

Un muro al lado de las tumbas. El aliento de la Historia y la superación de las limitaciones individuales en *Père Lachaise*, de Itziar Pascual¹

Enrico Di Pastena
Università di Pisa

1. Introducción

Cuando Itziar Pascual, en 2002, compone *Père Lachaise*, lleva poco más de diez años dedicándose a la escritura teatral, que se suma a otras actividades por ella desempeñadas como el periodismo, la docencia y la crítica, a menudo abordadas desde una postura feminista. Hasta aquel momento destacan en su escritura para la escena –tras el debut con *Fuga*, un texto imbuido de sustancia poética– *El domador de sombras*, publicado en 1996, y *Las voces de Penélope*, del año siguiente; este último le permite conseguir el premio Marqués de Bradomín en la edición de 1997. Pascual, que pertenece al conjunto de dramaturgos que empiezan a difundir sus obras en la última década del siglo XX, en algún momento ha sido adscrita, quizás de forma algo aproximativa, al supuesto grupo que de aquel premio tomaría el nombre y que, en verdad, aun teniendo en común rasgos y circunstancias materiales (comienzo de la actividad en los noventa, asistencia a talleres análogos, lecturas y maestros compartidos, relaciones interpersonales, apertura cosmopolita), incluye a figuras cuyas poéticas son a veces muy diferentes entre sí.

En la génesis de *Père Lachaise*, publicada por primera vez en Madrid en 2003 por la Asociación de Autores de Teatro, confluyen varios estímulos: el relato de la experiencia como visitante del célebre y característico cementerio parisino que Joseba Gil, productor teatral y gestor de la compañía Animalario, comparte con Itziar Pascual; la visita en primera persona que la autora realiza al Père Lachaise en el verano de 2002 (nótese, en la obra, el calor que sienten los personajes); las resonancias que el recuerdo de su propio abuelo materno, exiliado en su día, activa en la dramaturgia (García Salch), aunque la obra no pueda calificarse de autoficción. A todo ello hay que agregar, en general, las secuelas de la primera exhumación de represaliados de la Guerra Civil (“los 13 de Priaranza”, en 2000, circunstancia que representó el germen del surgimiento de la asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, ARMH) y, más en lo específico, los impulsos creativos derivados de la preparación del estreno de la pieza por parte de la compañía Acciones Imaginarias. De hecho, la confección última del texto responde menos a una actividad trazada sobre plano o a la escritura en soledad, *de gabinete*, que a un proceso compositivo, por así decirlo, *a pie de escenario*, en el que contribuyeron significativamente los profesionales que lo llevaron a escena, enriqueciéndolo con sus específicas cualidades artísticas y con soluciones visuales y coreográficas que tuvieron un impacto considerable en su configuración conclusiva (Araújo 2003, 82). Pudo conferirle un sentido añadido al resultado el hecho de que aquel proceso tuviera lugar en un Centro Social Okupado y Autogestionado en el barrio de Lavapiés, en Madrid, donde se realizaron los ensayos y alguna muestra abierta: como me ha referido la autora, aquel espacio debió influir en el desarrollo del proyecto y en el significado final del texto, pues se trataba de un ambiente, en cierto sentido, arrancado a la *muerte*.

¹ Publication produced within the framework of the Project PRIN 2022 *Identity Heritage and Cultural Memory. The Elaboration of the Past through the Theatre of Democratic Spain (1975 to the Present)*, Prot. 202285ZT47 - CUP D53D23014880006, funded by the European Union - Next Generation EU, Mission 4, Component 2, Investment 1.1 Research Projects of Significant National Interest, with the supervision of V. Orazi, PI of the project and corresponding author.

El debut oficial, el 6 de diciembre de 2002 en la Nave de Cambaleo, en Aranjuez (Zaza, 825, n. 2), fue protagonizado por Juan Antonio Bottaro, Eva Egido y Toño Sánchez. La cadencia rítmica impartida a la alternancia de secuencias de tono heterogéneo resultó uno de los méritos más marcados de la dirección de Rubén Vejadalbán, junto a la capacidad performativa de Eva Egido y, más en general, al buen trabajo de expresión corporal de los intérpretes (Araújo 2003, 83). También cabe destacar la importancia de la dimensión plástica, alimentada por las pautas de movimiento y las coreografías elaboradas por el brasileño Alexandre Reis, en una pieza que, sin embargo, brota, en principio, como teatro de palabra. Merece más que una mención el montaje realizado en lengua española en Parma, en julio de 2006, en el marco del “UNO UNO PRIMA Stage Europeo degli Esordi (*European Beginning Stage*)”, organizado por Giuseppe Bertolucci –hijo del poeta Attilio y hermano menor de Bernardo– y Andrea Gambetta, bajo la dirección escénica de Rafael Rodríguez al frente de la compañía canaria 2RC. Los intérpretes fueron: Silvia Padrón, Maykol Hernández y Rosa Escrig.²

En *Père Lachaise*, Itziar Pascual sigue los pasos de Cundo y de su joven hermana Carlota por las avenidas y los caminos del cementerio homónimo de París, última morada de incontables figuras famosas, en busca de la tumba del abuelo de los dos, Secundino Pérez, republicano exiliado en Francia, caído en la lucha contra el nazismo y sepultado allí. Los ayudará Michel, un francés cuya madre era española, que trabaja de enterrador en aquel lugar de memoria, “meteco de mediana edad” que –dice una acotación– “vive a medio camino entre la nostalgia, la soledad y el miedo al presente” (Pascual 2003, 17). Es una pieza cuyos personajes experimentarán significativas transformaciones en el transcurso de la acción. En la obra comparten la escena vivos y muertos, y figuras distintas entre sí en edad (hay viejos y jóvenes) y procedencia social y temporal (tenemos a un hombre del pueblo, una artista y un intelectual). La edición revisada del texto, que se publicará en edición bilingüe (español e italiano) en 2025, supone, además de algún diminuto retoque formal, la conversión del abuelo Secundino en bisabuelo, de la madre de Michel en abuela y el desplazamiento de la acción en el más estricto presente: una decisión de Pascual dirigida menos a remarcar la distancia generacional entre algunos de los actantes que a favorecer una mayor implicación del destinatario de hoy.

En *Père Lachaise* afloran temas apreciados por la autora: el viaje a la memoria, que es a la vez una búsqueda de identidad por parte de generaciones ya cronológicamente alejadas de la Guerra Civil y a las que, con las puntualizaciones oportunas en el ámbito hispánico,³ se les podría aplicar la noción de posmemoria; la incidencia del pasado en el presente; la atención a temas de actualidad aún no adecuadamente resueltos por la sociedad española; el constante retorno de la falta de conciencia histórica y personal; el bloqueo emocional y existencial que en ocasiones impide a los individuos expresar lo mejor de sí mismos y vivir en plenitud; la ausencia de comunicación profunda y la peculiar sordera que caracteriza al ser humano; la confianza depositada en las nuevas generaciones y su capacidad para cambiar el rumbo de sus existencias (dimensión muy presente en la destacada faceta de autora para la infancia y primera juventud que distingue

² Sobre los montajes de la pieza cfr: <https://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/autor/lachaise/index.html>. Con relación al montaje de Parma, información en: <https://www3.gobiernodecanarias.org/noticias/hemeroteca/dos-companias-canarias-unen-representar-italia-obra-pere-lachaise/>. Acerca de la actividad de la compañía 2RC en sus primeros diez años de vida, véase: <https://didacticos2rc teatro.es/wp-content/uploads/2016/01/CATÁLOGO-10-ANIVERSARIO-2RC.compressed.pdf>

³ En España, en concreto, a la generación que corresponde a la posmemoria, más que sencillamente asumir un legado transgeneracional, le incumbe alimentar las condiciones que posibiliten su transmisión, hasta ahora limitada, discontinua y, a veces, obstaculizada. Véanse las reflexiones de Perassi & Trecca; y, antes, para América Latina, de Sarlo (125-157). Cfr. también Amo Sánchez (2019, 513; y especialmente 2020, 46-48).

a Pascual); y, en último lugar, pero no menos importante, la cooperación intergeneracional, motivo cuyo ascendiente está, entre otros, en Walter Benjamin, así como la necesidad de perderse para encontrarse más plenamente (en el texto los dos hermanos se pierden y se reencuentran, y su distancia momentánea no es solo espacial). Entre los procedimientos adoptados, detectamos la presencia de figuras fantasmales en escena, con el consiguiente desarrollo de la acción de forma simultánea en el plano físico y espiritual, la relevancia del monólogo, el alcance metateatral de una parte de lo representado, la importancia de la dimensión sonora y musical, el uso de la proyección de imágenes. Estas abren la representación, y son una manera de ubicar al espectador.

Imágenes y sonidos contribuyen a diseñar la obertura de la pieza, por decirlo con una terminología musical. Mientras el público sigue entrando en la sala, se presenta un contraste entre el dinamismo de los ruidos de la metrópoli parisina, captados también en su dimensión diacrónica, tanto cotidiana como histórica, y una serie de imágenes fijas; luego, en un nuevo contraste, los sonidos de fondo dan paso al silencio caluroso de un cementerio urbano en pleno agosto. La diacronía también se subraya mediante la proyección de imágenes de representaciones pictóricas de la capital francesa, que recorren un período de aproximadamente medio siglo, de 1910 a 1960. Así, en primer lugar, se ofrece al público una coordenada geográfica, a través de una mirada estética y subjetiva que toma en consideración la importancia que ha tenido y tiene París como epicentro artístico y polo de inquietud políticosocial. Wendy-Llyn Zaza (826, n. 6) observó que las pinturas identifican momentos históricos relevantes en la relación entre la Historia (con mayúscula) y la trama de la pieza: en *Tour Eiffel aux arbres* de Robert Delaunay se configura el ritmo amenazador del tiempo lineal de la Historia; en *Il Nord-Sud* de Gino Severini se analiza, en clave formalmente futurista, el viaje que emprenden los personajes; en *Estudio en Montparnasse* (1926), de Christopher Richard Wynne Robinson, se ofrece el retrato de una figura femenina en la ventana y, por tanto, en el umbral entre el interior y el exterior, y entre el espacio público y privado, evocando inmediatamente un ámbito liminal, tal como, por definición, es el escenario de la acción, un cementerio. Conviene recordar también la cuarta imagen, la reproducción de *Parfum grève générale. Bonne Odeur* (1960), del situacionista Jean-Jacques Lebel, una obra creada con la técnica del collage y pintura sobre cartón, y alusiva a una dimensión socioeconómica que puede vincularse, quizás, a la familia de origen del personaje de Michel, forzada a emigrar por necesidad. El común denominador entre las pinturas es el abstractismo, mitigado solo por el cuadro de Wynne Robinson: podría tratarse de una especie de declaración de intenciones por parte de la autora en relación con el tratamiento que va a depararle a los espacios de Père Lachaise, siempre que tengamos presente que la falta de reproducción mimética del entorno para nada impide que se toquen o evoquen acontecimientos y aspectos de la realidad histórica. El uso de elementos multimedia – aquí, principalmente la proyección de imágenes, una amplia gama de efectos sonoros y, sobre todo, la música– es recurrente en el teatro español contemporáneo y en la producción de Pascual.

2. Un espacio para la vida en medio de la muerte

Una vez ubicado en París, el espectador se halla en el peculiar enclave del célebre cementerio de Père Lachaise, cuya indudable centralidad, reflejada en el propio título de la obra, hace de él un personaje más. Esta *ville des morts*, que los parisinos casi consideran un parque, debe su nombre al confesor de Luis XIV, el jesuita François d'Aix de La Chaise, conocido como Père La Chaise, que vivió las últimas décadas de su vida en la colina sobre la que se levantaría el cementerio, transformándola en una especie de pequeño Versalles (Dansel, 21), tanto por las fiestas que allí se celebraban como por los agradables jardines que rodeaban el edificio principal. La historia de la necrópolis

comenzó a principios del siglo XIX, como resultado de una orden de Napoleón (el entonces cónsul estableció que todo individuo, sin importar su raza, clase, riqueza u orientación religiosa, tenía derecho a un entierro) y por intervención de Nicolas Frochot, prefecto del Sena (quien adquirió los terrenos necesarios para tal tarea). Junto con Montmartre, Montparnasse y Passy, Père Lachaise fue uno de los cuatro nuevos cementerios construidos fuera de París y se edificó ocupando inicialmente las 17 hectáreas del Mont Sant-Louis, al este de la ciudad: las obras comenzaron en 1803 y en mayo de 1804 pudo realizarse el primer entierro. Fue el arquitecto neoclásico Alexandre-Théodore Brongniart quien concibió los ejes del cementerio, colocándolos posteriormente en el marco de un gran jardín a la inglesa, atravesado por avenidas llenas de árboles, en particular tilos y castaños preexistentes, y salpicado de plantas al lado de tumbas esculpidas. Desde el proyecto de cementerio arquitectónico Brongniart pasó al de cementerio-parque, destinado a gozar de gran popularidad (Ragon, 104). Más de doce mil árboles (tuyas, olmos, sicómoros, tilos, cerezos, cipreses, cedros, fresnos...), poblados por cientos de gatos y numerosas especies de aves (mirlos, urracas, arrendajos, ruiseñores, picamaderos, herrerillos, cuervos...): un microcosmos insólito, atravesado a lo largo de los años por una humanidad variada y a veces erotizada y transgresora (según ilustró Dancel –una de las fuentes de Pascual– en un libro panorámico, pero no siempre proclive a la objetividad descriptiva). Como recuerda el mapa distribuido a los visitantes, “Precursor de la evolución de las prácticas funerarias, Père-Lachaise acogió los primeros crematorios (1887), columbarios (1889) y jardines cinerarios franceses (1985)”. El tiempo lo ha transformado en un cementerio-museo, como el de Pisa, que también fue construido inicialmente con una intención diferente (Ragon, 96).

Las avenidas, las estatuas, los sepulcros ilustres alimentan las situaciones y las aperturas imaginativas de la obra de Itziar Pascual, aunque la ambientación muy connotada se matice, en el plano visual, mediante una elección escenográfica que pretende explotar la fuerza evocadora de la palabra teatral y que renuncia de forma programática a cualquier intento de reproducción naturalista, tratando de evitar, así, el camino fácil de la celebración estereotipada. Quizás no sea casualidad que en el montaje del estreno no se proyectaran fotografías ni imágenes artísticas del cementerio. García Martínez (342) captó acertadamente, en el texto, una dialéctica entre geolocalización concreta e indefinición espacial, entre heterotopía y lugar de memoria, entre el laberinto y la salida de este.

Como es sabido, en los cementerios, espacios heterotópicos en los que se yuxtaponen y separan la ciudad de los vivos y la de los muertos,⁴ el tiempo de la normalidad se suspende mientras dura la visita, se asume un sistema de cierres y de aperturas que unas veces incomunica el espacio y otras lo hace accesible, se crea el espejismo del persistir de la presencia humana en el tiempo ante la angustia que despierta la tangible acción de la muerte. Sin embargo, como apuntó recientemente Moreno Zago, las tendencias actuales en nuestra sociedad han ido erosionando la distancia entre el espacio sagrado de la memoria y el profano del entretenimiento: de lugares de aflicción vinculados a la irreversibilidad de la muerte, los cementerios evolucionan hacia lugares de conservación de la memoria histórica, cultural y arquitectónica, en espacios abiertos al público e incluso se convierten en destinos turísticos, según la perspectiva no solo de conmemorar a los seres queridos, sino también, en ocasiones, de salvaguardar el paisaje y los ambientes. Lo

⁴ Para el concepto de heterotopía remito por supuesto a Foucault, cuya conferencia original es de 1967. Entre los contra-espacios, los lugares reales fuera de todos los lugares, Foucault enumera: “i giardini, i cimiteri, i manicomi, le case chiuse, le prigioni, i villaggi del club Méditerranée e molti altri” (Foucault, 13). García Martínez (343-344) ha observado una correspondencia casi total entre el tratamiento deparado en la obra teatral a Père Lachaise y los seis principios definitorios propuestos por el filósofo francés.

que parece difícilmente cuestionable es que los cementerios (y sus tumbas) representan espacios liminales por excelencia, como ha señalado, entre otros, John P. Gabriele (2006, 166), al recordar que los camposantos se ofrecen como puentes entre el yo y los demás, entre tiempo y espacio, y en aquel lugar se reconfiguran la geografía y la cronología, y la historia se despliega espacialmente;⁵ en su estela se ha situado Luisa García-Manso (2018, 396 y 398), al observar que allí lo liminal aparece asociado a un estado de indefinición o ambigüedad identitaria, y que tumbas y cementerios “se prestan a la negociación identitaria [por parte] del visitante”.

En este sentido, Père Lachaise, “*il cimitero vivente*” según Giampaoli (2008), es un contenedor excepcional. Podría aplicarse a este espacio emblemático, a la vez identitario, relacional e histórico, el concepto de “lugar antropológico” (Augé, 43), siempre y cuando no olvidemos que existe una tensión entre la función originaria y, después de todo, principal de la necrópolis (dar sepultura secular a los difuntos) y las especificidades que conforman su condición extraordinaria: desde el elevado número de visitantes anuales que la convierte en un fenómeno de masas hasta su vegetación vital y variada (árboles, plantas, arbustos), desde la multiplicidad y notoriedad de sus visitantes vivos y huéspedes muertos hasta la fauna que puebla la mayor zona verde dentro de las murallas de París, fauna que en años más recientes comprendía incluso zorros (Giampaoli 2010, 48-49).

Para dar cuenta de Père Lachaise, se han evocado los conceptos de “hiperlugar”, de “espacio *exceptuado*”, de alcance *surchargé* (‘sobrecargado’; remito para todo ello a las consideraciones de Giampaoli 2010, 49-51). Père Lachaise es menos un lugar de culto (y en cualquier caso no dirigido a una sola confesión religiosa) que un lugar de memoria – en el sentido en que lo asume Pierre Nora (15-16), aunque su selección resulte decididamente heterogénea –, un espacio para la memoria colectiva. Si bien, en rigor, se trata de un lugar de paso, por su condición de espacio extraordinario se propone como una zona de contacto (y, en el caso de nuestra pieza, de un espacio para el despertar). Desde el enfoque de la antropología urbana, Colette Pétonnet (256) se refirió a él en términos de un lugar de mediación, debido a las posibilidades de intersección de experiencias y discursos que allí se proponen. Ciertamente, el hecho de ser una zona esencialmente peatonal potencia el grado de atracción que ejerce sobre las personas e influye de manera positiva en las posibilidades de encuentro.

3. Las huellas de la Historia

Teniendo en cuenta lo dicho, y acudiendo a lo que la misma Itziar Pascual me ha comunicado por escrito, Père Lachaise puede entenderse como una “síntesis radical de la experiencia histórica, política y artística de la Humanidad”. En todo caso, nos interesa de forma especial la proyección virtualmente *global* y no solo francesa de Père Lachaise, así como su vertiente *política*. En la obra se menciona de la siguiente manera el Muro de los Confederados, dentro del recinto del cementerio:

Isadora – Basta, señores, basta. No estamos solos. (*Mirando al público.*) No todos los espíritus se acomodan en el silencio. No todos se conforman. Gracias por estar aquí. Han dejado a un lado sus fatigas, sus miedos, sus heridas. Y es un honor para nosotros.

Secundino – (*Mirando al público.*) No los percibo bien. ¿Quiénes son?

El Ilustre Anónimo – Los combatientes de la Comuna de París. Murieron aquí, a los pies del muro de los Confederados. Se atrincheraron en el cementerio. Aquí cayeron, defendiendo un gobierno libertario y popular. ¿No ves las manchas de sangre seca? (Pascual 2003, 71)

⁵ Gabriele lo hace basándose en Francis, Kellaher & Neophytou (95-96).

La Comuna de París, un movimiento insurreccional que desde el 18 de marzo de 1881 había supuesto un gobierno breve –solo dos meses de duración– de la capital francesa inspirado en las prácticas del socialismo de autogestión y protagonista de una serie de medidas que intentaban paliar la pobreza difusa (agudizada por la entonces reciente guerra franco-prusiana) desembocó en la masacre perpetrada por el ejército nacional, que reprimió con la sangre el alzamiento que dio vida a un gobierno al que Friedrich Engels se refirió como la primera “dictadura del proletariado” (en su “Introducción” a Karl Marx, *La guerra civil en Francia*, 22) y que también los anarquistas celebran como ejemplar. El Muro es el lugar donde el 27 de mayo de 1871 fueron hechos prisioneros y fusilados 147 combatientes de la Comuna, luego arrojados a una fosa allí abierta. Las tropas regulares habían logrado apoderarse del cementerio donde los federados se habían retirado mientras los distritos de Trône, Charonne y Belleville eran atacados. Los comuneros resistieron durante varias horas, hasta el punto de que los combates a veces desembocaron en furibundas luchas cuerpo a cuerpo en medio de las tumbas, no lejos de las sepulturas de Nodier, Balzac y Souvestre. Tras la liquidación de los resistentes, con el transcurso de las horas y a lo largo de los días siguientes, centenares de cuerpos de federados, arrastrados y fusilados allí, o ejecutados en otro lugar y transportados en carretas, fueron enterrados junto a los primeros, amontonados unos encima de otros y cubiertos con cal viva. Se calcula que durante *la semaine sanglante*, que comenzó el 21 de mayo, más de 10.000 comuneros, por lo menos, fueron asesinados en combate o ajusticiados de manera sumaria, sin que se respetara a las mujeres ni a la infancia (Audin). Aunque, como suele pasar en estos casos, las fuentes no concuerdan en el número exacto de las víctimas (Merriman, 373 sostiene que fueron al menos 17.000 y recuerda que ha habido estimaciones que han elevado el número de muertos hasta 35.000), se trató de una masacre extendida a otros lugares emblemáticos de París, una matanza cometida contra quienes lucharon en defensa de “un gobierno libertario y popular”, perpetrada entre hombres de una misma nacionalidad, divididos por la ideología y destruidos por una violencia que recuerda, salvando las proporciones, una guerra civil como la española (el detalle de la fosa es revelador, y es explícita la manera que tuvo Marx de referirse a la experiencia de la Comuna como un conflicto intrasocial).

El hecho de sangre dejó una huella profunda en la memoria histórica del pueblo francés y quince años después de los acontecimientos el Muro ya era un lugar privilegiado en este sentido. Baste observar que hay una entrada de Madeleine Rebérioux sobre el Mur des Fédérés en el primero de los tres volúmenes de *Les lieux de mémoire* dirigidos por el ya mencionado Pierre Nora (Rebérioux, 535-558). En la década de los 80 del XIX, el consejo municipal de París otorgó concesiones perpetuas y gratuitas a los dirigentes de la Comuna para que fueran enterrados en ese espacio. A pesar de su condición efímera, se la considera un modelo sin parangón en la historia de las revoluciones sociales, como expresión del poder revolucionario de los trabajadores y a la vez experiencia muy pluralista e inspiradora de más de un movimiento insurgente a lo largo del siglo XX. La memoria positiva de aquellos eventos se desarrolló de diferentes modos sobre todo en el contexto de la Revolución Rusa y en el del parisino Mayo del 68 (Straehle). Podría decirse que la agonía de la Comuna a los pies del muro oriental contribuyó a cambiar la imagen del cementerio. El Muro se ha convertido en símbolo de la lucha por la libertad y por ideales anarco-comunistas y de autogestión. Cada año, el primero de mayo, el Partido Comunista Francés rinde allí homenaje a las víctimas de la Comuna y a las del nazismo. Y los grafitis de muchos muros siguen dando testimonio de la persistencia de la fuerza inspiradora de aquellos hechos (Larrère).

Cabe destacar que, en la pieza de Pascual, los espectadores de la función son convertidos por las palabras del personaje de Isadora Duncan, y con un guiño brechtiano

dirigido a arrancarlos de su condición de “tanti dormienti” (Brecht, 165), en luchadores confederados, consecuentes hasta la muerte con su compromiso (pocas opciones se les dejó al final, por otro lado): una posible implicación de la ruptura de la cuarta pared es que no solo esas víctimas que siguen desasosegadas en el marco incomparable del cementerio parisino, sino también nosotros mismos, en calidad de destinatarios, estamos llamados a “no acomodarnos en el silencio”, parafraseando las palabras de la dramaturga. La pacificación finalmente alcanzada por los diferentes personajes principales se ofrecerá también a aquellos luchadores generosos e inquebrantables. Sin embargo, considero que se ha de captar en la profunda inquietud de los muertos que intervienen en la obra una crítica implícita a los vivos, a su sumisión, a su manera de conducirse en medio de una sociedad a menudo distraída, superficial y falta de memoria o carente de ella.⁶

Hay más. En Père Lachaise, cementerio municipal y no vinculado, como se ha dicho, a una confesión religiosa concreta, también se rinde homenaje, según una perspectiva que ahora se definiría transnacional,⁷ a las víctimas del nazismo, a los deportados durante la Shoah y a los españoles que lucharon en la defensa de París y de Francia (como señala la propia Pascual en una entrevista a García Salch de 2006). El *Monumento a los españoles que murieron por la libertad (1939-1945)* –en francés: *A la mémoire de tous les espagnols morts pour la liberté (1939-1945)*: de hecho, levantado para los republicanos caídos en la Segunda Guerra Mundial–, en la división 97 del cementerio, se inauguró en abril de 1969 y está situado prácticamente frente al muro confederado (Izquierdo, 50-51). De manera oportuna, Michel Dansel (94) se refiere al monumento recalcando el protagonismo que en él asumen las manos. Esculpido en bronce, el monolito representa “siluetas atormentadas [que] emergen de una jaula rota. Una mano colgada recuerda la muerte de muchos deportados, mientras otra sostiene firmemente una fruta que puede interpretarse como una granada. Una tercera mano, levantada hacia el cielo, blande espigas y ramas de olivo, símbolo de la vida y de la paz, pero también de España, país mediterráneo”.⁸ La escultura pertenece a la categoría de los “monumentos-mensaje” si nos atenemos a la categorización de Régis Debray, es decir, no desempeña una función utilitarista, pero posee un elevadísimo capital simbólico. En la misma División 97, se encuentra el memorial consagrado a *Los voluntarios franceses de las Brigadas Internacionales. España 1936-1939*. Y no muy lejos, hay un monumento esculpido en granito traído de Mauthausen y en forma de escalera alegórica (alusiva a los mortíferos 186 peldaños de la cantera cercana al campo de concentración). En 2019, el cementerio acogió una de las primeras conmemoraciones del 80 aniversario de la Retirada Republicana. Por supuesto, en un espacio como el que nos ocupa, existe el riesgo efectivo de incurrir en una especie de *museificación* y confinamiento de la conmemoración de un

⁶ Cfr. las palabras de la propia Pascual (2005a, 158-159), que culminan con la afirmación de que, en los muertos del teatro contemporáneo español, no es la forma lo que inspira miedo sino el contenido moral de sus voces. Sobre la reiterada presencia de figuras fantasmales en el teatro actual, véanse especialmente los estudios de Guzmán (2012a y 2012b), García-Manso (2013, 184-204; 2014; 2018) y Bueno.

⁷ Remito al respecto a las reflexiones de Assmann.

⁸ Traduzco de <https://e-monumen.net/patrimoine-monumental/monument-aux-espagnols-ports-pour-la-liberte-cimetiere-du-pere-lachaise-paris-75020/>. En la misma página puede leerse lo siguiente: “Encargado por la Federación Española de Deportados e Internados Políticos (FEDIP), este monumento pretende ser a la vez un homenaje y una llamada a la lucha contra el fascismo y su expresión española: el franquismo. Desde marzo de 2005, el monumento es propiedad del Estado español”. En la base del monumento se lee en francés: “A la memoria de todos los españoles muertos por la libertad 1939-1945. Monumento bajo el patrocinio del profesor Charles Richet, Daniel Mayer y Pablo Casals. Inaugurado el 13 de abril de 1969. Esta urna contiene tierra de todos los campos de batalla, así como los campos de concentración nazis, donde miles de republicanos españoles cayeron muertos por la libertad: 10.000 muertos republicanos españoles en el exilio y 25.000 cayeron junto a los aliados como maquis o fusilados”. Otros datos sobre el monumento en: <https://www.appl-lachaise.net/monument-aux-victimes-espagnols-de-1939-1945/>.

pasado percibido como distante y cerrado, o de su toma de posesión por parte de una determinada facción ideológica, según dejó ver Danielle Tartakowsky en un ensayo que ha reconstruido las funciones políticas asumidas por Père Lachaise en su más de dos siglos de existencia, también en competición con el Panteón parisino. Los cementerios, después de todo, nos hablan más de nuestra memoria y de cómo la ejercemos que de nuestros antepasados.

En definitiva, podemos considerar Père Lachaise como una suma de vivencias civiles y públicas, con una innegable proyección transnacional, lo que sin duda también contribuye a resignificar las de carácter nacional (Siegel; Assman). Allí descansan personajes ilustres y ciudadanos anónimos (a menudo, eso sí, con cierto poder adquisitivo). Y allí también se hallan muchas tumbas de españoles caídos en combate en tierras francesas. Es en ese lugar donde se materializa el espíritu de Secundino, abuelo de los jóvenes protagonistas, convertido en bisabuelo, como he dicho, en la versión de la obra que publicaré en 2025. Secundino, víctima directa de los acontecimientos, permite un “enfoque desde dentro” y a la vez alejado cronológicamente de ellos –al igual que afines figuras mediadoras en el teatro de la memoria (Trecca, 83)–, pues rememora la huida precipitada por la frontera española entre finales de enero y la primera mitad de febrero de 1939 de republicanos –tanto civiles como militares– o sencillamente de individuos temerosos de sufrir represalias, la difícil llegada al país transpirenaico y la posterior implicación de muchos de ellos en la batalla librada por los mismos franceses contra el invasor alemán. Se estima que unas 500.000 personas pudieron cruzar la frontera franco-española en pocas semanas (Pérez Rodríguez, 33), aunque el número sigue siendo objeto de debate.

Uno de los momentos de mayor intensidad emocional de la pieza es precisamente la rememoración del paso de la frontera, que, hecho a destacar, llega a presentarse por parte de la figura espectral no excluyendo del todo, por lo que parece, las percepciones sensoriales. Secundino, se nos dice, “está aterido”, sus pasos son lentos y reflejan el profundo cansancio de una larga marcha y de su condición de derrotado: elementos que constituyen una forma de visibilizar y de comunicar con eficacia al espectador el drama de los fugitivos (evidentemente, él cree probar determinadas sensaciones, porque, en cambio, el Ilustre Anónimo le dirá: “Ya no tienes cuerpo ni percepción sensorial”: Pascual 2003, 44). Estas son las palabras de Secundino:

Secundino – No mires atrás, Secundino.
 Ahora no, me dije.
 A mi espalda, el hambre, huellas sobre la nieve
 y el silencio de los heridos.
 Los gendarmes del paso gritaban al aire.
Allez, allez, reculez!
 Muchos no entendían francés. La mayoría.
 ¿Reculé? Nos van a dar por culo, Secundino.
 Si cierran el paso nos joden vivos.
 Yo sí sabía lo que decían los gendarmes,
 yo sí entendía.
 Pero no quise traducirles.
Allez, allez, reculez!
 No mires atrás, Secundino.
 No pensé en tres años de guerra,
 ni en la voz de Dolores,
 ni en el sueño republicano.
 Pensé en la casa que dejaba,

las goteras del tejado sin arreglar.
 Solo pensé en las goteras.
 Y la lluvia colándose por las vigas.
 Si cierran el paso nos matarán, Secundino.
 Somos demasiados para que lo cierren, ¿verdad?
Allez, allez, reculez!
 A mi espalda, nada, una huida hacia delante,
 y delante Francia, y un manojo de sombras que se perdía.
 Los pasos torpes, la garganta seca,
 camina, Secundino, no te pares, ahora no.
 Sobre todo no mires atrás.
 Alguien cayó al suelo, las botas resbalan.
 Los cuerpos se han cubierto de fango y de plomo.
 Cinco metros y ya, Secundino, ya está.
 Cuatro, tres, dos, control, los gendarmes.
 Ni un paso. Ni uno solo. Miré. Y grité.
 Muertos sí, mas no vencidos.
 Muertos sí, mas no rendidos.
 Alguien me empujó. Y seguí caminando. (Pascual 2003, 42-43)

Se aprecia en primer lugar la proyección espacial del drama: el abandono precipitado del propio país; la llegada incierta a una tierra que además se presenta en seguida inhóspita (y eso que en la obra no se alude a los campos de internamiento para refugiados); el idioma ajeno que es para muchos una primera barrera infranqueable; la memoria, a la espalda, de quehaceres diarios que se han dejado sin realizar, metáfora de vidas truncadas y de destinos que cambian para siempre.⁹

Secundino sigue reviviendo la angustia de quien no sabe si salvará su vida. Se ha quedado aprisionado en ese trauma a pesar de que, le espeta otro personaje, “La guerra terminó hace sesenta años” (frase que se convierte en “La guerra terminó hace más de ochenta años” en la versión actualizada, de próxima publicación). El trauma produce trastornos, desarticula el yo y genera huecos en la existencia, recuerda el historiador estadounidense Dominick LaCapra (63). Es una manera de estar poseídos por el pasado (de una “Possession by the Past” habla, entre otros, Cathy Caruth, 151). En nuestro caso, el trauma personal de Secundino es representativo de una herida también colectiva, compartida por muchas otras personas, ya anónimas, ya conocidas (pensemos en Antonio Machado y Corpus Barga, o en Max Aub, que cruzó la frontera en un camión).

Los gritos de Secundino molestan, al amanecer de cada día, a los demás muertos. Secundino, que no hace más que reiterar el grito que dio al pasar la frontera, sigue inquieto también porque experimenta la culpa del superviviente y sabe que los restos de sus compañeros de lucha españoles todavía no han recibido una adecuada sepultura, pues yacen en una fosa al borde de un castaño, en el lugar donde fueron fusilados. Un destino del que Secundino se ha salvado y que, evidentemente, introduce en la obra la realidad de las fosas aún por abrir. De hecho, en la parte conclusiva de la pieza la radio difunde la noticia de que se ha encontrado una fosa común de la Guerra Civil a las afueras de un pueblo extremeño: “Más de una veintena de hombres, fusilados a las afueras de un pueblo. Cerca de un bosque”, le dice Michel a Cundo (Pascual 2003, 76). Se alude a Jaraíz de la

⁹ El tema del exilio permite relacionar nuestro texto con los cuadros que conforman *Varadas* (2004), protagonizados, en cambio, exclusivamente por figuras femeninas. Cfr. Rovecchio y especialmente Reck, quien destaca como elemento común entre las dos obras el “pacto de memoria” que se establece entre las generaciones.

Vera, pequeño municipio que hoy tiene unos 6.000 vecinos, y que se halla en una región martirizada por la represión franquista. Es importante notar que la noticia –que desata uno de los nudos existenciales de Secundino– solo llega después de que su espíritu haya abandonado las antiguas preocupaciones y haya realizado la ascensión (sobre la que volveré): no es la causa de su reconquistado sosiego, sino mera confirmación de la llegada de un nuevo tiempo de posible reconciliación.

La misma Pascual me ha relatado la manera en la que se produjo la elección de Extremadura como lugar de procedencia de los protagonistas:

Yo llevaba semanas elaborando el personaje de Cundo, pero había datos que no tenía del personaje, no sabía de dónde venía. Y un día, en un autobús de la EMT, escuché hablar a un hombre maduro, de voz grave y pausada. Hablaba de su afecto por Jaraíz, del recuerdo del castaño, de la tierra... Aquella voz me atravesó. Supe que Cundo debía venir de Extremadura. Dolorosamente, las represalias en aquella parte de España fueron desgarradoras... (comunicación personal de la autora, noviembre de 2024).

4. Unos personajes en transformación

Los muertos también sufren. La prolongación de los apuros más allá de la muerte responde a una visión de la esencia y de la vivencia humanas como conflictivas en sí (cfr. también Araújo 2002, 12). Los difuntos son portadores sobre todo de pugnas interiores, aunque en el argumento de la obra no se excluyan del todo las interpersonales: Secundino se enfrenta al Ilustre Anónimo –en cierto momento, también con un hilarante intercambio de insultos– porque lo percibe muy diferente de cómo es él, alimentando un contraste entre el hombre de la calle, un ser sencillo pero consecuente con sus valores, y el intelectual desencantado e insatisfecho de una existencia aséptica y orientada por decisiones ajenas. Secundino le reprocha al otro la falta de compromiso. Un conflicto medular en varias obras de Pascual es precisamente el que se libra entre los indiferentes (*ignavos*, los definiría yo) y los que están dispuestos a enfrentar toda consecuencia y a sufrirla en carne viva para seguir sus ideas o valores (Araújo 2002, 12). Quizás lo más interesante ahora sea que, aun estando atenazados por las contradicciones y las cortapisas que condicionan el humano existir, los muertos parecen ser los responsables principales de su evolución personal: su bienestar depende sobre todo de ellos mismos y de lo que puedan aprender apropiándose brevemente del cuerpo de los vivos o sacando provecho de algunas de sus actitudes al observarlos; por otro lado, ello no obsta para que se demuestren sensibles a las vicisitudes de los humanos y para que la memoria que los vivos conserven de ellos siga resultando importante. También en *Père Lachaise* se impone un concepto de responsabilidad individual que creo que se podría conectar provechosamente con el pensamiento de Jean-Paul Sartre. Recordemos las palabras contenidas en *El existencialismo es un humanismo*: “el hombre está condenado a ser libre. Condenado, porque no se ha creado a sí mismo, y sin embargo, por otro lado, libre, porque una vez arrojado al mundo, es responsable de todo lo que hace” (Sartre 1973, 5). Considero que el *bloqueo* que caracteriza a los tres fantasmas que sobresalen del anonimato de los habitantes de *Père Lachaise* –un bloqueo que, por ejemplo, en *Pared* tendrá que ver con los vivos– recuerda a más de una criatura del filósofo francés: pensemos en los personajes de *A puerta cerrada*.

Secundino se enfrenta al *ignavo*, pero también intenta consolar de sus lutos desgarradores a Isadora Duncan, encarnación de la artista atribulada que sufrió en su propia piel el conflicto entre arte y amor. Un trabajador (un posadero, para ser más exactos), un intelectual, una artista: se hace evidente la intención de Pascual de construir una situación coral. Vemos a tres muertos muy vivos, y caracterizados por una relación

que podría calificarse de osmótica con los vivos auténticos, como ha remarcado Nazaret Negrín Carro (93). Anteriormente, Alison Guzmán (2012a, 516) había hablado de un vínculo simbiótico entre vivos y muertos: estos últimos se apropian momentáneamente del cuerpo de aquellos para *re-vivir*; aquellos se valen de la sabiduría y experiencia de estos para progresar. El parecido físico entre vivos y muertos permite que sean los mismos tres actores quienes encarnen a los seis personajes. Más allá de la comprensible economía en el empleo de los intérpretes, al imaginar una obra en la que cada representante pasa a interpretar, ante la mirada del espectador, a otro personaje (las respectivas acotaciones aclaran que los personajes lo hacen sin salir de escena), Pascual quiso subrayar a la vez la existencia de roles asignados a cada individuo en la sociedad en la que vivimos, el grado de artificio implícito en este proceso, a la manera brechtiana, y también la fluidez con la que a una toma de conciencia puede corresponder un cambio ontológico (cfr. Harris, 13).

La ausencia de Secundino, arrancado tempranamente a la vida y a la familia, es como un gran hueco que se transmite de alguna forma a sus descendientes, Cundo y Carlota, a los que vemos lidiar con sus dificultades personales, en el caso del primero agudizadas por la mitificación que ha hecho del abuelo (o bisabuelo, según las versiones). Carlota, a su vez, tendrá que tomar la resolución de cerrar una relación insatisfactoria y en unos meses dará a luz a su primer hijo. La vivencia de los nietos (o biznietos) en *Père Lachaise* se perfila como un viaje iniciático, y su experiencia, al igual que la de los muertos que salen de su atascadero, se configura como la salida de un laberinto simbólico (cfr. Amo Sánchez 2014, 353-354). De una especie de “*parcours initiatique*” ha hablado también Agnès Surbezy (24), autora de una comparación entre el Muro de los Confederados y el que se impone como coprotagonista en *Pared*, texto de Pascual centrado en la violencia doméstica y las dificultades de abordarla tanto para las víctimas como para las personas conocedoras de los abusos.

Los desplazamientos en medio del dédalo (auténtica tela de araña) de los recorridos de *Père Lachaise* encuentran una correspondencia en el viaje interior de cada uno de los personajes, lo cual es especialmente cierto para los vivos, pues cada uno de ellos ha de medirse con una crisis personal. Contribuyen a determinar el esqueleto metafórico de la obra, además del laberinto, el vocablo *enigma* y el pasatiempo del crucigrama que aparecen en ella. Si, parafraseando el título de un buen libro de Simone Beta (*Il labirinto della parola*), el enigma es “la palabra en el laberinto”, el crucigrama se convierte en la traducción en el plano lúdico de la búsqueda de la palabra exacta. De alguna forma, en *Père Lachaise* la búsqueda se complica y difumina por la dimensión políglota que caracteriza la pieza:¹⁰ el español de los protagonistas, el inglés chapurreado por Cundo, el francés de las varias canciones que resuenan en el texto desempeñando un papel significativo en el que no podremos profundizar aquí (pero de nuevo, a veces, asumiendo un valor *político*, además de sentimental: baste el ejemplo de *Le temps de cerises*, *El tiempo de las cerezas* en castellano, cuya letra fue compuesta en su día por el comunardo Jean-Baptiste Clément). En el plano de los *verba*, los diversos idiomas se corresponden a las *res* en el espacio, es decir, a las avenidas y a los caminos del cementerio. Y el consuelo de la palabra (véase sobre todo cómo actúa Michel con Carlota) –combinado con la función protectora de los difuntos y con la fuerza sublimadora del arte, y más concretamente de la danza– permite la liberación de los personajes y la resolución de su *impasse* vital (Amo Sánchez 2014).

Solo danzando se liberan los muertos de sus ataduras y logran, por fin, abandonar el cementerio donde, como almas en pena y prisioneros, permanecen. La danza irrumpe a

¹⁰ Gabriele (2013, 166) ha observado que la diversidad lingüística refuerza en la obra la noción de *detritorialization*, empleada más de una vez por Tomlinson en sus trabajos sobre la globalización.

consecuencia de un acto de voluntad, es la invitación que procede de una figura extraordinaria presente en la obra, Isadora Duncan, pionera de la danza moderna arraigada en el clasicismo griego (Sánchez, 14-15), creadora de movimientos que buscaban naturalidad y defensora de una visión del baile que trascendía el mero entretenimiento y que lo convirtió en “pensamiento del cuerpo” (Argenzio Barquet). Es ella quien afirma en la obra: “La danza es un camino para fluir de la tierra al cielo”.¹¹ Duncan falleció en 1927 en un trágico accidente de automóvil en Niza, a la edad de cincuenta años: su larga estola se enredó entre la llanta de radios y el eje trasero del coche en que iba, provocando su muerte por estrangulamiento.¹² Antes, había tenido que enterrar a sus tres hijos: Deirdre Beatrice y Patrick, ambos ahogados en el Sena, y el tercero, muerto en 1914 al poco de nacer, y del que no se menciona el nombre en la obra. Pascual confirmaría su interés por la danza en la sucesiva *Mascando ortigas*, de 2005 (cfr. Pascual 2005b), pieza para la infancia calificada de “viaje hacia la identidad, por el que transitamos por siete estaciones, que representan siete estadios en la intrahistoria de Pina, la protagonista” (Díaz Díaz, 7), que no es sino otra gran figura del baile, es decir, Pina Bausch. Gracias a la actuación de la compañía Karlik Danza Teatro y a la mirada de su directora artística, Cristina Díaz Silveira, también en *La vida de los salmones* la danza cobra protagonismo.

Percibimos en la manera en la que la danza interviene en *Père Lachaise* para desbloquear a los personajes un voluntarismo a la manera de Schopenhauer. El pensador alemán elabora toda una doctrina de pesimismo y dolor, pero presenta el arte y la ascética como herramientas para atenuar el sufrimiento humano. La actividad de Duncan pudo relacionarse con las teorías del filósofo de Gdansk, depurado de su negatividad e integrado con una visión sensualista y alegre del cuerpo en clave nietzscheana (Sánchez, 15-16). En nuestra pieza la danza actúa como proyección del poder curador del arte. Para el destinatario de la pieza de Pascual, danzar y liberarse resultan casi más un acto de voluntad y una invitación fruto de la iniciativa individual que una consecuencia del argumento. Pudieron pesar en ello la recordada inclinación por el teatro-danza por parte de la autora y, lo repito, el destacado papel que tuvo en la definición del perfil de nuestra pieza el coreógrafo Alexandre Reis, junto al hecho de que los despojos de Duncan descansan en el columbario de Père Lachaise. El rol de Isadora confirma tanto el protagonismo femenino, que se reitera en la escritura de creación de la dramaturga, como el alcance internacional de su búsqueda de ejemplaridad: recuerdo, solo para dar algún ejemplo, sus obras centradas en la activista estadounidense Rosa Parks o en la futbolista sudafricana Eudy Simelane (respectivamente: *Variaciones sobre Rosa Parks*, publicada en 2007; *Eudy*, impresa en 2014).

La ascensión de las figuras fantasmáticas es una especie de definitiva liberación respecto a las ataduras humanas, la conquista de un paraíso secular (parecida a la que se vislumbra al final de *Los niños perdidos*, de Laila Ripoll), una condición no alcanzable sin haber cerrado antes las cuentas pendientes (subraya lo último Guzmán 2012a, 482). La ascensión adquiriría “el sentido de exoneración, sublimación o purgatorio” para la especie humana, según Luis Araújo (2002, 12), que también se refiere a *El domador de sombras* y con respecto a nuestra obra se pregunta si la ascensión consiste en “un estado superior... ¿de quietud?”. La propia Itziar Pascual me ha confirmado por escrito que con la ascensión quería plantear “una superación del dolor, o de los nudos que vinculan a los personajes con sus vidas mundanas”. Es una visión aleccionadora y en cierto sentido incluso consolatoria, y por lo que atañe a la momentánea (y casi paralela) pacificación

¹¹ Cfr. Pascual (2004, 52). Para la estratificada visión que Duncan tenía de la forma artística que practicaba, cfr. Duncan (2003).

¹² Da cuenta del trágico suceso, entre otras fuentes, un párrafo añadido por otros al final de sus memorias (Duncan 1993, 373).

hallada por los vivos obvia las resistencias de una parte de la actual sociedad española ante las iniciativas de recuperación de la memoria histórica republicana. Por otra parte, la obra se desarrolla en París y no en Madrid, y al teatro no le corresponde ser mero espejo de la vida...

La subida al cielo aparece como uno de los vínculos más evidentes con el *Don Juan Tenorio* zorrillesco, con nexos reforzados por la ambientación en el cementerio y la presencia de estatuas señaladas por las acotaciones. A diferencia del contexto romántico, no tendremos ahora a ninguna figura de difunto terrorífico o emisario celeste –presente en la tradición y en el *Dom Juan* de Molière, texto también mencionado en *Père Lachaise*–,¹³ sino solo seres sufrientes y cómplices, y un cielo que no posee connotaciones religiosas ni específicamente católicas. El obvio desplazamiento del acento se percibe de forma diáfana en el hecho de que Zorrilla cierra su obra con la apoteósica subida de las almas al cielo (representada por las “brillantes llamas” que salen de las bocas de don Juan y de doña Inés: cfr. Zorrilla, 225), mientras que en nuestra pieza el final se centra en el monólogo de Carlota, resolutorio de sus dificultades, y seguido por la vuelta de la joven a la vida ordinaria, acompañada por Michel, ya fuera de ese espacio-escenario que es Père Lachaise. El punto de vista no podría ser más terrenal.

En la obra de Pascual los muertos no se diferencian mucho de los vivos. También en el rígido Ilustre Anónimo –que siempre se negará a revelar su nombre y debe algún rasgo exterior a Voltaire– veremos a un ser infeliz por no haberse responsabilizado de su existencia y haberla vivido siguiendo dictámenes ajenos. Y, aun así, los difuntos consiguen socorrer a los necesitados. Ayudará en ello el aura mágica que rodea Père Lachaise, favorecida también por la presencia de tumbas de figuras de espiritistas como Allan Kardec: su sepultura todavía hoy es meta de peregrinación de no pocos adeptos.

Concluiré señalando –junto a elementos ya apuntados como son cierto protagonismo femenino y la función tutelar ejercida por los espectros– que en la obra se transparenta la confianza en la cooperación intergeneracional y se manifiesta una mirada optimista y regeneradora ante las limitaciones individuales –que a veces son autolimitaciones– y ante las tribulaciones de la vida, presentada como una asunción de responsabilidades, principalmente personales. Con ello, Itziar Pascual parece recordarnos que no solamente somos responsables de lo que hacemos, sino también de lo que dejamos de hacer. Jean-Paul Sartre lo diría de otra manera, afirmando que cada hombre es lo que hace con lo que hicieron de él.¹⁴

¹³ Recuérdesse, además, que también los restos mortales del dramaturgo francés se encuentran en el cementerio parisino.

¹⁴ La frase original es: “L’essentiel n’est pas ce qu’on a fait de l’homme, mais *ce qu’il fait de ce qu’on a fait de lui*” (Sartre 1966, 95); cursiva mía.

Obras citadas

- Amo Sánchez, A. “Dramaturgias de lo imprescriptible: un teatro para la recuperación de la memoria histórica en España (1990-2012).” *Anales de Literatura Española Contemporánea* 39/2 (2014): 341-369.
- . “De errancias y herencias: la posmemoria en el teatro concentracionario español.” En S. Trecca ed. *Los escenarios de la postmemoria en el teatro hispánico último (2000-2018)*. Monográfico de *Orillas* 8 (2019): 509-519.
- . *De Plutón a Orfeo: los campos de concentración en el teatro español contemporáneo (1944-2015)*. Bilbao: Artezblai. 2020.
- Araújo, L. “Itziar Pascual, domadora de sombras.” *Primer Acto* 296 (2002): 11-12.
- . “*Père Lachaise*, de Itziar Pascual. El lenguaje de lo invisible.” *Primer Acto* 297 (2003): 82-83.
- Argenzio Barquet, D. “El arte de la Danza (o lo que es la Danza con mayúscula).” *ComHumanitas* 9/2 (2018): 192-218.
- Assmann, A. “Transnational Memories.” *European Review* 22/4 (2014): 546-566.
- Audin, M. *La Semaine Sanglante: Mai 1871. Légendes et comptes*. Montreuil: Libertalia, 2021.
- Augé, M. *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*. Milano: Eléuthera, 1993.
- Beta, S. *Il labirinto della parola. Enigmi, oracoli e sogni nella cultura antica*. Torino: Einaudi, 2016.
- Brecht, B. *Scritti teatrali*. Torino: Einaudi, 1975. Vol. 2 [1ª ed. italiana en 1962].
- Bueno, L. *(Des)aparecidas: Protagonistas muertas en la dramaturgia femenina contemporánea*. Murcia: Editum, 2018.
- Caruth, C. *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- Dansel, M. *Au Père Lachaise. Son histoire, ses secrets, ses promenades*. Paris: Fayard, 1973.
- Debray, R. “Trace, forme ou message?” *Les cahiers de médiologie* 7/1 (1999): 27-44.
- Díaz Díaz, I. M. “Espejos en la noche”. En I. Pascual ed. *Mascando ortigas*. Madrid: Colección de Teatro ASSITEJ España, 2005. 7-13.
- Duncan, I. *Mi vida*. Versión de Luis Calvo Andaluz. Madrid: Debate, 1993.
- . *El arte de la danza y otros escritos*. Ed. J. A. Sánchez. Madrid: Akal, 2003.
- Engels, F. “Introducción.” En C. Marx ed. *La guerra civil en Francia*. Madrid: Fundación Federico Engels, 2003. 7-22.
- Francis, D., L. Kellaher & G. Neophytou. “The Cemetery. A Site for the Construction of Memory, Identity, and Ethnicity.” En J. G. Climo & M. G. Cattell eds. *Social Memory and History. Anthropological Perspectives*. Oxford-New York: AltaMira Press, 2002. 94-110.
- Foucault, M. *Utopie. Eteroropie*. Ed. A. Moscati. Napoli: Cronopio, 2006 [1ª ed. 1967].
- Gabriele, J. P. “Plotting Postmodern Being in Itziar *Père Lachaise*.” *Studia Neophilologica* 78/2 (2006): 165-175.
- . “Toward a Theater Without Borders. The Global Context of Itziar Pascual’s Dramaturgy.” En E. Cibreiro & F. López eds. *Global Issues in Contemporary Hispanic Women’s Writing. Shaping Gender, Environment, and Politics*. New York-London: Routledge, 2013. 159-175.
- García-Manso, L. *Género, identidad y drama histórico escrito por mujeres en España (1975-2010)*. Oviedo: KRK, 2013.
- . “Los fantasmas en el teatro de Itziar Pascual: memoria y construcción identitaria.” *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* 2/2 (2014): 87-107 (Ejemplar

- dedicado a: *Teatro Fantástico (siglos XX y XXI)*, coords. T. López Pellisa & M. De Beni.)
- . "Espacios liminales, fantasmas de la memoria e identidad en el teatro histórico contemporáneo." *Signa* 27 (2018): 393-417.
- García Martínez, A. *El telón de la memoria: La Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual*. Nueva York: Olms, 2016.
- García Salch, A. "Entrevista con Itziar Pascual: Me considero contemporánea porque abordo temas no resueltos por la cultura." *Parnaseo* 2006. [en línea]: <https://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/autor/lachaise/resenya4.jpg>
- Giampaoli, M. "Père Lachaise: 'Il cimitero vivente'." *Achab* 12 (2008): 14-20.
- . *Al di là dei limiti: Vita e trasgressione al Père-Lachaise di Parigi*. Tesis doctoral. Perugia: Università degli Studi di Perugia, 2010.
- Guzmán, A. *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012a.
- . "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*." *Don Galán* 2 (2012b): 1-5. [en línea]: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_4
- Harris, C. J. "Memoria, conciencia y danza en *Père Lachaise*." En I. Pascual ed. *Père Lachaise*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2003. 9-14.
- Izquierdo, M. "Los españoles en el Père Lachaise". *Tiempo de Historia* 61 (1979): 42-51.
- LaCapra, D. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2005.
- Larrère, M. "Quand la Commune prend les murs." *Cahiers d'Histoire* 148 (2021): 69-92.
- Merriman, J. *Masacre: Vida y muerte en la Comuna de París de 1871*. Trad. Juanmari Madariaga. Madrid: Siglo XXI. 2017 [Ed. original: *Massacre: The Life and Death of the Paris Commune*. New Haven-London: Yale University Press, 2014].
- Molière. *Don Giovanni*. A cura di Delia Gambelli e Dario Fo. Venezia: Marsilio, 1997.
- Negrín Carro, N. "Metamorfosis y evolución de los personajes en tres obras dramáticas de Itziar Pascual: *La vida de los salmones, Mascando ortigas y Père Lachaise*." *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 44 (2022): 85-96. (Ejemplar dedicado a: *La creación teatral femenina del siglo XXI. Homenaje a María José Ragué Arias*).
- Nora, P. "Présentation." En P. Nora dir. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1997. Vol. I. 15-22 [1ª ed. 1984].
- Pascual, I. *Père Lachaise*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2003. Versión en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. [en línea]: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/pere-lachaise--0/>
- . *Varadas*. En *Teatro breve entre dos siglos*. Ed. V. Serrano. Madrid: Cátedra, 2004. 387-405.
- . "El poder invisible". En M. Lourenzo. *O glaciar/El glaciar* y I. Pascual. *Voces de mujer (Nana/Despedida)*. Madrid: Primer Acto, El teatro de papel 2, 2005a. 149-160.
- . *Mascando ortigas*. Madrid: Colección de Teatro ASSITEJ España, 2005b.
- . *Variaciones sobre Rosa Parks*. Madrid: Universidad Complutense, 2007.
- . *Eudy*. Madrid: Fundación SGAE, 2014.
- . *La vida de los salmones*. En *Días azules y sol de infancia*. Madrid: Punto de Vista Editores, 2023. 95-129.
- Perassi, E. & S. Trecca. "Introducción." *Los escenarios de la postmemoria en el teatro hispánico último (2000-2018)*. Monográfico de *Orillas* 8 (2019): 387-406.

- Pérez Rodríguez, J. *Los indeseables españoles. La gestión de los refugiados en Francia (1936-1945)*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2022.
- Pétonnet, C. "L'anonymat ou la pellicule protectrice." *La ville inquiète. Le temps de la réflexion* 8 (1987): 247-261.
- Ragon, M. *Lo spazio della morte. Saggio sull'architettura, la decorazione e l'urbanistica funeraria*. Napoli: Guida, 1986. [Ed. original 1981].
- Rebérioux, M. "Le Mur des Fédérés. Rouge, 'sang craché'." En P. Nora dir. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1997. Vol. I. 535-558 [1ª ed. 1984].
- Reck, I. "Aspects du théâtre espagnol 1983-2008. Mémoires et exils dans le théâtre espagnol des années 1980 à 2000." En *Le texte dramatique d'Orient et d'Occident: 1968-2008*. Ed. C. Egger, I. Reck & E. Weber. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2012. 77-100.
- Rovecchio Antón, L. "Itziar Pascual y Laila Ripoll: cuando la dramaturgia hace historia." En *¿La voz dormida? Memoria y género en las literaturas hispánicas*. Eds. A. Calderón Puerta, K. Kumor & K. Moszczyńska-Dürst. Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2015. 167-184.
- Sánchez, J. A. "La danza liberada: el proyecto artístico de Isadora Duncan." En I. Duncan ed. *El arte de la danza y otros escritos*. Madrid: Akal, 2003. 5-50.
- Sarlo, B. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Sartre, J.-P. "Jean-Paul Sartre répond." *L'Arc* 30 (1966): 87-96.
- . *El existencialismo es un humanismo*. Trad. V. Prati de Fernández. Buenos Aires: Sur, 1973.
- Siegel, M. "Beyond Compare. Comparative Methods after the Transnational Turn." *Radical History Review* 91 (2005): 62-90.
- Straehle, E. "Los futuros de la Comuna de París. Un estudio acerca de la productividad de la memoria." *Pasado y memoria* 27 (2023): 127-153.
- Surbezy, A. "Du mur des Fédérés au mur du silence: écrire contre l'oubli, contre la violence." En I. Pascual ed. *Pared/Père Lachaise – Le mur/Père Lachaise*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, Theatre de la Digue, 2006. 9-31.
- Tartakowsky, D. *Nous irons chanter sur vos tombes. Le Père-Lachaise, XIXe-XXe siècles*. Paris: Aubier, 1999.
- Trecca, S. "Historia y memoria en las tablas. La función de mediación en algunas técnicas metadramáticas del teatro español último." *Cuadernos AISPI* 7 (2016): 79-94.
- Zago, M. "Il cimitero: spazio eterotopico di separazione o di aggregazione?" En G. Nuvolari ed. *Enciclopedia sociologica dei luoghi*. Milano: Ledizioni, 2020. Vol. 3. 119-138.
- Zaza, W.-L. "El ayer en el teatro de hoy. La omnipresencia de la historia en el teatro de Itziar Pascual." En J. Romera Castillo coord. *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI. Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*. Madrid: Visor Libros, 2006. 823-835.
- Zorrilla, J. *Don Juan Tenorio*. Estudio preliminar Ricardo Navas Ruiz. Ed. L. Fernández Cifuentes. Barcelona: Crítica (Biblioteca Clásica 95), 1993.