

# Teatro español actual: «paisajes de memoria» en la obra de Laila Ripoll, Itziar Pascual y Gracia Morales

✉ MABEL BRIZUELA / Universidad Nacional de Córdoba / [mabibrizuela@gmail.com](mailto:mabibrizuela@gmail.com)

## Resumen

Este trabajo presenta a tres prestigiosas dramaturgas del teatro español actual. Laila Ripoll, Itziar Pascual y Gracia Morales producen una escritura dramática que conjuga tradición y vanguardia, rupturas y continuidades. Su teatro tiene rasgos posmodernos, propios de una escritura nueva con marcados toques de grotesco, tragedia y «esperpento». Dentro de la diversidad temática y estructural de su obra y la singularidad de sus estéticas, nos centramos en un tema común a todas: la memoria, que marca el compromiso con su tiempo y con su historia.

**Palabras clave:** teatro • español • actual • dramaturgas • memoria

## Abstract

This paper presents three prestigious playwrights of the current Spanish theater. Laila Ripoll, Itziar Pascual and Gracia Morales produce dramatic writing that combines tradition and modernity, ruptures and continuities. Her theater is postmodern traits of a new script with strong hints of grotesque, tragedy and «esperpento». Within the thematic and structural diversity of his work and the uniqueness of its aesthetic, we focus on a theme common to all: memory, marking the commitment to their time and their history.

**Key words:** Spanish theater • current • playwrights • memory

La trayectoria dramática de Laila Ripoll (Madrid, 1964), Itziar Pascual (Madrid, 1967) y Gracia Morales (Motril, Granada, 1973), que arranca en los noventa,<sup>1</sup> alcanza en la primera década de este siglo, con su plenitud expresiva, un lugar destacado dentro del actual campo teatral español donde sus obras tuvieron muy buena acogida de público y crítica y fueron distinguidas con importantes premios como el Marqués de Bradomín y el SGAE de Teatro (Gracia Morales), el Valle Inclán y el Certamen Internacional Leopoldo Alas Minguéz (Itziar Pascual), el Caja España y el José Luis Alonso (Laila Ripoll), entre otros. Cada una de ellas ha seguido un camino personal que identifica su teatro, sin embargo, dentro de

Fecha de recepción:

30/11/2014

Fecha de aceptación:

15/12/2014

la diversidad temática y estructural tienen un punto común: su conexión con la realidad actual y su fe en el teatro como medio de enunciación del compromiso político y social que se resuelve en múltiples formas expresivas. En efecto, su producción dramática ocurre en la frontera de los siglos XX y XXI y, por esos años, los autores y autoras españoles se pronuncian a favor de un teatro que asuma el «compromiso con su tiempo y con su historia que no está reñido con el compromiso con su propia creación artística» (Ortiz Padilla:737). Esto les permite transitar por diversos temas, abordar tanto la memoria histórica, los totalitarismos, las relaciones interpersonales, la xenofobia, como también lo cotidiano y lo íntimo, lo que convierte a su teatro en un fresco del mundo de hoy y de la realidad española en particular.

Estamos ante un teatro que no representa un drama primario con su recorrido lógico sino desplazado a un segundo grado por medio de la metaficción, la epicización, el monólogo, entre otros recursos. El *volver sobre el drama* o drama *por preterición* es una de las constantes en las obras de nuestras autoras donde los paisajes de la memoria asoman tras una fábula que se despliega y se repliega sobre sí, que vuelve, se repite y «todo lo que constituía la especificidad dramática de la obra se encuentra relativizado por este otro movimiento de reposición, de repetición, de retorno sobre el drama» que para Sarrazac (30-31) define una de las grandes tendencias del teatro moderno y contemporáneo. Hay en estos textos una continua utilización de recursos —poéticos, dramáticos, narrativos— como la anáfora y la metáfora, el teatro dentro del teatro, el relato de acciones o situaciones que, en su reiteración, componen isotopías a modo de caminos o rodeos por donde despuntan los significados para producir el sentido. En efecto, nos encontramos frente a una escritura dramática que pone el acento en la palabra y en sus innumerables posibilidades de representación del mundo y del hombre. Una palabra *alterada* que provoca atajos y rodeos como caminos alternativos de la fábula y que, a su vez, tiene conciencia de su destino escénico, de la «fiscalidad del hecho teatral» (Sanchis Sinisterra).

### **Laila Ripoll y el teatro como lugar de la memoria**

Laila Ripoll construye su teatro desde su compromiso con la verdad histórica, tantas veces velada, cree que «es importante que en la dramaturgia se hable de la memoria como pasado para poder superarlo» (Camarzana). Sus obras tienen un marcado acento valleinclaniano que le permite mostrar la cruda realidad de la posguerra como lo hace en su Trilogía de la Memoria: *Atra bilis* (2001), *Los niños perdidos* (2005) y *Santa Perpetua* (2011).

*Los niños perdidos*, estrenada en el Teatro María Guerrero de Madrid en 2005, trata, según afirma la autora, «de uno de los episodios más negros de nuestra sociedad... de los niños huérfanos, hijos de fusilados, de perdedores y pobres, de los niños en los albergues del auxilio franquista» (Camarzana). La crítica de *El País* (Madrid, 17 de diciembre de 2005) recoge los sentidos de la obra:

En *Los niños perdidos*, cuatro víctimas del Auxilio Social están encerrados en un desván polvoriento, un lugar de la memoria, como sugieren la escenografía, asimétrica y desvincijada, y la luz irreal. Para matar el tiempo, repiten las consignas de sus reeducadores, cantan sus himnos, juegan y temen que entre una de las monjas, la más terrible. El texto reproduce con exactitud los tics del lenguaje de la época, y el montaje interesa más a medida que avanza. La autora mantiene, casi hasta el final, cierta intriga. Su tesis es que hay que poner sobre la mesa los episodios de nuestra historia reciente que fueron cerrados en falso, y honrar a las víctimas. Los intérpretes de esta función añoran sus personajes, demasiado a veces: los hacen eléctricos, con mucha energía, rebajando el drama. Hay un punto álgido: el relato, aterrador, del traslado interminable de los niños en un tren de ganado.

Para concretar en la escena esa realidad cruel y terrible, Ripoll apela al juego de fantasmagoría propio del teatro<sup>2</sup> que esta vez se instala en la misma historia que se cuenta. En efecto, cuatro de los cinco personajes de la obra son recuerdos, fantasmas que habitan la memoria de Tuso, el único sobreviviente del horror. Sin embargo, el espectador lo advierte sólo al final de la pieza cuando Lázaro afirma: «No existimos ninguno, sólo estamos en la cabeza de Tuso... sólo existimos en su memoria» (Ripoll:181). Laila Ripoll logra magistralmente la simbiosis realidad/ficción con firmes toques de grotesco y esperpento. Los niños, encerrados en el oscuro desván, atendidos por la Sor, perversa y diabólica, juegan, como los peleles de Valle, una tragedia. Hacinados y malcomidos convierten el sombrío y tenebroso recinto en una sucesión de espacios regidos por el ritual lúdico que va de juegos metateatrales y relatos aterradores a la re-creación de situaciones traumáticas por las que atravesaron. En el clímax de la pieza se refiere el cruento suceso de la muerte de tres de los niños (uno tirado por la ventana y dos encerrados) que serán vengados por Tuso:

Tuso: ¡Y yo no quería! ¡Pero cuando vi que empujaba al crío por la ventana y que se liaba a palos con vosotros con esa saña...! ¡Me entró un coraje...! ¡Así que até una cuerda de lado a lado de la escalera y esperé a que bajara! ¡Y cuando llegó a mi altura... la empujé! ¡No se cayó sola, la tiré yo! ¡Era de ver el golpazo que se dio! ¡Bajaba las escaleras con la cabeza, con la nariz, con los morros!

Yo no quería... Y les decía a las monjas: ¡que hay otros dos niños encerrados! Pero ellas me contestaban: ¡Cállate imbécil, que es que eres más tonto...!

Tuso: Al final conseguí que subiera Sor Irene y cuando os vio tiesos y llenos de sangre casi se vuelve loca. Decidieron no dar parte para no montar un escándalo. Total, ya erais niños perdidos. Al fin y al cabo, los niños de aquí no existen. Son como fantasmas y nadie va a reclamar por ellos. Mejor echar tierra encima. Nunca mejor dicho.

CUCA: Pero... ¿ahora estoy muerto? (...) ¿Estamos muertos? (...) Y si estamos muertos, ¿por qué me sigo haciendo pis? (...) ¿Y dónde está el Cielo? (...) ¿Y dónde están los garbanzos del cocido? (...) ¿Y dónde está mi mamá? (...) Tuso: ¿dónde está mi mamá? (173-178)

Podríamos inscribir la obra dentro de las dramaturgias del ceremonial. En ese proceso de juego sin fin, todo es simulacro, estamos en presencia de una «interacción desequilibrada en la cual no se puede generar un cambio desde dentro del mismo sistema o juego» sino que la única posibilidad es la metacomunicación (Fobbio:69). Este distanciamiento permite representar lo irrepresentable porque el sujeto (Tuso) puede escapar de la perturbación y liberar la carga angustiada de un pasado monstruoso. Podríamos aplicar aquí las palabras de Vinaver sobre Genet en el sentido que el conflicto dramático se instala en la interioridad del personaje. El drama tiene la forma de una confesión y un autorretrato, el yo se expresa dislocado, en ninguna parte, y el teatro se convierte en metateatro o en monólogo narrativo sin principio ni fin. Ese juego sin fin, ese ritual, sólo se interrumpe, tenebrosamente, cuando sienten los pasos de la Sor «que resuenan como un terremoto».

No es ésta la única obra de Ripoll en la que aparecen los «muertos vivientes», como los llama Alison Guzmán, quien observa la presencia de aparecidos en otras obras sobre la guerra civil como *La frontera* (2003), *Que nos quiten lo bailao* (2004) y *El convoy de los 927* (2008) y apunta que «A través de estos resucitados, la memoria histórica escenificada interviene en y forja, en cierto sentido, el tiempo presente de la acción dramática». Sin embargo, los personajes niños, logran imprimir una cuota de naturalidad a situaciones truculentas y la propia autora ha reconocido su productividad dramática. El hecho de jugar con niños le da posibilidades de encontrar una veta de humor, en una sucesión de juegos sin límites, con innumerables matices y cambios en una serie de transformaciones espontáneas, ingenuas, directas que resulta, desde luego, muy teatral. Esa dimensión del juego, ese potencial lúdico, ha sido muy bien aprovechado por Laila Ripoll en esta obra. Con *Los niños perdidos* reímos de sus ocurrencias pero también lloramos por la injusticia de sus vidas y, sobre todo, compartimos esa herida, que es de todos.

Con la visión esperpéntica y el juego sin fin, Laila Ripoll trae al presente situaciones de horror del pasado, los *muertos vivientes* adquieren presencia escénica, retoman cuerpo y voz para decir y decirnos lo indecible. La memoria colectiva se construye y se materializa en la relación escena/sala desde donde nos apelan y reclaman como lectores/espectadores que ya no podremos permanecer al margen.

### **Itziar Pascual y el teatro como territorio de la alusión y la ilusión**

El teatro de Itziar Pascual, por su parte, multiplica voces y puntos de vista en una visión estereoscópica que tiene siempre un toque de poesía. La autora considera que «frente a la multitud de no lugares el teatro sigue siendo un lugar para el encuentro, la emoción y la conciencia. El teatro sigue siendo el espacio, mítico y concreto, el escenario de las pasiones y de la política, el espacio de la resistencia» y, también, «el territorio de la alusión y la ilusión» (Pascual 2010:239–240) regido por un marcado lirismo que, sin embargo, no impide el planteo de conflictos concretos y visibles relacionados muchas veces con la situación de la mujer. Así,

obras como *Las voces de Penélope* (1999), *Pared* (2004) y *Variaciones sobre Rosa Parks* (2006) enfrentan situaciones como el aislamiento, la soledad y la incomunicación, en algunos casos desde la perspectiva de la memoria histórica.

*Variaciones sobre Rosa Parks* —Premio Valle Inclán de Teatro 2007, estrenada ese mismo año por Cambaleo Teatro en la sala La Nave, en Aranjuez— continúa representándose hasta ahora, con dirección de Carlos Sarrió, como ocurrió en la 25 Muestra Internacional de Teatro Contemporáneo de Santander, 2014. La obra se escribe en homenaje a Rosa Parks, ciudadana norteamericana, negra, que protagonizó un incidente en los años cincuenta al negarse a ceder su asiento, en un autobús, a un pasajero blanco. Acerca de la temática la autora señala:

Creo que me interesan las mujeres —independientemente del hecho de que yo sea mujer— como una oportunidad para escuchar una voz silenciada durante siglos. A la noción de género se añaden y sobreponen otras y no menores discriminaciones: por razones socio-económicas, culturales, raciales, religiosas... Esa es la encrucijada en la que me coloco como autora. (2010:291)

La pieza, que conjuga memoria y poesía, se centra en los recuerdos fracturados de Rosa que, como señala la autora:

necesita volver a ordenar, recomponer el puzzle de lo vivido, porque recordar es también una forma de comprender profundamente lo que ocurrió. La necesidad parte de una circunstancia biográfica documentada: Rosa Parks padeció de demencia senil en los últimos años de su vida. Por ello imaginé dos Rosas, habitantes de distintas memorias, dos Rosas en conflicto. Cada una de ellas recuerda de un modo sustancialmente diferente los momentos determinantes de su vida. La memoria no es sólo un atributo del pasado, es el objeto disputado, lo que está en juego. (Hartwig y Pörtl:26)

Un largo monólogo, en segunda persona, presenta a la protagonista como un *yo escindido* que se interpela mediante el desdoblamiento de Rosa y la sombra de Rosa:

ROSA PARKS

¿Tú?

LA SOMBRA DE ROSA

Yo. Esa voz que está dentro de ti. Esa voz que te ayuda a decidir. Siempre lo mejor. Lo que te conviene.

ROSA PARKS

Esa voz que me contradice. La que no me deja en paz. La que me vuelve loca. Demontre.

LA SOMBRA DE ROSA

Si quieres contar tu historia vas a tener que contar conmigo. Vas a tener que aceptarme. Yo también formo parte de tu historia. Soy una parte de ti.

ROSA PARKS

La parte que no fui. Tú me quieres engañar, me envenenas con mentiras. Me aturdes.

## LA SOMBRA DE ROSA

¿Estás segura? ¿Cómo sabes lo que fue y lo que no fue? Tú lo has dicho. Se te atascan las ideas. Ya no ves bien. No te sirve tu libro de memorias. Las memorias son como las olas. Se mueven y se rompen cuando están cerca. Yo puedo ayudarte. Déjame...<sup>3</sup>

En la interacción complementaria y el intercambio de voces de los dos actantes, con interpolaciones sucesivas, la revisión del pasado ancla en el presente escénico y el lector–espectador completa la información sobre el personaje. Texto coral, múltiple y fragmentario donde el receptor debe «escoger la manera de combinar las voces que se le ofrecen/ porque/ le incumbe la construcción del dialogismo» (Garnier:260).

La acción transcurre en esa vuelta al drama pasado de que hablábamos, regreso «hacia una catástrofe ya advenida» según Sarrazac (31). Rosa recuerda los sucesos de su vida que se nos presentan como una cadena de injusticias y discriminaciones. Se autodefine desde la ambigüedad de la evocación con un discurso donde la voz propia y la ajena de los intertextos conjuga la poesía y el drama. La sombra, su *alter ego*, contextualiza el discurso de Rosa y rechaza su autoconfirmación, marcando la zona del conflicto entre el ser y el deber ser, entre lo que fue y lo que no fue.

Con esta obra Itziar Pascual vuelve sobre la situación de opresión de la mujer, instala en escena un alegato por la libertad y la igualdad que supera la historia particular de Rosa Parks y la convierte en una historia de todos y de todas. Para la autora, la función del dramaturgo en la sociedad contemporánea es «La de escuchar y observar con atención su tiempo y el mundo que le rodea, para no caer en las trampas de la actualidad, y hacer valer la escucha y la evocación del presente» (Pascual en Rovecchio Antón y Urban Baños:288).

### Gracia Morales: tres tiempos para la memoria

Si algo distingue al teatro de Gracia Morales es, para nosotros, la renovación formal en el tratamiento de tiempo y espacio. Ambas categorías, concebidas en su carácter de cronotopo, son susceptibles de continuos desdoblamientos que instalan la acción en un plano de indeterminación e irrealidad. Estas rupturas con la norma clásica no sólo universalizan sus planteos dramáticos sino que logran su intención de «in–quietar al público de desconcertarle y hacerle que se interrogue por algún aspecto de nuestra sociedad» (Bueno) tal como sucede en *Quince peldaños* (2000), *Como si fuera esta noche* (2002), *Un lugar estratégico* (2003), *NN12* (2008).

En *Un lugar estratégico* —VII Premio Miguel Romero Esteo del Centro Andaluz de Teatro, 2003—, Gracia Morales utiliza recursos de dislocación temporal y, en cierto modo, espacial, que dan a la obra la imprecisión propia del mundo onírico. La «indeterminación cronotópica» que Lourdes Bueno señala como característica de su dramaturgia, alcanza aquí su expresión más acabada. Indeterminación que se extiende también a los personajes, provenientes tanto del mundo real como del ficcional o fantástico, combinando los dos planos de la acción sin demasiadas es-

pecificaciones (Ortiz Padilla:738). A esto se suma la temática del doble en la configuración de los personajes y la repetición de situaciones binarias. En un puente, una pareja, (Mujer–Hombre) viajan en el tiempo hacia el pasado (la generación anterior: Mujer Soldado–Hombre Soldado) y hacia el futuro (las generaciones por venir: Muchacha–Muchacho) con el propósito de «resolver los antagonismos históricos que provocaron la absurda separación de dos mundos opuestos espacialmente pero tan parecidos» (Martínez Thomas:213). En las tres secuencias temporales una Vagabunda transita el espacio y los tiempos sin restricciones y «funciona como un punto de anclaje en el devenir histórico (...) se convierte en una metáfora de lo perenne» como señala Monique Martínez Thomas (217).

Se trata de una pieza compleja donde un único espacio cargado de simbolismo —el puente— aloja tres tiempos: el «lugar estratégico» del presente de la representación lleva al pasado y también proyecta hacia el futuro. En su propuesta de escenificación, ese puente, giratorio, acompaña el fluir temporal en su inexorable recorrido al igual que la Vagabunda. El puente es pasaje continuo y encuentro de dos mundos enfrentados:

HOMBRE: Mandaron a un soldado de mi bando y a otro del suyo.

MUJER: Los dos en la misma fecha a la misma hora.

HOMBRE: Tal vez fue mi madre la encargada de cumplir esa misión.

MUJER: Tal vez mi padre se ofreció voluntario.

Y es, también, anhelo de un mundo integrado:

HOMBRE: ...dentro de varios años o décadas, nuestros dos hijos...

MUJER: o nuestros nietos... vendrán a este lugar ... El tiempo siempre está pasando.<sup>4</sup>

El final parece romper con este mensaje de unión porque el puente se destruye, pero creemos, como Martínez Thomas que algo ha quedado intacto: el público, «inmerso en el tiempo del espectáculo, ha vivido una representación aunque soñada o imposible de un futuro radiante que queda por construir y conoce los peligros de un conflicto llevado a sus últimas consecuencias: la aniquilación de la humanidad» (219).

Con esta obra de tres tiempos Gracia Morales retorna al pasado para nutrir el presente y alumbrar el futuro.

La escritura dramática de nuestras tres autoras tiene rasgos distintivos que, para buena parte de la crítica, la acercan a la dramaturgia posmoderna, como «una de las tantas alternativas y modalidades de un movimiento múltiple que reivindica su diversidad como su rechazo a las normas establecidas» (Surbezy:171), sin perder de vista, claro está, la más genuina tradición del teatro español. Es una escritura de búsqueda, siempre diversa y muchas veces provocadora y rupturista, no sólo en la elección de temas sino también en lo referente a la estructura dramática, lo que la convierte en una «escritura nueva» que no sólo supera las normas clásicas

sino, también, las posmodernas, a las que pone en crisis y transgrede para ir «hacia un tiempo abierto al futuro» (171).

Los paisajes de la memoria se escriben con trazos esperpénticos en el teatro de Laila Ripoll, con multiplicidad de voces en la obra de Itziar Pascual y con mundos oníricos en la de Gracia Morales, como en un palimpsesto sobre el cual vuelven las historias y los dramas retornan en una escritura de los límites, de la palabra alterada, donde las fronteras de tiempo y espacio se difuminan, la realidad y el sueño se confunden para entregarnos «un punto de mira sobre el mundo, punto de alejamiento y de tensión... a partir del cual la ficción teatral pueda apuntar, alcanzar, penetrar el núcleo de lo real» (Sarrazac:65-66) y, con él, —agregamos— despertar la conciencia del espectador.

## Notas

<sup>1</sup>Laila Ripoll escribió en 1996 su primera obra, *La ciudad sitiada*, que recibió ese mismo año el Premio Caja España de Teatro. Fundó en 1991 la Compañía Micomición con la que ha estrenado sus obras y ha llevado a escena importantes versiones de clásicos. Itziar Pascual inició su labor dramática en 1991 con *¿Me concede este baile?* Es profesora de la RESAD (Real Academia de Arte Dramático) y fue presidenta y socia fundadora de la Asociación de Mujeres en las Artes Escénicas de Madrid (AMAEN) *Mariás Guerreras*. Gracia Morales escribió su primera obra *Reflejos*, en 1998. Desde entonces no ha dejado de producir para el teatro y habitualmente escribe para la Compañía Remiendo. Es, además, Profesora de Litera-

tura Hispanoamericana en la Universidad de Granada.

<sup>2</sup>M. Carlson habla de «aparición de espectros» en ese continuo reciclaje que supone el teatro, «una actividad cultural profundamente involucrada por la memoria y perseguida por los fantasmas de la repetición» (15-18).

<sup>3</sup>Debido a que citamos por el original cedido por la autora, no colocamos referencia de páginas. Tenemos noticia de que *Variaciones sobre Rosa Parks* fue publicada en 2007 por la Universidad Complutense de Madrid.

<sup>4</sup>Debido a que citamos por el original cedido por la autora, no colocamos referencia de páginas. Tenemos noticia de que *Un lugar estratégico* fue publicada en 2005 por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

## Bibliografía

- BUENO, LOURDES (2012). «La realidad más “irreal”: Técnicas posmodernas en la dramaturgia de Gracia Morales» [en línea]. *Don Galán*. Consultado el 14 de marzo de 2014 en [http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2\\_4](http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_4)
- CAMARZANA, SAIOA (2014, 14 de enero). «España no ha superado su pasado y así la sociedad no se regenera» [en línea]. *El Cultural*. Consultado el 7 de abril de 2014 en <http://www.elcultural.es/noticias/buenos-dias/Laila-Ripoll/5777>
- CARLSON, MARVIN (2009). *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena*. Buenos Aires: Artes del Sur.
- FOBBIO, LAURA (2009). *El monólogo dramático: interpelación e interacción*. Córdoba: Comunicarte.
- GARNIER, EMMANUELLE (2010). «El reparto de las voces en la dramaturgia de Itziar Pascual». *Boletín Hispánico Helvético*, 253-273. Versión enviada por la autora.

- GUZMÁN, ALISON (2012). «Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll: *La frontera, Que nos quiten lo bailao, Convoy de los 927, Los niños perdidos, y Santa Perpetua*» [en línea]. *Don Galán*. Consultado el 14 de marzo de 2014 en [http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2\\_4](http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_4)
- HARTWIG, SUSANNE y KLAUS PÖRLT (2008). «Itziar Pascual (1967). Entrevista» [en línea]. *La voz de los dramaturgos: el teatro español y latinoamericano actual*. Tübingen: Niemeyer Verlag, 25-29. Consultado el 20 de noviembre de 2014 en <http://books.google.com.ar/books?id=kI68P->
- MORALES, GRACIA (2010). *Un lugar estratégico*. Original de la autora.
- ORTIZ PADILLA, YOLANDA (2006). «Tres autores andaluces (Gracia Morales, Tomás Afán y Antonio H. Centeno) despiertan al público», en José Romera Castillo, editor. *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor, 735-748.
- MARTÍNEZ THOMAS, MONIQUE (2005). «*Un lugar estratégico*, de Gracia Morales: hacia una transgresión de la posmodernidad», en José Romera Castillo, editor. *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y Tiempo*. Madrid: Visor, 211-219.
- PASCUAL, ITZIAR (2007). *Variaciones sobre Rosa Parks*. Original de la autora.
- (2010). «Cultura de mujeres, mujeres de cultura». *Boletín Hispánico Helvético* *Boletín Hispánico Helvético*, 233-241. Versión enviada por la autora.
- RIPOLL, LAILA (2013). *Trilogía de la memoria. Atra bilis, Los niños perdidos, Santa Perpetua*. Bilbao: Artez blai.
- ROVECCHIO ANTÓN, LAETICIA y ALBA URBAN BAÑOS (2010). «Entrevista a Itziar Pascual» [en línea]. *Hispánico Helvético* 15/16, 287-296.
- SANCHIS SINISTERRA, JOSÉ (2007). *La palabra alterada y Cinco preguntas sobre el final del texto*. México: Paso de Gato/Cuadernos de Ensayo Teatral.
- SARRAZAC, JEAN-PIERRE (2011). *Juegos de sueño y otros rodeos: Alternativas a la fábula en la dramaturgia*. México: Paso de Gato.
- SURBEZY, AGNÉS (2005). «Tiempo, espacio y posmodernidad en las dramaturgias femeninas actuales: ¿continuidad, alternancia o transgresión?», en José Romera Castillo, editor. *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y Tiempo*. Madrid: Visor, 161-173.
- VALLEJO, JAVIER (2005, 17 de diciembre). «Los otros niños de la guerra» [en línea]. Diario *El país*, Suplemento «Espectáculos». Consultado el 15 de agosto de 2011 en [http://elpais.com/diario/2005/12/17/espectaculos/1134774008\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/12/17/espectaculos/1134774008_850215.html)
- VINAVER, MICHEL (2010). «Conférence de Prague» [en línea]. *Agôn, Revue des arts de la scene*. Consultado el 6 de abril de 2014 en <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=283>