcohol: «La culpa la tiene el vino» (218). Con este tipo de actitud el marido violento está siendo exculpado [Barrios/Rivas, 2007], uno de los ejemplos de un erróneo retrato del criminal en positivo hacia el cual Pedrero dirige nuestra mirada para ser sancionado: Paco probablemente sabe ser una persona encantadora con los demás con su capacidad de persuasión, racionaliza su conducta violenta, es un gran estratega. Porque Rosa lo omite, porque en teatro los silencios también tienen significados, la autora logra dar en la clave de un argumento que puede motivar que numerosas víctimas de agresiones no se sientan capaces de desacreditar a sus verdugos. No obstante, notemos que esta semblanza justificativa del maltratador va difuminándose a medida que la protagonista toma conciencia de su fortaleza. Es ya un ejercicio de distanciamiento que Rosa increpe a Paco por haberla torturado –«cabrón»– y le recrimine haberla tenido sometida al silencio: «¡Es que tengo que hablar! ¡Vivo callada todo el día, callada toda la noche!» (214).

Otro de los puntos centrales de la obra tematiza que la mujer maltratada ve a menudo coartada su independencia económica, censura que consiste en recibir la entrega asignaciones insuficientes para luego ser acusada de dilapidadora. Por esta causa, Rosa remarca su intención de salir adelante con sus ahorros –«comprando con mi dinero, con lo que saco por limpiar casas» (219)–, aunque anuncia que su marido

---

<sup>4</sup> «Siempre que se emborracha dice que me pongo faldas muy estrechas» (215).



volverá a vapulearla con más dureza al saber que ha decidido separarse<sup>5</sup>. La ha avisado de que, en el momento en el que aspire a ser libre, la matará: «me mata si lo denuncio. Me lo tiene dicho, sabe usted: “Como me dejes te quito la vida”» (219). Estamos ante una declaración que consigue dar en la clave de la violencia de género: el temor a la independencia de la mujer que el agresor necesita para sus agresiones permanentes [Castillejo, 2009]. Toma fuerza en esta secuencia, exposición de motivos previa a la descripción de una nueva espiral de ataques que ocupa una escena inmediatamente posterior. Conocemos a través de ella que existen mecanismos de ascensión progresiva, un aumento paulatino de las estrategias de control de la dominada, equiparada a un súbdito que debe rendir pleitesía al amo. En lo que interpretamos es una forma de vasallaje inducida, el juego es cíclico: los malos tratos cada vez suelen ser más frecuentes, y luego imparables. La denominada «escalada de la violencia de género» viene motivada por un intento de coartar la libertad de una pareja o expareja a la que el varón ataca porque no soporta que pueda rehacer su vida sin estar sujeta a sus órdenes<sup>6</sup>. De la mano de la crítica especializada en este delito pueden distinguirse en él señales de identificación camufladas por los maltratadores. Este tipo de coacción ejercida sobre mujeres por el hecho de ser mujeres documenta que esta lacra no entiende de clase social, pese a que Rosa tenga el espejismo de que no es así: «Qué suerte ser culto y abogado» (216).

La propia dimensión locativa de *La noche que ilumina* tiene acaso una traducción simbólica adaptada al tema central de la pieza. En el espacio de un parque, asociado a lo lúdico, a los juegos de niños, a la convivencia con los «sin techo» –Rosa y Fran recibirán la visita de uno de ellos, Ángel–, el abogado encarna la seguridad, seriedad y madurez a los que el citado espacio no parecía predisponer: «Haremos la denuncia y mañana la llevaré a un centro de acogida [...] Su marido saldrá del domicilio conyugal» (218). Lejos de la solemnidad de oficinas y comisarías, Pedrero

<sup>5</sup> «He cogido la maleta y... [...], ahí ha venido lo peor» (215); «Me dará ración doble» (217).

<sup>6</sup> «ROSI.- Mientras aguantas, te pegan, te insultan, te arrancan el cerebro con las manos, pero cuando gritas, cuando enseñas las heridas al mundo, entonces vienen a por ti con la navaja» (229).



pone el foco de atención en cómo cualquier escenario puede ser propicio para el encuentro con una mano amiga. Pero la implicación de Fran en el caso de Rosa no se limita a la atención del profesional; tiene también un componente autobiográfico: «FRAN.- Conozco a cientos como él. Por desgracia he tenido a uno muy cerca toda la vida» (219). Deducimos que este confidente está encubriendo a su propio padre, hipótesis que comprobaremos escenas más tarde: «Mi padre pegaba a mi madre» (229). A través de estos dos pasajes podría estar demandándose la inclusión de un programa de educación integral para los hijos de maltratadores con el fin de que no lleguen a ejercitar los mismos roles que sus progenitores: «ROSI.- El mayorcito le dijo un día a su padre que como me volviese a poner la mano encima se lo cargaba» (216). Estas sospechas parecen tomar cuerpo cuando comprobamos que el hijo de Rosa es consumidor del éxtasis que ellos prueban por error: «Las pastillas estas. Como no sean las que recogí del cuarto de mi hijo Manuel» (224). Recordemos que los malos tratos continuados han llevado a la protagonista de *La noche que ilumina* a una no disimulada dependencia de las sustancias narcóticas. Porque lo ha vivido en primera persona, Fran se preocupa de este modo por el paradero de sus familiares, ya que numerosos maltratadores utilizan a éstos como rehenes, vía de chantaje a sus víctimas, pero también forma de acusarlas de inestabilidad mental. Ante una realidad no muy remota por la que al acusado no se le privaba de la guardia y custodia de los menores hasta que se dictaba sentencia, la obra reclama que este punto debería juzgarlo un equipo psicosocial especializado [Colomer, 2003]. Su actuación es señalada como fundamental para que no se produzca una posible retirada de la denuncia por miedo de la delatora a posibles represalias con sus hijos.

Todavía en la fecha de redacción de estas líneas Rosa no tendría asegurada la dispensa en el deber de declarar ante su verdugo en la fase de juicio oral. No obstante, entre las medidas cautelares previstas por la orden de protección mencionada está previsto que ningún menor pueda tener contacto con su padre en este supuesto, al estar suspendido del régimen de visitas y de la patria potestad hasta que no haya sentencia firme. También se ha avanzado en atención psicológica. La obra aspira a



reflejarlo. Además de servicios legales, Rosa necesita que se trabaje con su autoestima, punto al que levemente se acerca Fran: «tiene que empezar a valorarse a sí misma» (221). Los pasos de su recuperación están, como vemos, marcados claramente en la obra: es necesario reconocer ante el círculo más cercano que ha habido maltrato, rodearse de profesionales que permitan denunciarlo de forma efectiva, así como luchar por visibilizar las causas que lo generan y las consecuencias en la implicada y en su entorno [Bonino, 2009]. Es el encuentro con Fran el que le proporciona esta confianza a Rosa. Él viene de una ruptura con su novia, que le ha confesado su infidelidad: «Llevo la cornamenta del cabrito» (226); «Mi novia me la pega con un notario». Fijémonos en que la reacción de Rosa es preguntarle si él también la maltrataba: «Porque tú no la zurrarías, ¿no?» (227).

Otro aspecto que consideramos relevante destacar es que en este estadio de la obra Rosa ya no se siente esclava de su relación. En una noche que «ilumina» –de título simbólico– ve un rayo de luz al final del túnel de ocho años de malos tratos. En plena ensoñación, rememora las continuas faltas de atenciones –«hace cinco años que no me dicen un piropo» (228)– y la falta de relaciones sexuales placenteras: «estoy seca» (229). Gracias a la comprensión del profesional, los consejos del confidente, las confesiones y las caricias que recibe de Fran, empieza a recuperarse de sus heridas: «Tengo jugo y risa, y tengo el principio de una fuerza. Voy a apartar a ese animal de mi vida» (233).

*La noche que ilumina* supone, así pues, un enfoque integral en el tratamiento de los malos tratos. Incide en las necesidades de las víctimas de tipo civil, social, económico, laboral, penal, psicológico y afectivo. Nos parece una propuesta probablemente ejemplar porque desacredita actuaciones intolerables en este proceso de autopercepción del maltrato. Si hasta hace unas décadas la mayor parte de los personajes femeninos obra de autores varones que sufrían malos tratos se suicidaban o se resignaban a esa convivencia alienante que hacía peligrar su dignidad, su integridad y su vida, sin embargo, documentos escénicos como el seleccionado muestran que en la actualidad son víctimas más activas que pasivas [Fernández, 2002]. Se enfrentan a



sus verdugos, denuncian a sus torturadores y se rodean de personas que les brindan su comprensión.

Con alusión específica a la actuación y procedimiento de los agentes que actúan en la violencia de género, *La noche que ilumina* plantea también los posibles problemas de efectividad en el procedimiento policial, en la emisión de los partes judiciales y en los Juzgados de Violencia sobre la Mujer, las asimetrías entre las fases de instrucción y de juicio oral, así como una aproximación a algunas medidas cautelares previstas. A nuestro entender, la tesis de la obra apela a aunar esfuerzos desde diversas esferas de acción para llegar a concienciar de que la voluntad de la maltratada está mediatizada de comienzo a fin del proceso de denuncia, en gran parte por el miedo a los ataques de su agresor a sus hijos. Podrán con ella quizá aportarse argumentos razonadores de por qué en ocasiones no se llega a pedir la orden de protección, o de por qué, aunque se haya llevado a cabo la denuncia, ésta llega a ser retirada, o, incluso, de las razones que puede haber detrás del quebrantamiento de la orden de alejamiento dictada por los Juzgados. Se subraya la exigencia de contar con medidas procesales específicas diseñadas incorporando la certeza de que el maltratador no es un delincuente cualquiera. La toma de conciencia de que esta violencia está arraigada en roles de género, insta a seguir demandando intervenciones, tanto urgentes como sostenidas en el tiempo, para ponerles freno.

### **Espacio privado, delito público: *Pared***

Obras tan emblemáticas de Itziar Pascual como *Las voces de Penélope* (1997), *Herida* (2001), *Por qué* (2003), *Mascando ortigas* (2005) o *Sólo tres palabras* (2005) reflejan el temor a posibles represalias contra las agredidas en casos de denuncia de violencia de género, documentan que se cometen homicidios en el domicilio, en la calle, en la esfera privada, doméstica y pública, en plena noche o a la luz del día. Los agresores conocidos en ellas maquinan durante meses cómo utilizar



como escudo humano a sus hijos, e increpan a sus víctimas aspirando a que quede manifiesto –alegan– que la culpa debe recaer sobre quien se aparte del camino de esclavitud que han diseñado. De modo homólogo a su teatro, Pascual ha reclamado en numerosos foros seguir incidiendo en una visibilización –continuada y no puntual en torno a fechas significativas– de los malos tratos como un eje prioritario en las políticas públicas.

*Pared* es una llamada a la solidaridad del colectivo espectador de teatro con las mujeres que padecen esta forma delictiva, una vigilancia continua realizada bajo un concepto falso de protección<sup>7</sup>. De la mano de algunas de sus escenas podrían ser quizá aplicados, como mencionábamos con *La noche que ilumina*, conceptos tan relevantes como el «síndrome de la mujer maltratada» o la «indefensión aprendida». Ruega al auditorio no haga oídos sordos ante este delito, perseguido y juzgado en un escenario legal, pero también en un escenario teatral, sometido al juicio de la audiencia. Muestra que estamos ante un debate político, pero también cultural y social: en la obra se discute la falta de implicación en esta lacra en su triple manifestación: agresiones físicas, psicológicas y simbólicas, sobre las cuales nos pone en antecedentes una de las citas que encabezan la obra –«A ti te lo cuento para que te enteres, pared»–, forma de lanzar una pregunta al espectador: «qué es más importante, la defensa, la integridad de los derechos fundamentales, o el derecho a la privacidad» [cit. en Basalo, 2006: s/p], para invitar a una toma de conciencia y a una intervención social efectiva. Saca a escena la tesis de que la sociedad es cómplice si calla, que lo conocido no es lo público, que un hecho como la violencia de género «es conceptualizado como privado porque ha sido privatizado por las normas sociales» [Lorente, 2001: 48].

La pieza se desarrolla en el verano del 2004, año de aprobación de la citada LO 1/2004, y se enfrenta a la violencia de género y a la violencia doméstica (violencia en el hogar), esta segunda en forma de agresión de menores a sus progenitoras.

---

<sup>7</sup> En 2005 *Pared* fue objeto de una lectura dramatizada en Martos (Jaén) y se estrenó en el Festival de Teatro Internacional Madrid Sur. Con dirección de Roberto Cerdá, en 2006 subió a las tablas del Teatro María Guerrero de Madrid.



Estamos ante una doble victimización de la mujer. *Pared* denuncia que sigan siendo alimentados el tipo de mitos culturales que han sostenido un referente violento para sus ejecutores. Entre estos arquetipos destaca uno de los personajes teatrales más aplaudidos, Hamlet, en tanto hijo de Yocasta. En torno a esta figura, en la obra se retratan los malos tratos perpetrados por parte de un adulto, pero también de un menor<sup>8</sup>.

La primera escena de la obra nos presenta a una joven (Mujer) que, al término de su mudanza, espera a la dueña del piso desalojado (María Amparo) para devolverle las llaves. Entre tanto, hace balance de los cinco años de vida en esta estancia, reservando un lugar central para su casera, víctima de malos tratos. Sólo conocemos un diálogo final entre ellas. No parece ser éste el foco en el que la autora quiere tematizar. La obra no focaliza sus diálogos, sino que es una sucesión de soliloquios sobre los que se superponen las voces ausentes en el escenario, pero escuchadas por los personajes y el público. Son los ecos del pasado, que resuenan también en la producción de su creadora en títulos tan emblemáticos como *Las voces de Penélope* (1997). En este contexto creativo, *Pared* nos parece un testimonio efectivo en la lucha contra la violencia de género porque muestra que ésta no obedece a razones individuales o a ambientes particulares, ni tampoco es exclusiva de nuestro tiempo, sino que es un trato discriminatorio marcado por la tradicional concepción de los roles de género. Nos ofrece de mano de sus representantes femeninas la posibilidad de ver encarnadas en la obra a dos mujeres de distinta edad, formación y metas: son una ama de casa y una escritora que no logran comunicarse. Sólo en apariencia son quizá distintas. La mayor de ellas, María Amparo, tiene una relación de proximidad pero no de cercanía con la joven vecina, que no logra despojarse de sus miedos para intervenir en el maltrato de la primera.

---

<sup>8</sup> «Existe un origen literario dramático de esa inconformidad: la perplejidad que me produce el dramatis personaje de Hamlet, un universo de hombres y apenas dos mujeres [...], y la relación entre Hamlet y Gertrudis» [cit. en Zaza, 2007: 41].



En palabras de Pascual, la pieza presenta a una generación de «mujeres-bisagra»<sup>9</sup> entre la ética del cuidado, por un lado, y el comienzo del llamado estado de bienestar concienciado a nivel teórico con las desigualdades de género, por otro. Con la vida de María Amparo sale a escena todo un colectivo que, pese a haber accedido a trabajos remunerados, ha seguido suplantando a guarderías, comedores infantiles, hogares de la tercera edad y hospitales. Sus protagonistas han sido garantes del citado bienestar; han suplido el papel que los poderes públicos deberían poner a disposición de la ciudadanía. De mano de esta protagonista de mayor edad podemos acercarnos a las imágenes de la familia y la maternidad que son transmitidas como herencia de un sistema patriarcal, que tiene en la obra una antigüedad reconocida a través de sus parlamentos y sus citas locativas. Se refiere a un tiempo en el que en España se elevó a categoría de referencia la maternidad intensiva, tratando de naturalizar la división moral del trabajo con segregación en función del sexo, una asignación social que era histórica, contingente, cultural, no esencial, pero difundida como inapelable [Nieva-de la Paz, 2009]. En consecuencia, se detalla cómo, durante este periodo, fueron negadas todas las movilizaciones contra el sistema tradicional con una forma de destacar los «aspectos performanciales del género» [Butler, 1999], no sólo porque se actuaban, sino porque aspiraban a producir un efecto: mantener a las mujeres en la esfera doméstica con el ejercicio repetido de normas. María Amparo manifiesta estos rituales en forma de limpieza, plancha y cocina, sin alusiones a una esfera pública que le ha sido negada.

Por otro lado, la joven Mujer de *Pared* encarna a una joven que siente que ha sacrificado su rol de esposa, madre y amiga por una dedicación al mundo artístico que ha llegado a ser su profesión. No se distancia mucho de quien está al otro lado de su pared, pese a que trata de convencerse de ello. Es el tema de la mirada propia frente a la ajena el que Pascual pone ante los espectadores. Como les participa a través de proyecciones, la Mujer admira el arte feminista y está concienciada del papel

---

<sup>9</sup> «Heredan la misión cuidadora de los padres, pero son bisagra también hacia los cambios sociales del país. [...] Les debemos mucho a estas abuelas bisagra» [Pascual, 2005: s/p].





comprometido de estas manifestaciones, pero es llamada a ser cómplice de los malos tratos de María Amparo. Se analiza a sí misma en función de su vecina al aludir a su familia, al orden frente al desorden en la casa, al nombrar su fisonomía, al referirse a sus preferencias musicales, al saber que el marido de aquélla la maltrata y ella no ha intervenido para brindarle apoyo. Por otro lado, la mirada de María Amparo sobre ella se centra en que la joven sólo se preocupa de sus problemas –«me lo dijo como siempre, mirando a otro lado» (32)– y en que le inspira cierta desolación su mirada ausente. Se añade a ello el protagonismo escénico de la pared, un lugar compartido, pero vacío; es la parcelación del espacio, pero también caja de resonancia de los pensamientos verbalizados en ambas casas. La polisemia de *pared* permite traducirla en el espacio físico tras el que se oyen las quejas y se proyectan los nombres de las víctimas, pero también en el muro del silencio que ha pesado durante siglos el ser considerado un «crimen pasional», una «falta» en el orden privado. La forma de marcarlo escénicamente es la citada mancha que ha dejado el ordenador de La Mujer después de cinco años de escritura en ese apartamento, lo que «plantea el sentido de la escritura en la sociedad» [Garnier, 2004: 21].

Pese a sus diferencias de profesión y entorno familiar, a las coprotagonistas, sin embargo, las paraliza el miedo y la culpa. Las mantiene inmóviles entre los tabiques, dentro de esa pared que las ata con prejuicios tan difíciles de superar como el escepticismo ante una orden de alejamiento a la que María Amparo, de nombre simbólico, no puede ampararse. Por todo ello, la obra documenta que, pese a la cobertura legal, los cambios jurídicos no logran un cambio sistemático de los valores aprendidos. Aprendido y construido culturalmente es que María Amparo tenga la errada convicción de que, al acusar a su marido, está obrando mal debido a su falta de autoestima: «Mi chico diría que estoy chocha» (34)<sup>10</sup>. Percibe su cuerpo cosificado, descorporeizado, anulado por su entorno –«las palabras se me enhebran a las arrugas de la ropa y de la cara» (44), pero no admite verbalmente que es una mujer maltratada.

---

<sup>10</sup> La edición citada es Pascual, ed. 2004.



Sólo lo piensa; no pide ayuda. Para dar cuenta de algunos de sus temores no confesados, encabeza la obra una cita —«El miedo es dolor»— de Louise Bourgeois, autora que ha cuestionado símbolos tan asentados como que la ociosidad y la espera sean atributos propios de la feminidad [Jiménez, 2006].

Al valorar las indicaciones brindadas sobre la puesta en escena, podremos anotar cómo en la pared simulada en el escenario han de proyectarse anuncios publicitarios sexistas, definiciones del diccionario de la Real Academia sobre «mujer», «libertad» y «justicia», o videoinstalaciones que conectan con el debate sobre la confesión de una tortura como un delito público: «*las paredes proyectan imágenes de la instalación The Turner Prize [1999] de Tracey Emin*» (35). No parece casual esta mención a la artista británica conocida por recuperar la dialéctica entre víctima y victimario. Parece ser una prolepsis de la intención de confesión de María Amparo. Aunque al poco tiempo retrocede, llega un momento en el que ésta se plantea poner fin a la convivencia con su marido, que no sólo pretendió lesionarla, sino aleccionarla: «Lo de la otra noche ha sido lo último, ya, la definitiva, la gota. Si tuvieras cojones hacías la maleta y te marchabas de casa» [34]. Si se resigna es por estar paralizada por la vergüenza que le produce pensar en el qué dirán en su localidad natal sus vecinas<sup>11</sup>. Así pues, es un nuevo signo de opresión en la obra el miedo al qué dirán, así como lo era para Rosa en *La noche que ilumina* el deseo de protección de sus hijos. María Amparo no tiene a nadie con quien hablar y la obra lo refleja: en la línea del teatro documento, es el centro de una sucesión de monólogos alternos y monólogos quebrados cuyo interlocutor es el espectador<sup>12</sup>.

A lo largo de la obra conocemos la diversa asignación de espacios simbólicos —la pared, la cocina, el sótano, la buhardilla—, pero hay también un personaje con un rol asociado al ámbito locativo: el mendigo Alejandro, «limpio,

<sup>11</sup> «¿En el pueblo qué? [...] Más cuchicheo, y más metomentodo» (34).

<sup>12</sup> La autora lo explicaba en una entrevista reciente: «Una pregunta es lanzada por las actrices Ana Wagoner y Miriam Montilla al público: “¿Qué pasaría en este país y en otros países como éste si cada año fallecieran 93 futbolistas, 93 personas del mundo de la cultura, del mundo de la política... a manos de sus compañeras?”» [cit. en Basalo, 2006: s/p].



correcto y educado» (43), que simboliza el exterior, la esfera de lo no-doméstico. La Mujer lo ve a diario cuando baja la basura. Es el único hombre construido positivamente en la obra y la figura que despierta en ella el recuerdo de todo cuanto ha antepuesto al trabajo, como tomarse unas vacaciones, hacer deporte, cuidarse el físico o tener un hijo: «*las paredes proyectan imágenes de distintas campañas publicitarias en las que las protagonistas [...] fingen un embarazo con una lámpara sobre el estómago*» (44). A través de estas imágenes, sale a escena, físicamente, la frustración de la Mujer en un efecto de participación del público en sus reflexiones en torno al miedo, la culpa y la violencia.

Si atendemos a otros signos escénicos y a la poética de los objetos convocados en la pieza, podremos convenir que Pascual no sitúa la obra en el interior de una casa, sino en una pared; no es un espacio doméstico unifocal, unilateral que las separe; sino compartido. Una pared tiene dos caras en las que los personajes femeninos de la obra se encierran hasta el punto de no dar señales de alarma a su comunidad. A través de las citas de grupos conocidos que escucha en el piso vecino, la Mujer reflexiona sobre el grado de implicación efectiva en los problemas de los demás pese a la tendencia al «mirón» que fomentan determinados programas de televisión: «Me pregunto a quién le importa la vida de nadie. [...] / Mientras la gente se vuelve loca viendo *Gran Hermano*» (36). Con esta alusión a la pantalla televisiva la autora está exhortando a que los medios de comunicación se comprometan también en ayudar además de en juzgar. En las noticias ofrecidas en televisión no es frecuente encontrar una explicación razonada del porqué de los malos tratos –el sistema de género asimétrico–, razón por la que en el texto hay referencias que complementan estas crónicas; se refieren a creadoras que han subvertido el legado patrimonial patriarcal: frente a las folclóricas de las que es incondicional María Amparo, las que escucha su joven vecina son voces transgresoras, como Astrid Hadad, Luz Casal, Amparanoia o Martirio. Con la tesis central de que el maltrato necesita ser socializado, se remarca así el acuciante requerimiento de que las agredidas sean tratadas por especialistas, no sólo en el ámbito sanitario, legal o informativo, sino también en la propia industria cultural.



Avanzada la obra, el dardo crítico de María Amparo no va sólo dirigido a su marido y a su hijo, sino también a ella misma, que no puede evitar pensar en atacar a su verdugo: «Me quedo pensativa con los cuchillos de carne en la mano» (37). Frente a la violencia inmotivada de su agresor, la suya sería defensiva. Es consciente de que ha sido manipulada psicológicamente –«¿Estás tonta, que no respondes?, me dice desde la puerta» (37)– y, al contemplar su imagen deteriorada en la sartén llena de aceite –«¿Quién eres?, me pregunto viendo mi cara en el reflejo» (40)–, lamenta haberlo dejado todo por venir a dormir con su enemigo: «A mí ahora no me enredaban ni loca, con mi sueldo, y mi vida, mía» (34). La desolación se ve agravada cuando confiesa que su hijo ha heredado la violencia de su padre: «El chico siempre se repite. / Se repite y nunca termina las frases, y las grita todas» (40). Su vecina es partícipe también de las ofensas del joven, testimonio de que estamos ante una «violencia extendida» que afecta a todo un entorno [Lorente, 2001: 51].

El fotoperiodismo es otra de las armas de denuncia que Pascual añade a este crisol de críticas transversales. La comparación con las beatas en procesión de la fotógrafa Cristina García Rodero enlaza con el rezo de María Amparo, que, resignada a compararse con una mártir, se refugia en las oraciones para huir de su infierno cotidiano. Más que la presencia de la violencia de género, la obra muestra las consecuencias psíquicas de ésta, como ha destacado otra obra de arte feminista escogida para la obra: «*las paredes proyectan imágenes de Smart-Export (1967-1970) de Valie Export*» (38). Cuando se resignó al silencio, primero por el qué dirían en su ciudad natal y después por sentir que sus gritos no querían ser escuchados por los moradores de su bloque, las secuelas dejadas por el maltrato de género en María Amparo han llegado a ser la autoestima pendular, la conmoción aguda, el estado de desorientación por el que se ve incapaz de reaccionar. Como en las torturas, este deterioro psicológico se ha producido ante una continua exposición al desprecio. Por esta razón, cuando la Mujer alude a su vecindario insiste en su falta de solidaridad: «Me pregunto si estaban viendo *Crónicas Marcianas*» (40). Quisiéramos incidir en un monólogo referido a una de las noches, cuando María Amparo pedía ayuda y era



criticada por ello. Su comunidad se quejaba por el ruido de las palizas y no por la actuación cotidiana del maltratador:

MUJER.-           ¿Cómo unos vecinos se desvelan y otros duermen sin problemas?  
Pero si este patio es una caja de resonancia, se oye todo.  
Y yo le dije, ella pedía ayuda, ella gritó policía, socorro.  
Estaría borracha, no te preocupes, y si se queda es que le va la caña (38).

Después de referirse a su carrera profesional y a hacer balance de su vida construida a base de tránsitos que no le han dado estabilidad emocional ni sentimental, la Mujer reflexiona sobre el miedo egoísta que ella misma ha tenido a la hora de hacer frente a esta lacra: «Llamar al timbre de esa mujer para decirle que estamos aquí» (39). A través de *Pared*, Pascual busca con la Mujer también responsables de este acto criminal en el ámbito institucional —«me da rabia que el Diccionario de mi Lengua [...] no acepte el término *violencia de género*» (46)—, frente a una María Amparo que en sus monólogos interiores llega a inculpar a su propia madre con reproches por no haberla prevenido. De este modo, a los argumentos de un vecindario que trata de minimizar la agresión, se suma la negación por parte de la implicada. Si en *La noche que ilumina*, de Pedrero, el personaje de Rosa era adicta a los ansiolíticos para soportar los malos tratos, en *Pared* María Amparo se evade de todas las formas posibles: lo intenta a través del encierro para que nadie llegue a saberlo; atiende compulsivamente a programas de televisión evasivos; no cesa de escuchar música; se refugia en la oración o en unas alucinaciones con las cuales se aliena de la realidad.

La obra no nos dice que podemos denunciar la violencia de género, sino que debemos contribuir colectivamente a denunciarla. Presenta a la mujer maltratada con el cuadro de síntomas propios de la anulación a la que ha sido sometida. En el único encuentro de la obra, la Mujer sólo tiene un encuentro solidario con María Amparo, que queda abierto. La obra se cierra con una pared en la que se proyectan algunos nombres de mujeres asesinadas por sus parejas en España en la última década. Se



sanciona que en ocasiones sean meras iniciales, ya que se producen en todo tiempo, lugar, nacionalidad, edad, nivel socioeconómico o cultural:

MUJER.- Amparo. Yo... ¿Tiene un minuto?

MARÍA AMPARO.- (*Mirando hacia dentro.*) Se me va a hacer tarde. [...] (*Se proyectan los nombres y siglas de nombres de mujeres españolas y/o residentes en España. Junto a sus nombres, un lugar y una fecha.*)

D.A.G. Ansoain (Navarra) 1 de abril de 2003.

María José F. Valencia. 4 de abril de 2003.

D.C.M. Los Montesinos (Alicante) 5 de abril de 2003.

Silvia B.V. Barcelona. 12 de abril de 2004.

[...]

(*La lista continúa...*)

MUJER.- [...] ¿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...

MARÍA AMPARO.- Yo... No sé si te entiendo bien. Estoy cansada.

MUJER.- Lo que yo le quiero decir es que... (*Un tiempo. Suenan melodías entrecruzadas de Bebe, Amparanoia, Astrid Hadad, Luz y Martirio. Mujer y María Amparo respiran. Juntas.*)

*Resplandor, fulgor, pura luz.* (48-51)

Entendemos por este final que la Mujer ofrece su ayuda a María Amparo. El fondo acústico apuntala esta resolución, al citar a una cantautora como Bebe, mensaje optimista para las víctimas de violencia de género en letras como *Malo* (2004) o *Ella* (2004). Nos gustaría destacar que en el citado montaje de la obra para el Teatro María Guerrero, Roberto Cerdá añadió tres novedades como complemento escénico: un prólogo con la voz en off de un maltratador, dos paréntesis en los que las actrices leyeron retazos de sentencias reales de casos de asesinato por malos tratos y la promesa de la Mujer a María Amparo de que la llamaría. Este espectáculo con formato de documental poético instó a los espectadores a no hacer oídos sordos a una estrategia destinada a la sumisión de la mujer que no es de dominio privado sino público.

\* \* \* \* \*

Desde el ámbito de la creación escénica, *La noche que ilumina* y *Pared* fueron, en 1995 y en 2004, dos apuestas firmes por combatir la indefensión de las víctimas de



malos tratos por medio del teatro. A la luz de las obras propuestas, no es sólo el miedo y la desconfianza en el sistema judicial lo que parece hacer que las agredidas lleguen a retirar las denuncias interpuestas. En la actualidad siguen pesando prejuicios sobre la abnegación, el sacrificio, la censura de la mirada ajena o la actitud silente de la mujer. En estos títulos es destacada la actuación en materia de violencia de género de agentes policiales, juzgados, profesionales médicos y equipos asistenciales, y son sugeridas algunas líneas de sensibilización que, a través del medio escénico, podrían ser eficaces en la prevención de esta lacra social.

### **Bibliografía**

- BARRIOS BAUDOR, Guillermo y RIVAS VALLEJO, M<sup>a</sup> Pilar (dirs.), *Violencia de género: perspectiva multidisciplinar y práctica forense*, Pamplona, Aranzadi, 2007.
- BASALO, Sofía, «El único testigo», 2006.  
<<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/pared/resenyas.html>>  
[Consultado el 04-04-2010]
- BONINO, Luis, *Hombres y violencia de género. Más allá de los maltratadores y de los factores de riesgo*, Madrid, Ministerio de Igualdad, 2009.
- BUTLER, Judith, *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Madrid, Cátedra, 2001.
- CASTILLEJO MANZANARES, Raquel, «La dispensa del deber de declarar del artículo 416 de la Ley de Enjuiciamiento Criminal respecto de la mujer que sufre violencia de género», en *Revista de Derecho Penal*, 2009, núm. 26, 121-140.
- COLOMER HERNÁNDEZ, Ignacio, *La motivación de las sentencias: sus exigencias constitucionales y legales*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2003.



- FERNÁNDEZ MORALES, Marta, *Los malos tratos a escena. El teatro como herramienta en la lucha contra la violencia de género*, Oviedo, KRK Ediciones, 2002.
- GARNIER, Emmanuelle, «*Pared*, escritura medianera», en *Primer Acto*, 2004, núm. 306, 17-21.
- JIMÉNEZ ARENAS, Isabel María, *La expresión plástica de Louise Bourgeois. Estrategias feministas para una praxis terapéutica*, Valencia, Universidad de Valencia, 2006.
- LORENTE ACOSTA, Miguel, *Mi marido me pega lo normal. Agresión a la mujer: realidades y mitos*, Barcelona, Crítica, 2001.
- MAIER, Steven F. y E. P. SELIGMAN, Martin, «Learned Helplessness: Theory and Evidence», en *Journal of Experimental Psychology*, 1976, núm. 105, 41-45.
- NIEVA-DE LA PAZ, Pilar (coord. y dir.), *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, Ámsterdam / Nueva York, 2009.
- PASCUAL, Itziar, «*Pared*», en *Primer Acto*, 2004, núm. 306, 29-52.
- \_\_\_\_\_, «A ti te lo cuento, para que te enteres, pared», en *Artez. Revista de las Artes Escénicas*, 2005, núm. 93, s/p.
- PEDRERO, Paloma, *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, Prólogo, edición y notas de Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Una vida plena, ¿una cama vacía? Diario de una mujer de hoy*, Madrid, Espejo de Tinta, 2006.
- SERRANO, Virtudes, «Hacia una dramaturgia femenina», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 1994, vol. 19, núm. 3, 343-364.
- VILCHES-DE FRUTOS, M<sup>a</sup> Francisca (dir.), *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*. Ámsterdam/Nueva York, Rodopi, 2005.
- \_\_\_\_\_, «Gender Mainstreaming (transversalidad en medidas de género): un reto para el teatro español en el marco de la creación del espacio cultural europeo», en Fernando Doménech (ed.), *Teatro español*.





*Autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*, Madrid, Fundamentos, 2008, 441-448.

WALKER, Leonore E, *The battered woman*, Nueva York, Harper and Row, 1979.

ZAZA, Wendy-Llyn, «Entrevista a Itziar Pascual», 2007  
<<http://parnaseo.uv.es/ars/Autores/Pascual/pared/entrevista.pdf>>  
[Consultado el 04-04-2010]

