

MEMORIA DE LICENCIATURA

**LA VISIÓN DE LA MUJER SOBRE LA FAMILIA
Y EL HOMBRE EN ALGUNAS OBRAS DE
MARÍA MANUELA REINA
Y PALOMA PEDRERO**

GAËLLE CANOLA

DIRECTOR: DR. JOSÉ ROMERA CASTILLO

Département des Langues et Littératures Romanes

Unité d'espagnol

Faculté des Lettres

UNIVERSITÉ DE GENÈVE

Junio, 2008

Índice

LA MOTIVACION DE ESTE TRABAJO DE MEMORIA.....	4
INTRODUCCIÓN	6
PRIMERA PARTE: NOTAS CONTEXTUALES.....	7
1. EL TEATRO DE FINAL DE SIGLO Y LAS SALAS ALTERNATIVAS.....	7
2. ESTUDIO DE DRAMATURGIAS FEMENINAS.....	9
SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS DE ALGUNAS OBRAS DE MARÍA MANUELA REINA Y DE PALOMA PEDRERO.....	13
MARÍA MANUELA REINA	13
1. INTRODUCCIÓN A MARÍA MANUELA REINA.....	13
2. ANÁLISIS DE ALGUNAS OBRAS DE MARÍA MANUELA REINA.....	15
2.1. <i>La cinta dorada</i>	15
2.1.1. Los espacios.....	15
2.1.1.1. La casa y su representación simbólica: el padre.....	16
2.1.1.2. La cocina.....	17
2.1.1.3. El exterior	17
2.1.2. El tiempo.....	18
2.1.3. La educación de los géneros	18
2.1.4. La violación y sus consecuencias.....	20
2.1.5. Las relaciones familiares.....	22
2.1.5.1. La protagonista Adela	22
2.1.5.2. La relación entre hermanos.....	24
2.1.5.3. La relación con la madre	25
2.1.5.4. La relación entre padre e hija.....	26
2.1.6. Conclusiones	27
2.2. <i>El pasajero de la noche</i>	28
2.2.1. El espacio	29
2.2.2. El tiempo.....	30
2.2.3. Los temas	30
2.2.3.1. La apariencia.....	30
2.2.3.2. El poder y su relación	33
2.2.4. Conclusiones	38
PALOMA PEDRERO.....	39
1. INTRODUCCIÓN A PALOMA PEDRERO.....	39
2. ANÁLISIS DE ALGUNAS OBRAS DE PALOMA PEDRERO.....	42
2.1. <i>La llamada de Lauren</i>	42
2.1.1. El espacio	42
2.1.2. El tiempo.....	43
2.1.3. La metateatralidad	44
2.1.3.1. La metamorfosis	44
2.1.3.2. La actuación de Lauren Bacall y Humphrey Bogart.....	46
2.1.4. La crisis de identidad	48
2.1.4.1. El sentimiento de Rosa	49
2.1.4.2. El sentimiento de Pedro.....	50
2.1.5. La confesión	51
2.1.6. Conclusiones	53
2.2. <i>El color de agosto</i>	53
2.2.1. Los espacios.....	54
2.2.2. El tiempo.....	55
2.2.3. El encuentro	56
2.2.3.1. La confrontación.....	56
2.2.3.1.1. La metateatralidad	56
2.2.3.1.2. La intimidad	58

2.2.3.1.3. La confrontación.....	59
2.2.3.2. La confesión	61
2.2.3.3. La Venus.....	61
2.2.4. Conclusiones.....	62
2.3. <i>Locas de amar</i>	63
2.3.1. Los espacios.....	63
2.3.2. El tiempo.....	64
2.3.3. Camino hacia la independencia.....	64
2.3.3.1. Crisis de identidad	64
2.3.3.2. La terapia de Carlos	65
2.3.3.3. La revelación.....	66
2.3.4. Relación madre-hija.....	68
2.3.5. Conclusiones	69
2.4. <i>Noches de amor efímero</i>	69
2.4.1. El contexto de cada obra	70
2.4.2. Los espacios.....	70
2.4.3. El tiempo.....	73
2.4.4. Los elementos simbólicos	76
2.4.5. Las relaciones entre hombre y mujer	78
2.4.6. La metateatralidad	80
2.4.7. Conclusiones	81
LAS DRAMATURGAS.....	84
3. <i>Comparación de las obras de las dos dramaturgas</i>	84
3.1. Temas	85
3.2. Estructura de las obras.....	87
3.3. El lenguaje de los personajes.....	90
3.4. Implicación social	92
CONCLUSIONES	94
BIBLIOGRAFÍA	95

LA MOTIVACIÓN DE ESTE TRABAJO

Mi trabajo de Memoria de Licenciatura trata de dos dramaturgas del teatro de final del siglo XX. Ambas hicieron de la mujer, en su relación con el hombre y la familia, el tema predilecto de sus obras. La mujer, en la España posfranquista, me parece ser un tema interesante porque la mujer empezó, sólo después de la dictadura de Franco, a liberarse socialmente, políticamente y culturalmente de la mentalidad machista del hombre. Esa tardía emancipación de la mujer se inscribe en una generación muy reciente y los jóvenes de hoy, como yo, luchan todavía para hacer valer los principios por los cuales las mujeres se comprometieron hace algunas décadas. Nunca había tomado consciencia, hasta que estudiara las obras feministas de Paloma Pedrero y de María Manuela Reina, de que esa lucha me concierne directamente y de que formo parte de la generación que puede continuar con el propósito de reivindicar y luchar para la igualdad de los géneros. Situaciones de mujer maltratada, de mujer-objeto, de incesto, de sumisión, etc., están todavía muy presentes en nuestra sociedad y, a veces, nos toca personalmente. El teatro es un medio de difusión y de comunicación accesible a todos y la actuación de protagonistas concretos, procura una mayor realidad en esta situación. El contacto directo con el público, la actuación de los personajes que expresan emociones, favorecen la implicación del espectador en dicha situación.

Las dramaturgas y su teatro se dieron a conocer muy tarde y todavía su dramaturgia no ocupa gran parte de los manuales de literatura. Su ausencia del panorama literario hace que el público europeo no conozca bien sus obras y no las encuentra fácilmente, por eso, en este trabajo se analizan solamente algunas obras, pero sin duda las más relevantes.

Mi admiración por la dramaturgia de Federico García Lorca y por la complejidad psicológica de sus personajes femeninos me impulsaron a interesarme a una literatura que ponía en el centro de sus obras a la mujer. El primer texto que leí, por pura casualidad, fue *La llamada de Lauren* de Paloma Pedrero y *La cinta dorada* de María Manuela Reina. La realidad y la sencillez con la que hablan de la mujer y de su

relación con el poderoso sexo masculino me llevaron a estudiar sus obras. Además, las temáticas y el malestar que sufren los protagonistas son significativos en una época democrática en la que, cuestionamientos sexuales y relativos a la igualdad entre los géneros, dominan las mentalidades. Los planteamientos psicológicos e humanos, que tuve la oportunidad de estudiar a través de mis estudios universitarios, siempre me cautivaron y los dramaturgos de final de siglo parecen muy sencillos en la temática del individuo y expresan muy bien su preocupación e su integración social que se impone como inevitable.

Quisiera, finalmente, agradecer a mi director, el Dr. José Romera Castillo, uno de los especialistas más señeros del hispanismo internacional en el estudio del teatro español actual, sus orientaciones y consejos para llevar a buen puerto este trabajo, dentro del seno del Centro de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, que dirige: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>.

INTRODUCCIÓN

En este trabajo de Memoria de Licenciatura, vamos a desarrollar la visión de la mujer sobre la familia y el hombre en algunas obras de María Manuela Reina y Paloma Pedrero. Nuestro estudio se abre con una breve historia del teatro español que abarca las últimas décadas del siglo XX, en las que las dramaturgas femeninas se han incorporado progresivamente. El teatro siempre ha sido considerado el dominio exclusivo de la masculinidad, por eso resulta interesante ver cómo las dramaturgas se han impuesto en la escena española. Las figuras de Paloma Pedrero y la de María Manuela Reina se han destacado, contribuyendo a fomentar la reputación de las mujeres en el panorama del teatro español. Con ellas, una concienciación de la mujer se ha instaurado en el público y en las mentalidades. La dramaturgia de ambas autoras pone en el centro, desde unas perspectivas relativamente diferentes, a la mujer en conflicto consigo misma y con su sexualidad.

La segunda parte de nuestro trabajo consiste en el análisis de algunas obras de las dramaturgas, en las que se evidencia el papel de la mujer dentro de una sociedad de vanguardia. Cada obra se articula en función del espacio, del tiempo, de una introspección y de las relaciones interpersonales con el hombre y la familia. A través del análisis personal, los protagonistas buscarán la verdad que les permitirá independizarse y, así, alcanzar la felicidad.

La comparación entre las dramaturgas, a nivel temático, estilístico y social, será el último punto estudiado en este trabajo, en el que se evidenciarán las similitudes y las diferencias que hacen de estas dramaturgas figuras inevitables del panorama del teatro de final de siglo.

PRIMERA PARTE: NOTAS CONTEXTUALES

1. El teatro de final de siglo y las salas alternativas

La época de la Transición, que sigue la época franquista (1939-1975), se abre con la muerte del dictador Franco en 1975 y termina con el triunfo del Partido Socialista (PSOE) en 1982. Con ella, se abre un nuevo panorama en el ámbito del teatro español. Las obras de carácter burgués y las partidarias de la ideología del régimen franquista que dominaban la escena durante la dictadura de Franco, desaparecen en favor de una libertad en las áreas teatrales. Así, se representan obras a fuertes connotaciones sexuales, los autores censurados y los exiliados llegan a la escena y los textos del realismo social son representados finalmente.

Con el cambio de gobierno, en 1982, se abre la época de la Democracia y en el panorama teatral se notan considerables cambios. Se crean numerosas instituciones, asociaciones, se reestructuran antiguos lugares como el Centro Dramático Nacional (CDN) y el Centro Nacional de las Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE); entre los años 80 y 90 aparecen espacios teatrales llamados las “Salas Alternativas” que se sostienen mediante subvenciones provenientes, en mayor parte, de las Administraciones Públicas. Estrenar era una empresa difícil para esos nuevos dramaturgos, por lo que, con esas salas alternativas, encuentran oportunidad de representar sus obras.

Esos nuevos autores, que nacieron todos entre los años 50 y 60, pertenecen a la generación, llamada por Alberto Miralles (1994: 17), *alternativa*; y continúan el movimiento de los años sesenta del “Nuevo Teatro” y del “Teatro Independiente”. Efectivamente, el teatro alternativo es *el heredero del teatro independiente* (Ragué-Arias, 1996: 145). Teatro independiente económicamente, estéticamente y políticamente. Entre esos autores destacan las figuras de, para citar algunos de ellos, Ernesto

Caballero, Paloma Pedrero, Eduardo Galán, Antonio Onetti, Leopoldo Alas, María Manuela Reina, esa última coincide más bien por su edad que por su teatro.

El movimiento alternativo lo define Pindado como *un formato anticonvencional, sencillo, barato, realista, cercano, auténtico y sincero* (Miralles, 1994: 16). Ese teatro se inscribe bajo características como la libertad de expresión, la no aspiración política como en la época franquista y por su limitación económica: *Este nuevo teatro dispone de una completa libertad artística para producir su escritura.[...] Por eso inventa espacios, comprime relatos, alarga tiempos, alterna acciones y, en general, permite soñar desde sus escenarios* (Oliva, 2002: 319-320). A los grandes decorados, a las intrigas elaboradas y rica en personajes y los múltiples cambios escenográficos, típicos de las épocas anteriores, se sustituyen pequeños escenarios, mínima escenografía y pocos actores. La escasez económica hace que los autores, numerosas veces se convierten en actores, directores, productores, etc. de sus propias obras. Los intereses artísticos prevalecen sobre los comerciales.

Los mentores de esa generación son Guillermo Heras con la creación en 1984 del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Jesús Cracio y su Instituto de la Juventud, con él nace, en 1986, el Premio “Marqués de Bradomín, un premio otorgado a los autores de menos de 30 años. Fermín Cabal y José Sanchis Sinisterra fueron los impulsores de ese grupo de jóvenes autores alternativos que destacan a través de *la creación de un mundo no imaginado, sino vivido, del que seleccionan el rock, los grafiti, los comics, la droga, etc* (Miralles, 1994: 34). De esos mentores, destaca también la figura de Alfonso Pindado, pionero de las Salas Alternativas. Las características comunes que comparten esos autores de final de siglo, según César Oliva, son: *el realismo como estética general, la temática urbana y de relaciones personales, la hipertextualidad, escenografía minimalista, rapidez de las acciones dramáticas, diferentes lenguajes escénicos como el video, danza, etc.* (2002: 323). Los textos hablan de problemas sociales, políticos y económicos actuales, el contenido y la emoción dominan las obras. Ese despertar a la visión del mundo ante la xenofobia, la marginación, el amor y las drogas es una herencia del teatro independiente que el teatro alternativo muestra más crudamente y sin censura política.

Los autores de los 90, orientan su mirada hacia *el conflicto del individuo, buscando la autenticidad de los valores de la sociedad, y plantean una visión del mundo en la que se reconocen las diferencias entre los ideales y la realidad que les rodea* (Sánchez Martínez, 2005: 42). El lenguaje que utilizan es más complejo y los medios visuales ocupan gran parte de los textos.

En esa década, nacen varias asociaciones, así, en 1990 se funda la Asociación de Autores de Teatro que defiende la dignidad social de los autores y en 1992 se crea La Red de Teatros Alternativos con los objetivos de facilitar la difusión y la distribución del Teatro Alternativo y favorecer el encuentro de los artistas, el debate y la divulgación de las innovaciones en las Artes Escénicas. El teatro de la última década del siglo XX destaca por la floración de numerosos espacios escénicos.

2. Estudio de dramaturgias femeninas

El problema, que se plantea al hablar de dramaturgas españolas en el siglo XX, es su escasa presencia en los manuales y en la esfera del teatro español principalmente consagrado a los hombres. Todavía, en las últimas dos décadas del siglo XX, el panorama del teatro español se ve revisado por la presencia de dramaturgas, pero su estatuto de mujer obstaculiza su presencia en los escenarios teatrales. La mujer, cuya condición sigue siendo dependiente de la historia, siempre fue víctima de las leyes y de la tradición vinculadas al poder y a la religión. La inferioridad de la mujer se origina a la creación de la vida humana con Adán y Eva, la mujer fue concebida del costado del hombre. La tentación de Eva por el fruto del conocimiento es la causa del encerramiento del saber, por eso, el hombre, hecho a imagen de Dios, es naturalmente superior, fuerte y racional, mientras que la mujer es débil, inferior y pasiva. El hombre, poseedor de la semilla de la vida, controla la sexualidad y la función reproductiva de la mujer, mientras que la figura femenina

recibe el germen creador masculino y con eso, demuestra su dependencia e inferioridad al hombre.

La figura femenina, en las mentalidades del siglo XX, por cuestiones políticas, religiosas y social, sigue considerada y definida como el sexo débil, cuya única función consiste en dar luz, criar niños y ocuparse del hogar, dominio reservado a los seres inferiores: las mujeres. El ámbito público era reservado a los hombres, por eso fue difícil para las dramaturgas abrirse camino en el mundo teatral. Además, con la dictadura de Franco, las mujeres sufrieron una regresión a nivel personal y cultural, porque el dictador impuso, otra vez, los valores morales de la Reina Victoria, en los que se preconizaba la virtuosidad, la simplicidad, la modestia y el sacrificio de la mujer al hombre.

Por ello, la presencia de las mujeres en el teatro, último género experimentado, fue bastante tardía y surge con el establecimiento de movimientos feministas en los años 70. Las limitaciones sociales y políticas contribuyeron fuertemente a dificultar la integración de las mujeres en la esfera dramática. Además, su educación no preparaba a las mujeres para escribir teatro: *El teatro siempre fue un género caracterizado de poca costumbre porque era poblado de personas inestables, inmorales y de poca categoría social, por eso, las mujeres evitaban contacto que pudieran dañar su honor y renombre* (O'Connor, 1988: 16). La mujer es, como autora, *algo inferior; los hombres la admiten como actriz o como empresaria pero la rechazan como dramaturgas* (O'Connor, 1988: 13). Representar obras de mujeres implicaba un riesgo considerable; por eso, numerosas dramaturgas utilizaban pseudónimos o colaboraban con dramaturgos que podían protegerlas. *Las mujeres necesitaban educación, independencia económica, tiempo y espacio para convertir en palabra su visión del mundo* (O'Connor, 1988: 20), pero también modelos vivos para imitarlos y volverle a dar confianza, por eso, en un primer tiempo, para penetrar el mundo teatral, *las mujeres, de modo consciente o inconsciente, adoptaban las actitudes, los prejuicios, y el estilo del grupo dominante* (O'Connor, 1988: 22). El final de la dictadura franquista, con la abolición de la censura y el cambio de mentalidades, significó para las mujeres una apertura hacia la educación y a su emancipación.

Las autoras se van a dar a conocer, en 1986, especialmente, con la creación de la Asociación de Dramaturgas Españolas, cuyos objetivos eran:

promover el teatro español, en general, y el femenino en particular; incentivar el intercambio y los contactos culturales para un mayor desarrollo y divulgación del quehacer teatral; promocionar el papel de la mujer en el ámbito escénico y contribuir a su integración en la vida cultura española (Pedrero, en Virtudes Serrano, 2005: 14).

Las figuras que destacan de la época del teatro posfranquista pueden dividirse en tres distintos grupos.

1) Teatro asexuado

Las escritoras tienen la tendencia *a imitar a los dramaturgos masculinos evitando temas asociados con los gustos femeninos y la adopción de un discurso masculino percibido como neutro* (O'Connor, 1988: 40). En este teatro asexuado se inscriben autoras como Ana Diosdado, dramaturga de gran éxito comercial, que sigue en su dramaturgia la tendencia de los realistas que reflejan la realidad circundante. Sus personajes son bastante complejos y luchan por defender sus ideales y critican los valores contemporáneos. Julia Maura escribe casi exclusivamente comedias burguesas, melodramas políticos y psicológicos, pero también piezas sentimentales costumbristas. Sus protagonistas femeninas siguen *los clichés habituales de la joven cuya meta más importante es llegar al puerto seguro del matrimonio, y el de la esposa y madre que se sacrifica por el marido y la familia* (Floek, 1995: 51). Carmen Resino *ha intentado proyectar una visión "humana", y con frecuencia ha utilizado la historia como punto de partida para explorar la alienación, la frustración, y la brutalidad* (O'Connor, 1988: 42). En las obras de Concha Romero se refleja una vena histórica y una escritura que tiende a hablar de la mujer en una sociedad contemporánea desde un punto de vista feminista y humorístico. María Manuela Reina se inscribe en un ambiente realista con la influencia de la "alta comedia" del siglo XIX. La dramaturga trata problemas relacionables en los que profesión, poder y sexo son sus temas predilectos.

2) Teatro con visión femenina

Este teatro transmite un discurso auténticamente femenino, es decir, que los temas tratados y las protagonistas se inscriben dentro de una estética puramente femenina. Las dramaturgas más relevantes son Maribel Lázaro, la autora *apunta hacia la autodefinición de lo femenino y de lo que puede entenderse por autoridad literaria femenina, invirtiendo revolucionariamente los códigos patriarcales* (O'Connor, 1988: 51). *Humo de Beleño* es su obra más conocida, sobre todo porque su tema (la brujería) causó notable polémica. Por su parte, Paloma Pedrero, entre otras, refleja en su dramaturgia una relevante preocupación por la identidad femenina y la sexualidad.

3) Teatro claramente feminista

El teatro feminista es un teatro militante al servicio de la liberación de la mujer. Tiene como objetivo transmitir una ideología feminista, con el fin de hacer reaccionar a las mujeres sobre su función social y sus derechos. La dramaturga más conocida es Lidia Falcón. Su literatura y su teatro están al servicio de la lucha por la emancipación de la mujer. Su único objetivo reside en promover la independencia de las mujeres, por eso su teatro, a veces demasiado agresivo, se dirige exclusivamente a las mujeres, mostrando modelos a seguir o haciendo resaltar los comportamientos despreciables de los hombres.

Las dramaturgas de las últimas dos décadas del siglo XX pueden ser consideradas feministas porque todas defienden la posición de igualdad de la mujer. A través de sus obras, luchan contra el estatuto de mujer pasiva y sometida a las exigencias masculinas.

SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS DE ALGUNAS OBRAS DE MARÍA MANUELA REINA Y DE PALOMA PEDRERO

MARÍA MANUELA REINA

1. Introducción a María Manuela Reina

María Manuela Reina nació en 1958 en Sevilla y pertenece a las autoras de la época postfranquista (1975-1989). En los últimos años ha conquistado los escenarios madrileños con sus obras sencillas y humanas que fueron numerosas veces recompensadas. Fue la primera mujer ganadora del prestigioso premio de la Sociedad General de Autores con *El navegante* en 1983. En 1984, la dramaturga gana el premio Teatro Breve de Valladolid por *El llanto del dragón*. *La libertad esclava* estrenada en 1986 y representada en Madrid, también recibió un premio, el Calderón de la Barca. El 4 de septiembre de 1987, María Manuela Reina estrena una nueva obra llamada *El pasajero de la noche* en el Teatro Maravillas de Madrid. *La cinta dorada* fue estrenada el 6 de septiembre de 1989 en el Teatro Marquina de Madrid. *Alta seducción* fue estrenada en 1989 en Madrid y *Reflejos con cenizas* fue estrenada en 1990.

Su dramaturgia se vincula con la tradición de las comedias realistas y de la “alta comedia” del siglo XIX. Su discurso se inscribe en la tradición masculina porque niega una visión propiamente femenina. Así, de sus obras sobresale una tendencia a dar *más importancia y redondez a los personajes masculinos y repitiendo los estereotipos negativos femeninos* (O'Connor, 1988: 45). Sus temas predilectos son las relaciones personales y familiares, en los cuales se mezclan poder y sexo como lo veremos en las siguientes obras analizadas: *La cinta dorada* (Reina, 1990) y *El pasajero de la noche* (Reina, 1988).

2. Análisis de algunas obras de María Manuela Reina

2.1. *La cinta dorada*

La cinta dorada, la edición utilizada para ese trabajo es la publicada en la edición publicada en Madrid, por la editorial Antonio Machado, 1990. La obra fue dirigida por Ángel García Moreno y los intérpretes fueron Luis Prendes (Eduardo), Elvira Travesi (Emilia), Pedro Civera (Ramón), Ramiro Oliveros (Erni), Jaime Blanch (Javier) y María Luisa Merlo (Adela).

La obra gira sobre el tema siguiente: Con ocasión del cumpleaños del padre, los 4 hijos se reúnen en la casa familiar después de muchos años de ausencia, pero los rencores del pasado surgen inevitablemente. La violación sufrida por Adela en la adolescencia da lugar a conflictos y tensiones que habitan y obsesionan continuamente a la familia.

2.1.1. Los espacios

El espacio escénico introduce inmediatamente al espectador en el ambiente de la alta burguesía típica de las obras de M. M. Reina. El decorado único del salón comunica con una terraza y al lado derecho se puede ver dos puertas que corresponden respectivamente a la cocina y a otras dependencias de la casa. Los objetos que ornan la escena reflejan la riqueza de la familia. Los trofeos deportivos y los de caza muestran, como lo veremos a lo largo de la obra, la superioridad económica y cultural, y sobre todo el éxito personal, elemento fundamental de la obra.

La casa, representada por el salón, es sinónima del núcleo familiar, como lugar de protección, de amor y de bienestar de la infancia inocente, pero es también la cuna de los recuerdos felices y dolorosos.

Aunque el espacio escénico tiene lugar en el salón, la cocina, dominio de la madre, y el exterior, lugar indefinido pero que verá evocado y caracterizado como peligroso y traumatizante, desempeñan indirectamente un papel importante.

2.1.1.1. La casa y su representación simbólica: el padre

La casa, representada por el salón, es el lugar de la infancia de los hermanos, de la felicidad y de la inocencia infantil. Las primeras experiencias, la formación y afirmación del carácter, los sueños, pero también los fracasos, las desilusiones y los secretos nacen en este sitio. A primera vista, la familia parece perfecta, pero la fuerte personalidad del padre, su autoridad, la importancia de la competitividad, sus exigencias y por consiguiente su función dominadora en la casa, crea un atmósfera ahogante, conflictiva y tensa. Sus exigencias convierten a la casa en prisión, en la cual los hijos no pueden evolucionar y moverse como quieren. Efectivamente, los varios miembros de la familia se mueven alrededor de la poderosa figura paterna. La única persona que va a oponerse a la autoridad del padre será Adela, pero no sin graves consecuencias.

La familia finge una felicidad y una armonía al encontrarse después de muchos años, mientras que, en realidad, la casa inspira sólo secretos, incomodidad y amargura como lo descubriremos luego. Esa autoridad y supremacía paterna revela heridas profundas en cada uno de los personajes, pero esos factores han creado notables vínculos y momentos inolvidables.

Aunque la casa sea, en cierto sentido simbólico, sinónima de protección, de felicidad, de amor, de tranquilidad y de bienestar, el sentimiento que sobresale de esa atmósfera es el de mentiras, de remordimientos y de malestar. La casa se convierte en lugar de dolor y de sufrimiento, en prisión de los sentimientos, porque, al penetrar en ese ámbito, los protagonistas parecen vacíos, impasibles e incapaces de encontrar serenidad. En la siguiente réplica, Adela nos expresa su sensación de malestar respecto a la casa, sentimiento compartido con sus hermanos: *Hay algo doloroso en esta casa que a la vez es dulce, pero que me trastorna. [...] Me ha gustado veros, pero me siento incómoda aquí* (Reina, 1990: 67).

2.1.1.2. La cocina

La cocina no forma parte del escenario, pero su función simbólica merece nuestra atención. Ese sector es el dominio exclusivo de la mujer, los hombres nunca penetran en este área. La presencia de Emilia en la escena es reducida, está siempre en la cocina preparando la comida para su familia y su actuación tiene una estrecha relación con su función casera. La cocina es para la protagonista su manera de existir y de contribuir al bienestar y buen funcionamiento de la familia. Emilia se identifica en su rol de perfecta ama de casa y cocinera, cualidades fundamentales de una buena mujer y madre. La única persona autorizada a penetrar en esa esfera doméstica es Adela, quien la ayuda en las tareas culinarias. Cada vez que Adela penetra en la cocina es porque Emilia la llama con el fin de bajar la tensión familiar. La cocina es para Emilia también símbolo de protección y de refugio. Le permite evitar y huir de los conflictos familiares sobre los que no puede decir nada, porque está también sometida a la autoridad y a las exigencias de Eduardo. La reducida actuación de Emilia, causada por sus tareas y su función puramente doméstica, la convierte en una especie de criada. La casa es el único ámbito donde puede evolucionar y hacerse valorar. Aunque su papel sea secundario, sus intervenciones son importantes y coinciden con momentos decisivos del desarrollo de la historia y de los protagonistas. Raramente interviene en los discursos de la familia y cuando lo hace es para tranquilizar la situación y reconciliar a los protagonistas.

2.1.1.3. El exterior

El mundo exterior es, desde siempre, un privilegio y el dominio exclusivo de los hombres. Efectivamente, en la obra, solamente los tres varones y Eduardo se dedicarán a actividades exteriores en la actividad familiar.

La presencia solitaria de una mujer en la calle no se veía con buenos ojos, las que vagaban eran mujeres poco respetables, por eso era preferible que fueran acompañadas por hombres, miembros de la familia, o por las criadas. Por esta razón, Adela ejercitaba actividades en su casa para conservar y proteger el honor de la familia, mientras que los hermanos practicaban deportes en el exterior, signo de

bienestar y de poder. La chica, cuando iba a pasear, irá siempre acompañada por sus hermanos y será precisamente ese factor el que Eduardo no podrá concebir y que va a machacar hasta el final de su vida.

El mundo exterior, lugar de encuentros y de intercambios, de pecados y de tentaciones, se reveló fatal para Adela. La vastedad de la naturaleza implica libertad y peligro de lo desconocido, que se opone a la seguridad y al respeto del núcleo familiar de la casa.

2.1.2. El tiempo

La temporalidad en *La cinta dorada* está bien definida, se presenta en forma de diario con marcadores temporales que sitúan con precisión al lector en la evolución diaria. La obra se abre y se cierra con la intervención de Adela, 12 años después de la reunión familiar. Ese procedimiento implica la fusión entre el presente, tiempo en el que Adela recuerda, y el pasado, evocación del encuentro familiar. Esa técnica instauro dos niveles narrativos: un nivel intra- y otro meta-teatral. Aunque la obra narre el encuentro de una familia, después de muchos años, como dice García Barrientos (en Romera Castillo, 2005: 51): *los hechos decisivos están situados antes (y después) de ese fin de semana en que simplemente se desvelan o se ponen de manifiesto (o se adivinan en su proyección futura)*. El traumatismo sufrido por la violación en la adolescencia influyó mucho en la personalidad de los protagonistas y es precisamente el carácter lo que resulta interesante: *el pasado como clave de lo que han llegado a ser y, en menor medida, el futuro como proyección de lo que son ya en realidad* (García Barrientos, en Romera Castillo, 2005: 51).

La casa, en cuanto cuna del pasado, parece haber anulado el tiempo. El pasado y sus recuerdos son omnipresentes en las mentalidades y surgen inevitablemente rompiendo la ilusión de la serenidad y felicidad del momento.

2.1.3. La educación de los géneros

La educación que Eduardo inculcó a sus hijos fue rígida, competitiva y sometida a las exigencias de la "cinta dorada". Ese concepto de triunfo estará

omnipresente en las mentalidades. Cada una de las empresas de los hijos tenía que reflejar el orgullo de la familia y suscitar envidia, pero esa ambición y exigencia no incluía a las mujeres. Las pretensiones de Eduardo para su hija se resumían a las funciones domésticas y a su rol de perfecta esposa y madre. Los varones estaban valorados, estimados por el padre, creando así una complicidad entre ellos. Esa diferencia siempre causó celos e incompreensión por parte de Adela que luchará para reivindicar la igualdad de los géneros.

La influencia paterna se refleja en las profesiones de los tres hijos y en su sumisión en presencia de él. La autoridad de Eduardo y sus exigencias somete también a los varones que respetan y estiman a esa figura emblemática. El fracaso es inconcebible y humillante para los hijos. Así, cuando Javier fracasa en su matrimonio y profesión, esconde la verdad al padre con vergüenza. Esa continua obsesión del éxito lleva a crear un ambiente tenso y de competición que desemboca en la incomunicación y el desprecio de los demás.

Eduardo representa, a través de la educación, al hombre machista que somete a la mujer a sus exigencias. Efectivamente, una mujer respetable, según su punto de vista, tiene que personificarse bajo características como el matrimonio, las tareas domésticas, la custodia del hogar y de la familia y la dependencia del hombre. La mujer en su apariencia, en su comportamiento digno y en su modo de vivir, refleja la familia y por ende la honradez de ésta. Es para el hombre un trofeo, la consagración de su éxito en cuanto hombre y en cuanto a su dignidad, por eso el papel de la mujer tiene que ser virtuoso e irreprochable. Su ambición para su hija era que se identificase con esa figura de mujer sometida, pero su no-conformidad da lugar a continuas tensiones y reproches paternos, implicando también a los demás miembros de la familia.

La distinción educativa se refleja muy bien en las libertades sexuales. Así, si el sexo y las conquistas amorosas son admirables y muy valoradas por los hermanos, y el hombre en general; para una mujer, ese comportamiento es inconcebible, desdeñable e inmoral. Ernesto, que colecciona las conquistas efímeras, se presenta como un ejemplo de éxito a los ojos de Eduardo porque convierte a la mujer en puro objeto de deseo y eso es muy valorado, mientras que las relaciones de Adela están

percibidas como denigrantes y humillantes: *Pero a pesar de todo, seguro que no follo tanto como Erni, aunque me gusta igual que a él. Porque me gusta, soy así de inmoral. Pero él es un triunfador y yo sólo una puta* (Reina, 1990: 59). Esas palabras subrayan la injusticia de un sistema desigual a la hora de juzgar a hombres y a mujeres. *Utilizando el vocabulario de sus hermanos y asumiendo valores antifeministas no subvertidos en el texto, Adi demuestra un desprecio hacia sí misma* (O'Connor, en Gabriele, 1994: 164). Por su identificación con las características masculinas, Adela personifica la inmoralidad. La necesidad que Adela tiene de compararse con sus hermanos o de justificar su comportamiento en función del de sus hermanos muestra que quiere igualdad y estima por parte del padre. Esa continua competición es una llamada desesperada hacia su padre y su orgullo.

Aunque Adela considere denigrante la sumisión de la mujer al hombre, para Eduardo, esa dependencia es muy valorada porque es símbolo de éxito personal y de dignidad: *Que fuese honesta, que se casara con un buen hombre y que le diera un par de nietos. Con eso bastaba* (Reina, 1990: 21). El padre, en cuanto hombre conquistador, conoce la manera de pensar y de actuar de los hombres con las mujeres, por eso quiere protegerla para que no se convirtiera en una mujer objeto que los hombres utilizan y desprecian. A esa visión denigrante de la mujer se inscribe Dorothy, la mujer de Javier, que es presentada como una mujer objeto, vulgar y provocadora. Eduardo tiene una opinión muy negativa de su nuera, un juicio que construye exclusivamente basado en un criterio físico: *Desconfío de las mujeres con un trasero agresivo. Traen problemas, no falla. Y el de tu mujer es de los peores que recuerdo* (Reina, 1990: 30). El aspecto exterior refleja la personalidad de la mujer para Eduardo, pero aunque Dorothy lleve una vida libertina, que sea vulgar y engañadora parece ser la única persona feliz de la obra. Asume libremente su estatuto de mujer objeto y no busca otra finalidad que el puro divertimento y el bienestar.

2.1.4. La violación y sus consecuencias

Las consecuencias de la violación no son desdeñables a nivel psicológico y físico. La protagonista, para mantener la serenidad y salvaguardar al núcleo familiar, va a callar y a aceptar la humillación sufrida. La violación de la que fue víctima la

protagonista es doblemente degradante porque es incestuosa y ese incesto obligará a Adela a abortar, instaurando así una atmósfera tensa en el núcleo familiar. Además, la protagonista vive cotidianamente la humillación porque su hermano vive con ella y su presencia le recuerda la traición sufrida, aunque el vínculo familiar favoreció el perdón como lo subraya varias veces la protagonista.

La violación es un acto humillante porque acentúa la relación de poder entre un hombre y una mujer. La mujer se encuentra en una posición de sumisión y de impotencia frente al poderoso símbolo fálico. Así, esa relación de fuerza, sin duda, desempeñará un papel importante en las relaciones de Adela con los hombres. La distancia que crea entre sus amantes y ella no sólo por su indiferencia, sino por su duración, son, quizás, una voluntad inconsciente de no someterse al hombre. La fuerza otorgada al hombre por su sexo somete a la mujer en las relaciones sexuales, de esta forma, al elegir ella misma a sus compañeros, Adela revela una cierta superioridad y no-conformidad a la sumisión sexual impuesta por el género. Así, a la sumisión sexual de la violación, la protagonista reaccionará afirmando su superioridad a través de sus numerosos amantes. Al elegir a sus amantes, no sólo compete con los hombres, sino que afirma su superioridad en un ámbito exclusivamente consagrado a los hombres. Lo que hace poderoso el sexo masculino – las conquistas amorosas – Adela se lo apropia, haciendo de ello su venganza con los hombres y sobre sí misma.

Las repercusiones del aborto también fueron psicológicamente dolorosas para la protagonista. El riesgo de malformaciones fetales era demasiado importante para comprometer el honor familiar, aunque su gesto nunca será comprendido por su padre, y las prácticas del aborto dejaron secuelas significativas. El procedimiento era bárbaro porque siendo una práctica ilegal se hacía clandestinamente y por médicos inexpertos y con un material inapropiado y sucio, pero la barbaridad del acto fue motivado por el deseo de castigo. El trauma físico y psicológico, quizás, tuvo una importancia notable en su rechazo de tener un hijo.

Además, el rechazo de Adela de casarse con el culpable y tener un hijo con él será el elemento responsable del alejamiento entre Eduardo y su hija. Efectivamente, en la tradición española cristiana, las relaciones sexuales y la concepción de hijos

antes del matrimonio eran una deshonra para la familia, por lo que para salvaguardar la dignidad, la hija estaba condenada a contraer casamiento. La obstinación de Adela al aborto planteará fuertes sospechas sobre el verdadero desarrollo de los acontecimientos. La insistencia de Eduardo respecto a la verdad es como dice O'Connor: *busca simplemente la solución del misterio como una especie de reto a su masculinidad* (en Gabriele, 1994: 165).

2.1.5. Las relaciones familiares

Adela, con su primera réplica, plantea los diferentes temas relevantes de esa obra, es decir, la casa y su representación simbólica, la jerarquía en el interior del hogar que permite relevar las diferencias entre los géneros y la alusión a la violación sufrida por la mujer. El recuerdo de Adela, aunque expresado con ternura en un primer tiempo, va a revelarse dramático al nivel personal y existencial.

2.1.5.1. La protagonista Adela

La violación sufrida en la adolescencia por la protagonista tendrá un impacto muy grande no sólo al nivel personal y relacional sino también profesional.

Adela es una mujer fascinante, sofisticada y elegante, pero bajo esa irreprochable apariencia se esconde una cara triste, solitaria y desconfiada. Desde el principio de la pieza, la protagonista mantiene cierta distancia y crea misterio respecto a su intimidad. Su vida personal siempre fue propensa a críticas y a conflictos familiares, por eso permanece discreta. Esa impasibilidad y ese silencio son las consecuencias del traumatismo juvenil. Las secuelas se notan principalmente en sus palabras y en sus gestos, que dejan transparentar una incondicional necesidad de amor y de atención, sobre todo por parte de su padre. La siguiente réplica testimonia del malestar que sufre la protagonista: *Hay reglas que dan resultado: no confiar en nadie; obtener lo que deseas y escapar; renovar todo cada temporada: vestuario, amistades, amantes... Y huir de donde sea en cuanto sospechas que desearías volver* (Reina, 1990: 84). Adela teme la delusión amorosa y el abandono, es incapaz de confiar en alguien por miedo al sufrimiento que engendra ese sentimiento. La difidencia es consecuencia

del alejamiento paterno en un momento determinado de su existencia. Además, sus fracasos sentimentales, que se resumen en tres matrimonios y a numerosos amantes, le impiden construir una relación con serenidad.

Aunque su vida privada sea un fracaso, a nivel profesional, Adela se presenta como una mujer determinada, independiente y confiada. Esa determinación la tiene por la educación infligida a sus hermanos, cuya meta es “la cinta dorada”. El título de la obra alude *al éxito deseado por el padre para sus hijos varones, quienes triunfan en áreas asociadas con el dominio masculino* (O’Connor, en Gabriele, 1994: 163) o sea el sexo y el éxito profesional y económico. El sentimiento de inferioridad sufrido no sólo a nivel educativo, sino también a nivel íntimo (violación), será determinante para su personalidad. Pasará del estatuto de víctima al de representante de la lucha por la igualdad de los géneros. A través de la obstinación y del coraje de la protagonista, la autora quiere subrayar la necesidad de luchar contra el machismo y la sumisión femenina en favor de una sociedad paritaria. Adela se convierte así en portavoz de la autora, que denuncia las injusticias vinculadas al género. Es precisamente esa reivindicación implícita de la igualdad lo que va a provocar tensiones y por consiguiente acentuar la soledad de Adela.

La protagonista se presenta con características exclusivamente masculinas: éxito profesional y económico y libertad sexual. Esa intromisión en la esfera machista es consecuencia de dos factores: la violación y la educación. A nivel educativo, la protagonista sufrirá por la imagen de mujer sometida y de perfecta ama de casa, con la cual tenía que conformarse según las exigencias sociales y paternas. Después de vanos intentos, tres matrimonios, Adela rechazará definitivamente la identificación con ese tipo de modelo en favor de una personalidad inspirada a las exigencias masculinas del padre. *Frente a la sobrevaloración masculina, Adi hace en su vida íntima lo que aprobaría el padre si ella hubiera sido varón, al mismo tiempo que se venga del desprecio paternal del modo más humillante* (O’Connor, en Gabriele, 1994: 164). Así, la protagonista encarnará la determinación y la combatividad. La sumisión y la humillación sufrida en el momento del acto sexual influirán en sus relaciones futuras, en las cuales necesitará afirmar su superioridad y mostrar su indiferencia respecto a sus amantes.

2.1.5.2. La relación entre hermanos

La infancia de los hermanos viene evocada con cariño y alegría. Esas numerosas referencias al pasado feliz dejan percibir un sentimiento de nostalgia y de amargura. Sus caras se iluminan como si a través de esas evocaciones quisieran olvidar la realidad cotidiana. Esos recuerdos suenan como una necesidad involuntaria de revivir al pasado, quizás, con el objetivo de modificarlo de manera ilusoria, pero a la inocencia de la infancia se sustituye siempre el recuerdo doloroso del trauma.

Los recuerdos, las palabras y los gestos tiernos reflejan unos vínculos fraternales y una complicidad notables. Sin embargo, las afinidades entre los protagonistas son dependientes del episodio de la violación. El pasado y sus consecuencias estarán omnipresentes en el comportamiento y en las palabras de los hermanos.

El violador es Sir Lancelot, uno de los hermanos, pero su identidad es aludida a través de las conversaciones y de los gestos. La autora crea, alrededor de esa figura del culpable, una atmósfera a la vez misteriosa y tensa, pero varios elementos tenderán a acusar al hermano mayor, Ramón, como lo veremos.

La relación que Adela mantiene con sus hermanos Ernesto y Javier está fundada en la complicidad y el cariño, tanto en las palabras como en sus actitudes afectivas. Han desarrollado un sentimiento de protección muy intenso hacia Adela y la confianza y las afinidades son evidentes, mientras que con Ramón, se nota un cierto distanciamiento e incomodidad tanto en los gestos como en las palabras. El encuentro nocturno entre el hermano mayor y la protagonista es significativo. Las miradas insistentes de Ramón hacia su hermana, vestida sugestivamente, sus temores respecto a la idea de que su padre descubriera la verdad, su comportamiento incómodo y la evocación del drama hacen pensar que el culpable sea precisamente ése, como se manifiesta en las didascalias: *Ella advierte la mirada de su hermano e, instintivamente, pero de forma muy normal, se cruza el salto de cama sobre su pecho* (Reina, 1990: 67) y *Al contraluz, su cuerpo se dibuja muy sugestivamente a través del camisón y del*

salto de cama transparentes. Ramón la mira (Reina, 1990: 74). Además, las denominaciones, con las cuales se identificaban los hermanos en la adolescencia – Sir Lancelot, Sir Galahad y Wifredo de Ivanhoe –, dejan pocas dudas respecto a la identidad del culpable. En la célebre leyenda arturiana, Galahad es el hijo de Lancelot; Ernesto, siendo más joven que Ramón, es Galahad; mientras que Ivanhoe, héroe inglés, es Javier, porque en la época del drama, el hombre estudiaba en Inglaterra.

Ese pesado episodio los condenó a mantener el secreto, pero, si por una parte, reforzó los vínculos fraternales, la complicidad y el instinto de protección, por otra, el sentimiento de culpabilidad los impulsó a vivir lejos como para olvidar ese terrible acontecimiento, pero la distancia física y el tiempo no bastarán para borrar el trauma. El recuerdo y las alusiones al pasado vienen muchas veces a romper la ilusión de la felicidad del momento presente.

2.1.5.3. La relación con la madre

La figura de la madre y su representación desempeñan un papel importante en la personalidad de Adela, porque la protagonista respecto a su madre es la antagonista. La madre se identifica a través de su función doméstica y por consiguiente refleja la sumisión de la mujer al hombre. El retrato que la autora nos dibuja de Emilia es un ejemplo de virtudes, porque se inscribe bajo las exigencias masculinas: criar niños, dependencia al hombre y a la familia, perfecta ama de casa.

La relación entre madre e hija es poco intensa, porque Adela lucha precisamente contra la sumisión de la mujer al hombre y a favor de una igualdad de los géneros. Aunque las protagonistas encarnen personalidades diferentes, la confianza de Emilia, respecto a su adulterio, va a crear una complicidad reconciliadora para Adela. De la confesión de la madre sobresale el sentimiento de desamparo, de abandono, de soledad y de inutilidad frente a los repetitivos adulterios de su marido. Emilia representa, para Eduardo, un simple recurso para la dignidad de hombre, ya que procura seguridad personal y social. La protagonista se da cuenta de su función tranquilizadora, por eso se instaura poco a poco la

incomunicación y el malestar en la pareja, Emilia se siente humillada, desvalorada. El núcleo familiar está amenazado y será precisamente el adulterio de Emilia el que va a restaurar la serenidad. Esa relación extra-conyugal, con la mirada tierna y enamorada del amante, el sentimiento de autoestima y de erotismo reconcilió a la mujer con su cuerpo. Ese bienestar le hizo tomar conciencia de que valores como el amor, la familia y la confianza prevalecieron sobre el egoísmo y la vanidad. Lo efímero de la sexualidad es un bienestar limitado y pasajero del cual Emilia es consciente: *Pero eso salvó mi matrimonio. Sí, sí, lo salvó. [...] Yo... al lado de aquel hombre, me di cuenta de que quería a tu padre* (Reina, 1990: 83).

Esa revelación tiene por objetivo reconfortar a Adela consigo misma respecto a sus numerosas relaciones efímeras y al mismo tiempo revalorarla. Emilia intenta evidenciar las debilidades humanas que no necesitan autoculparse y quiere hacerle comprender que deben perdonarse sus errores del pasado sin los cuales no podrá conseguir la felicidad y la paz interior. Los destinos solitarios de ambas mujeres se entremezclan, dando lugar a una complicidad filial que Emilia espera que desemboque en la confesión de su hija, pero el alivio no parece interpelar a Adela que refuta categóricamente hablar de su secreto.

2.1.5.4. La relación entre padre e hija

La relación padre-hija es compleja y conflictiva, porque ambos tienen una visión diferente del papel de la mujer. Su relación se articula bajo continuos reproches respecto a su manera de pensar y de actuar. Los rencores, las tensiones y las delusiones recíprocas se originan en el pasado y a sus acontecimientos. Los secretos que gravitan sobre la identidad del violador y sobre el aborto crearán un distanciamiento relacional entre Adela y Eduardo. Cada uno se encerrará en un silencio extremo y en la soledad. La incompreensión paterna respecto al comportamiento de su hija lo convierte en un hombre frío, agrio y despreciable con ella. Eduardo muestra su desolación frente al comportamiento pasivo de su hija, la cual se identificaba a través de su determinación y de su combatividad: *Esa chica que tiene más coraje en el dedo meñique que todos sus hermanos juntos* (Reina, 1990: 17). La

desolación de Eduardo se refleja en esa pésima visión de su hija: *Me defraudó. Sólo era una mujer* (Reina, 1990: 34). El desdén de su padre, Adela no pudo consentirlo. El respeto, el amor y la admiración hacia el padre hacen que Adela intenta conformarse con las exigencias paternas, pero su obsesionada necesidad de llamar la atención y de suscitar la admiración de su padre la llevaron hacia el fracaso: *Me enseñaste a esperar tanto de los hombres que ellos no se parecían ni remotamente a ti o a mis hermanos. Ahora y no les pido nada. Intercambiamos sensaciones* (Reina, 1990: 60). La figura idílica de su padre estará omnipresente en cada una de sus acciones y de sus relaciones, su opinión será indispensable, una obsesión. Así, esa incondicional necesidad de transponer la identidad paterna será el fruto de sus fracasos.

Además, el comportamiento distante de Eduardo y su incompreensión frente a las elecciones de Adela después de la violación, encerraron a la mujer en la soledad, sobre todo en un momento crítico en el cual la figura paterna y su afecto eran primordial para la estima de sí misma. Los secretos que gravitan sobre el doloroso episodio de la violación y sus consecuencias, el aborto, fueron motivadas por el bienestar de la familia y el respeto y el amor del padre. Ese sentimiento de abandono sonará como una traición por parte de una persona que admiraba y en la cual confiaba. Esa reacción tendrá notables consecuencias en la personalidad de Adela. La mujer se creará un caparazón de autoprotección.

Aunque Eduardo nunca fue un padre muy presente, el sentimiento de culpabilidad de Eduardo, respecto al episodio de la violación y a su incapacidad de ayudarla, se expresa en su emotividad, frente a las palabras admirativas de su hija. En sus gestos y en su lenguaje se nota el fuerte deseo de reconciliación, pero la vanidad les impide perdonarse. La secreta estima, que cada uno de los protagonistas manifiesta hacia el otro, les impulsará a la destrucción y al desdén.

2.1.6. Conclusiones

Aunque la autora adopta un punto de vista masculino, a través de los fracasos de la protagonista, de su comportamiento marginado y de la adoración del padre, subraya implícitamente un punto de vista feminista tras la lucha de la mujer por la igualdad de los géneros. La protagonista, aunque víctima de la autoridad paterna y

del convencionalismo, es un modelo de coraje porque asume las denominaciones peyorativas hasta hacer de éstas su meta hacia la independencia.

Las ambivalencias discursivas hacen que esa obra deje un gusto amargo al espectador porque muestra que a pesar de la fatalidad que circunda Adela, la protagonista sigue salvaguardando a la familia, revelando así su humanidad y su nobleza de alma.

2.2. El pasajero de la noche

La cinta dorada es una obra muy seria, en la que se pone en escena a personajes psicológicamente marcados por las circunstancias del pasado y temáticas dramáticas. En esa pieza, por el contrario, María Manuela Reina pone en escena a personajes inmorales caricaturados a través de un tono irónico y sarcástico. La inmoralidad, fuertemente vinculada a la sexualidad, es tratada con suma exageración y comicidad. El vicio se opone a la dignidad que Juan intentará, en vano, devolver a los personajes. Así, en *El pasajero de la noche* se mezcla el drama y lo grotesco.

La edición utilizada para nuestro análisis es la publicada en Madrid, por la editorial Antonio Machado, 1988. La obra fue estrenada en septiembre de 1987, en el teatro Maravillas de Madrid. La obra fue dirigida por Mara Recatero e interpretada por Carlos Larrañaga (Juan), Ramiro Oliveros (Javier), Pastor Serrador (Ernesto), Teresa del Río (Julia), Licia Calderón (Matilde) y Favila Pérez de Castro (Gabriela).

La obra gira sobre el tema siguiente. Juan acude a casa de su empresario con el fin de discutir sobre la relación que éste tuvo con su mujer. Durante la conversación, Juan revela a Javier haberle pagado con la misma moneda, acostándose con su mujer y su hija, pero la venganza se vuelve en contra de Juan porque los protagonistas se perdonan mutuamente sus adulterios y Javier mata cobardemente a Juan.

2.2.1. El espacio

La obra se abre con la presentación muy detallada de un escenario único. Los protagonistas actúan en el salón de una residencia lujosa. La decoración refleja la riqueza de los propietarios y los varios objetos que ornán este salón revelan una gran y diversificada cultura – gran número de pinturas de firmas importantes, jarrones chinos, porcelanas de Sèvres, tapices flamencos y alfombras persas –.

La estructura del escenario es idéntica a la de la obra *La cinta dorada*, es decir, que a los lados del salón encontramos varias puertas que comunican con el resto de la casa y al fondo del salón podemos ver un amplio ventanal que comunica con una terraza [...] que da a su vez sobre el amplio y cuidado jardín (Reina, 1988: 9). La riqueza se refleja no sólo en el decorado, sino también en los trajes elegantes y en la perfecta apariencia exterior de los protagonistas. La condición social de los personajes, un abogado y un político, les obliga a parecer físicamente irreprochables y admirables en sus labores. A la aparente perfección de los cuatro protagonistas en escena, se opone Juan, quien pertenece a la clase social media, y eso se refleja en sus trajes de mediana calidad. Esa diferencia social será subrayada con ironía y sarcasmo por los personajes.

La obra se abre con la intervención de Juan que habla al público, fuera del espacio escénico, que es el salón en el cual las parejas Julia-Javier y Matilde-Ernesto se quedan inmóviles. Esa presencia extra-escénica muestra la contemporaneidad de la actuación. El espectador sigue, en alternancia, a los protagonistas fuera y dentro del escenario. Con la intervención de Juan, la autora introduce dos espacios distintos en una misma temporalidad, es decir, que tenemos una superposición espacial. El hecho de que Juan se encuentre en un espacio indefinido, aunque el lector adivina, a través de sus palabras, que está en el jardín de la propiedad de Javier, no es casual, porque repercute en su sentimiento interior y su estado de ánimo, como lo descubriremos a lo largo de la obra. La presencia extraescénica de Juan, le permite observar a los personajes en escena y comentar, al espectador, sus actitudes y propósitos inmorales. Ese procedimiento permite a Juan establecer con el espectador una complicidad respecto a la actuación de los personajes en escena y orientar la opinión y el resguardo del público hacia su determinado punto de vista. El lamentable retrato que el protagonista nos presenta en un momento en el cual el

espectador todavía no tiene conocimiento de la representación, le permite influir fuertemente en su futura posición, que no será del todo neutra. Esa complicidad crea un efecto de distanciamiento temporal, es decir, que Juan parece actuar fuera del tiempo como un espectador que asiste a la representación. La posición muy crítica que el protagonista Juan adopta respecto a los protagonistas de la alta esfera social será fuente del conflicto entre Javier y él sobre la exclusividad del poder. Juan se presentará como víctima de una sociedad hipócrita y manipuladora, construida sobre el poder económico. Sus propósitos y sus actos tendrán como meta denunciar y vencer la desigualdad social.

A través de su presentación, Juan introduce, desde su punto de vista, los temas importantes de la obra que son la relación de poder entre ricos y pobres, así como la apariencia y la inmoralidad, temáticas estrechamente vinculadas entre sí. Esos temas se articularán bajo el papel de las figuras femeninas.

2.2.2. El tiempo

El tiempo real de la representación es muy breve y coincide con el tiempo representado. Aparecen en la obra algunos marcadores temporales que permiten al lector situarse. El tiempo de la narración es el presente, pero el pasado y sus circunstancias están muy presentes en la obra. El futuro también es significativo porque para ciertos personajes estará determinado por los acontecimientos y las actuaciones del pasado.

2.2.3. Los temas

2.2.3.1. La apariencia

El primer tema es la apariencia, omnipresente en esta obra, porque no es solamente un signo exterior, sino que somete a los protagonistas para que se muevan bajo ese principio. La aparente perfección choca con la personalidad de los protagonistas y es precisamente ese lado el que Juan va a despreciar. La falsedad que emana de esos personajes es el núcleo de la representación.

Juan se presenta desde el principio con un espíritu muy crítico y una fuerte dosis de intolerancia. El protagonista dibuja al espectador un retrato lamentable de la alta sociedad, que se mueve bajo principios como la hipocresía, la manipulación, el pecado y el poder. Los propósitos, las críticas y las acusaciones que Juan tiene respecto a los personajes en escena influyen mucho en la opinión del espectador. Efectivamente, ese procedimiento permite romper con la ilusión escénica y dirigir la mirada del espectador hacia el determinado punto de vista de Juan. El encuentro nace precisamente del deseo de Juan de ridiculizar y de denunciar el comportamiento falso y amoral de los protagonistas de la alta sociedad:

Bien... Estas personas tan elegantes son... ya lo ven, como ustedes o como yo, pero con más dinero, con más ambiciones, con más de casi todo y con menos de algunas cosas intrascendentes como cordialidad, serenidad, alegría... Ellos tienen la obsesión del dinero y del poder. Ellas ni siquiera tienen obsesiones, sólo caprichos (Reina, 1988: 14).

Si en el encuentro Juan tiene como objetivo dar una lección de moralidad y de humildad, los protagonistas ven en el hombre la ocasión de divertirse y de valorar su poder.

La representación empieza cuando Juan penetra en el ambiente ilusorio y casi metateatral de perfectas apariencias. El espacio inspira falsedad por el comportamiento de los protagonistas y por su actuación. Los protagonistas se presentan como figurines artificiales, desconectados de la realidad cotidiana y social. Se mueven en una esfera dorada e irreal, casi como si fueran inhumanos, privados de sentimientos. La irreprochable apariencia predomina sobre cualquier otro valor. Esa atmósfera artificial provoca en Juan incomodidad social y espacial.

La apariencia, como lo subrayan los protagonistas de la alta sociedad, es el elemento fundamental de la dignidad familiar, es decir, que cada uno actúa, en su intimidad, de manera inmoral e hipócrita, pero en público tienen que reflejar la perfección, la dignidad y la armonía familiar e inspirar la envidia tanto a nivel económico como personal. Esos principios se fundamentan sobre la apariencia que

tiene que ser perfecta. Así, el aspecto externo los convierte en figurines y en objetos. El papel de objeto se manifiesta particularmente en las mujeres Matilde y Julia. Su función en el núcleo familiar es ilusoria y simbólica, porque se basa exclusivamente en su representación física. Las mujeres, por su aspecto y su comportamiento irreprochables, son exhibidas como trofeos de dignidad y de perfección. Representan el poder social y económico del hombre y sólo son una imagen al lado de ellos. La dignidad del hombre pasa por la perfección física de la mujer. Su función reside esencialmente en el aparecer. Las protagonistas no intervienen en las labores del marido, pero tienen que estar dispuestas a exhibirse cuando la alta sociedad lo exige. Por eso, las mujeres no tienen una identidad propia, tienen que conformarse con las exigencias sociales y las del marido. Las mujeres aceptan esa función de objeto de exhibición, y al contrario disfrutan de esa posición para divertirse. Su perfecta apariencia les permite seducir y atraer a los hombres: *Lo malo de nosotras es que sentimos a menudo la necesidad de amar algo. A veces hasta a un hombre. Y eso es fatal* (Reina, 1988: 12). Su función de objeto les concede una posición ideal porque no se les exige nada, por lo que pueden gozar de su dinero y de su belleza libremente: *Yo no tengo fuerza de voluntad inquebrantable: para mí no existen las tentaciones desagradables, como trabajar o tomar las cosas en serio, por ejemplo. Así que puedo dedicarme exclusivamente a mis pecados preferidos* (Reina, 1988: 15). La pareja conoce sus respectivos adulterios, pero lo que importa es la imagen que transmiten a la sociedad: la perfección y la envidia.

Otro personaje víctima de la apariencia es Gabriela. La mujer, por su joven edad y su apariencia física, queda al margen de los vicios de la alta esfera social, en la que no encuentra su sitio. Ese malestar físico la convierte en una mujer introvertida, insegura de sí misma y triste. El contacto con las otras clases sociales le provoca un sentimiento de incomodidad respecto a su bienestar económico. Los principios de concienciación le valen severas críticas por parte de su madre y de su madrina, y muestran, así, su no-conformidad con la alta sociedad. La intervención de Juan en su vida fue decisiva respecto a su inserción social. Es decir, que si personalmente el hombre permite a Gabriela sentirse valorada físicamente y aceptarse a sí misma, psicológicamente, la venganza de Juan es percibida por la mujer como una traición y

una humillación. La mujer se da cuenta de la hipocresía, de la manipulación y de la inmoralidad de la sociedad circundante y de la vanidad que prevalece sobre la moral. De víctima de la alta sociedad, Gabriela pasa a estar conforme y ser cómplice de ella, es decir, que va a conformarse con la perfección física, convirtiéndose en mujer “objeto” y aceptar las exigencias sociales que residen en el divertimento. La protagonista, que siempre estaba apartada del grupo y era discreta respecto a su ocupación espacial y lingüística, se impone como portavoz y espejo de la realidad social. De sus palabras sobresale la ironía y el desprecio. Su adhesión al clan muestra que acepta evolucionar en ese espacio hipócrita e inmoralmente que desde ahora es también suyo:

Desde ahora me incorporo a la verbena. ¡Música y fuegos artificiales! Voy a recuperar el tiempo perdido. Me será difícil porque no soy muy atractiva, no me hago ilusiones, pero siempre habrá un roto para un descosido, como se suele decir. Me pondré lentillas, mamá. Me arreglaré la boca. ¡Todos los dientes postizos para que nunca sepa mi edad! Y el cerebro, ¡postizo también! De serie, para pensar como todos...Un poquito de silicona por aquí, unos retoques por allá y ¡hala! lista para ir de cama en cama con quien se presente. Mi carnet de baile. ¡Esperen turno, señores! (Reina, 1988: 65-66).

La víctima, llena de inocencia e ilusiones, se ve bruscamente confrontada con la realidad social.

2.2.3.2. El poder y su relación

Los protagonistas que se confrontan tienen personalidades fuertemente opuestas. Su comportamiento y su visión del respeto a los demás serán unos elementos claves para la humillación social y personal. Así, Javier se presenta como un hombre hipócrita, infiel, irrespetuoso y manipulador, su bienestar y la imagen que refleja a la sociedad son su única preocupación. Sus amigos y su familia se mueven alrededor de su figura y su dependencia le otorga el poder absoluto. Sus acciones y sus palabras se articulan y están justificadas por su posición social y

económica. A esa figura inmoral se opone la de Juan. Éste se identifica bajo características como la sinceridad, la honradez, el amor y la sensibilidad. Esas virtudes le valen numerosas críticas y ser catalogado de persona de mentalidad cerrada y aburrida. Ambos protagonistas se reprochan su ideología de manera degradante.

La intromisión de Juan en la alta esfera social viene motivada por la humillación sufrida por el adulterio de su mujer con el poderoso Javier. Esa traición dará lugar a una confrontación sin piedad, en la cual los protagonistas lucharán por el poder.

La repulsa y el sentimiento de injusticia que Juan prueba residen en el sentimiento de superioridad otorgado a la posición social y económica de Javier, que lo autoriza y lo perdona todo. Juan no puede tolerar la hipocresía y la falsedad que rodea a esa clase social alta, porque las consecuencias de ese comportamiento le tocan personalmente. La relación que Javier tuvo con su mujer Elena provoca no sólo humillación, sino rabia y sentimiento de injusticia social. El objetivo de Juan consiste en herir a Javier de la misma manera y demostrarle cómo es muy doloroso sentirse traicionado por la persona que se quiere. En un primer tiempo, Juan quiere comprender la naturaleza de la relación entre su mujer y Javier para reforzar su posterior ataque. Aunque la personalidad de los protagonistas diverge, la evocación de Elena, mujer de Juan, va a revelar emociones parecidas, borrando así las fronteras impuestas por el estatuto social. El recuerdo de la felicidad, de la jovialidad y de la simplicidad de Elena se impone como una necesidad para Juan porque le permite aliviar la soledad que lo ahoga cada vez más. Al hablar de esa mujer, ambos hombres desvelan su sensibilidad y por primera vez los hombres dejan sus divergencias para abandonarse a un elogio hacia Elena. Las críticas y los reproches se esfuman en favor de una complicidad y solidaridad masculina. La pasión y la veneración por la mujer hacen confluir sus destinos. El mensaje de la autora reside precisamente en esa igualdad humana. La pertenencia social, los bienes económicos y los prejuicios no importan cuando el amor afecta a los seres humanos. El amor sobrepasa cualquier barrera y sobre todo la vanidad y eso es visible en las palabras de Javier: *Me hizo sentir por primera vez inquietud, necesidad de verla, celos, alegría, deseos de hacerla feliz...*

(Reina, 1988: 44). Más bien que un simple trofeo, aunque su belleza y juventud son para un hombre como Javier sinónimo de éxito, Elena se revela ser, para el hombre, una fuente de felicidad, de bienestar y de simplicidad. El protagonista aparece humano, sensible y capaz de pensar en los demás. La felicidad de Elena será una necesidad y un éxito personal.

La sensibilidad de Javier se pone de manifiesto y sobre todo su máscara se desvela, mientras Juan aprovecha la posición de debilidad de Javier para confesarle su venganza: *¿Y a usted? ¿Le molestaría que me estuviera tirando a su mujer y a su hija?* (Reina, 1988: 47). Estas palabras permiten a Juan imponerse como el exclusivo dominador del espacio y de la situación y, en consecuencia, acentuar la rivalidad entre ambos protagonistas. La vulgaridad y la mezquindad con las que Juan habla de Julia y de Gabriela suenan como un ataque a la dignidad de Javier y una humillación social. Aunque las mujeres no tengan identidad propia, el poder y el honor del hombre reside en su persona. Javier, consciente de los varios adulterios de su mujer, no puede aceptar la deshonra social. Así, del papel de trofeo y de objeto, la mujer pasa a ser un elemento determinante y fundamental en la afirmación personal de Javier. Esa revelación muestra cómo Juan se conforma con la esfera de las manipulaciones regidas por la vanidad y la obsesión del poder. Desde entonces, los hombres combaten a armas iguales porque ambos sufrieron una humillación personal.

La confrontación y la rivalidad sin escrúpulos que se instaura entre los protagonistas es una lucha para hacer valorar su ego herido e humillado y demostrar su superioridad. Para Juan, Elena representaba un éxito y un bienestar personal, mientras que para Javier su mujer refleja su poder social y económico. Si para Juan la traición es una injuria personal y sentimental, para Javier la venganza de Juan es doblemente injuriosa porque un hombre de la clase social media que se acuesta con su mujer y su hija es una humillación no sólo sexual sino social. A través de su venganza, Juan demuestra a su rival que la superioridad social no es intocable e infalible, los seres humanos, aún los pertenecientes a la alta esfera social, son vulnerables y víctimas de sus sentimientos. Cada palabra y acto es motivo de

humillación. La provocación, el desprecio y la amenaza es el arma de defensa de Juan, el cual se revela más peligroso de lo que parece:

Lo sabe perfectamente. Por eso es difícil asustarme, ¿comprende? Las leyes ya no me afectan. Ni las represalias. Cuando se toma una decisión como la mía, eso nos hace invulnerables, nos reímos de todo: normas, moral, ética... En realidad, ya estamos muertos y, claro, nadie puede hacer daño a un cadáver. Por eso somos tan peligroso (Reina, 1988: 34).

El dolor, la rabia y el sentimiento de soledad y de vacío que prueba lo vuelve invulnerable e intocable, nada le importa de la vida, ya que lo perdió todo con la muerte de Elena.

Si hasta entonces, las amenazas de Juan no parecían sensibilizar a Javier, quien justificaba sus actos con el poder social y económico, ahora el ataque es concreto. Pero si Juan pensaba hacer reaccionar positivamente a los protagonistas sobre su comportamiento inmoral, se encontrará otra vez víctima del poder social.

Así, el segundo acto se abre con la confrontación y las confesiones de los adulterios de los protagonistas de la alta sociedad. La atmósfera que reina es bastante tensa y gravita una cierta incomodidad. Juan asiste pasivo a los reproches y a las revelaciones. Aunque Juan no participe explícitamente en las discusiones, se impone como dominador de la situación que ha creado a través de su venganza. Su ocupación espacial es inversamente proporcional a su dominación. Pero el triunfo es de corta duración porque, en contra de lo que pensaba, los protagonistas se perdonan sus infelicidades, dando una vuelta a la situación. Juan no obtiene el efecto deseado y los personajes se ligan contra él, criticándolo e injuriándolo de moralista traspasado. La buena intención de Juan de inculcarles principios éticos fue vana como lo subraya Javier: *Otro privilegio de nuestra clase es la capacidad que poseemos para lavar nuestros trapos sucios sin humillación. Por eso somos superiores, porque consideramos nuestras debilidades como una concesión y aceptamos nuestras culpas con dignidad (Reina, 1988: 55).* El poder económico y social somete poco a poco la moral porque los protagonistas no se avergüenzan de sus infidelidades, que justifican con las exigencias de la alta

sociedad. Del triunfo, Juan pasa a las humillaciones sociales: *Compruebe el resultado de su venganza. Nulo. Nada ha cambiado. Ni nosotros, ni usted* (Reina, 1988: 74). Aunque Javier muestra a través de sus palabras que la venganza de Juan no le ha perjudicado, en realidad la humillación social infligida por Juan es insoportable y le deja un gusto amargo que lo impulsa a vengarse. Su reacción de autodefensa se manifiesta en las críticas e insultos hacia Elena con el objetivo de ofender la dignidad de Juan y de causarle daño. A través del injurioso retrato de Elena, Javier recupera así su dominio del espacio y de la situación, provocando incomodidad social y moral en Juan, quien se da cuenta del cariz que toma el encuentro. El poder social es invencible a pesar de todo lo que se le hace, la apariencia lo salva todo y Juan es plenamente consciente de eso: *Vine tan satisfecho con mi venganza y resulta que me la vuelvo a llevar enterita. Envasada. Ustedes ganan, pero no tienen razón* (Reina, 1988: 81). Su convicción y sus esfuerzos para concienciar a los protagonistas son inútiles, por eso acepta su derrota, pero no sin amargura y sentimiento de injusticia. El perjuicio sufrido por Javier se nota en la segunda fase de su venganza, en la cual se manifiesta la superioridad social: *Hemos oído un ruido en el segundo piso y acabamos de ver una sombra huyendo por el jardín. Mi esposa ha notado la falta de una joya muy valiosa, de un collar. Si actúan con rapidez, podrán detener al intruso* (Reina, 1988: 83). El poder social triunfa sobre la moral porque Juan muere, pero ¿la muerte de Juan es verdaderamente un signo de superioridad social, sobre todo cuando se conoce el sentimiento devastador que provocó en Juan la traición de Elena?: *Las leyes ya no me afectan. Ni las represalias. Cuando se toma una decisión como la mía, eso nos hace invulnerables* (Reina, 1988: 34). ¿La muerte física no es solamente la consagración de la muerte psicológica de Juan? Finalmente, ¿quién ha ganado? Las réplicas conclusivas de Julia y Javier muestran que ambos protagonistas han ganado:

Julia.- ¡Mi pobre marido! Esta vez, con esa joven casada, no resultó tan sencillo, ¿verdad?

Javier.- No. Debo decírtelo; si ella hubiera querido, me habría separado de ti.

Julia.- Pero no quiso.

Javier.- Amaba a su marido, a ese pobre imbécil.

Julia.- ¡Qué tontería! ¿Verdad? Entonces al final es él quien ha vencido.

Javier.- El que muere no puede vencer (Reina, 1988: 85-86).

2.2.4. Conclusiones

Javier posee el nivel de superioridad jerárquica y económica, mientras que Juan, que siempre luchó por el amor, se ve recompensado con el sincero amor de Elena. La obra concluye muy amargamente porque Juan muere solo y sin saber la verdad, pero libre y honrado. Con ese fin dramático, la autora quiere hacer resaltar la injusticia social y, por consiguiente, la necesidad de tener valores morales en una sociedad en la que dominan el dinero, el engaño y las falsas apariencias. En esa obra también, la autora adopta una posición claramente masculina porque reduce la mujer a un simple trofeo de exhibición y de dignidad para el hombre. La mujer viene denigrada porque se identifica a través de su aspecto exterior. La función valorativa de la mujer se expresa a través de la continua lucha de Juan por su mujer y su dignidad.

PALOMA PEDRERO

1. Introducción a Paloma Pedrero

Paloma Pedrero Díaz-Canejo nace en Madrid, el 3 de julio de 1957. Su carrera teatral empieza muy joven con el formar parte del grupo de teatro Cachivache en 1978. Se licencia en Antropología y se diploma en Psicología Gestáltica. La mujer se hace conocer como escritora y ensayista, como dramaturga e intérprete de sus obras teatrales, como actriz de cine y televisión y como directora de teatro.

Su fama como dramaturga empieza en los años ochenta, en esa época está muy influida por el teatro de carácter masculino de su marido, Fermín Cabal. Luego, su mirada se dirige hacia un nuevo realismo del individuo, quien a través de sus conflictos personales se va a descubrir. Toda su producción se centra en la búsqueda de la libertad y de la verdad personal. *La mezcla de profundas luchas individuales, con situaciones de la vida diaria expresadas con un lenguaje coloquial* (Pedrero, en Virtudes Serrano, 2005: 21) atraen al público que se identifica y se reconoce en esos personajes.

En 1986, Paloma Pedrero es miembro de la Asociación de Dramaturgas Españolas, dirigida por Carmen Resino. Los objetivos de la organización son: *reivindicar, sin ningún tipo de tinturas ideológicas ni pancartas feministas, la actividad dramática femenina y, a través del teatro, contribuir a mejorar la situación de la mujer dentro del contexto social, cuyo sistema se obstina todavía en cerrarle determinados ámbitos de actuación* (O'Connor, 1988: 39).

En la prolífica dramaturgia de Paloma Pedrero se inscriben las obras siguientes:

- *La llamada de Lauren...* recibió el Premio Valladolid de Teatro Breve en 1984, el mismo año que su escritura. Fue estrenada por primera vez el 5 de noviembre de 1985, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. La obra fue dirigida por Alberto Wainer e interpretada por Jesús Ruymán y la misma Paloma Pedrero. La obra tuvo

grandísimo éxito porque fue representada en numerosos países y traducida en varias lenguas.

- *Resguardo personal* (1985), fue estrenada en el Taller de Autores del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas en 1986. La obra fue dirigida por la autora y los intérpretes fueron María Luisa Borrueal y Jesús Ruymán.

- *Invierno de una luna alegre* (1985) fue estrenado en el Teatro Maravillas de Madrid en 1989, dirigido por Paloma Pedrero. Los intérpretes fueron Juanjo Menéndez, Natalia Dicenta, Carlos Marcel, Fernando Veloso y Fernando Ranzanz. La obra recibió el premio Tirso de Molina en 1987.

- *Besos de lobo* (1986), fue estrenado en Hobart and William Smith Colleges in California en 1991. La obra fue dirigida y traducida por Jennifer Cona.

- *El color de agosto* (1987) fue estrenado en el Centro Cultural Galileo de Madrid en 1988. La obra fue dirigida por Pepe Ortega e interpretada por María Luisa Borrueal y Encarna Aguerri. La obra recibió el Premio Nacional de Teatro Breve de San Javier (Murcia) en 1987.

- *Las fresas mágicas* (1988) fue representada en el Teatro Infanta Isabel de Madrid en 1988 y 1889, la obra fue dirigida por Pepe Ortega.

- *La isla amarilla* (1988), la obra fue estrenada en la Cárcel de mujeres de Carabanchel en 1995. La obra fue dirigida por Elena Cánovas e interpretada por el grupo Yeses.

- *Noches de amor efímero* fue primero un tríptico compuesto por *Esta noche en el parque*, *La noche dividida* y *Solos esta noche* publicado entre 1987 y 1989. De la noche al alba ha sido incluida en 1994 y *La noche que ilumina* en 1995. Las tres primeras obras recibieron el Premio a la Mejor Autoría de la VI Muestra Alternativa del Festival de Otoño de Madrid en 1994 y el Premio de la Crítica y del Público en Roma en el Festival "Actores en busca de Autores" en septiembre de 2004. Las obras fueron dirigidas por Jesús Cracio y los intérpretes fueron Berta Gómez, Vicente Ayala, Nuria Gallardo, Iñaki Miramón, Paloma Paso Jardiel, Antonio Carrasco y los miembros de la Compañía Teatro del Beso.

- *Una estrella* (1990), la obra fue estrenada en Saint Paule-les-Dax en Francia en 1998. Fue dirigida por Panchita Velez y Paloma Pedrero. Los intérpretes fueron Isabel Ordaz y Pancho García.

- *El pasamanos* (1994) fue estrenado en Teatro Nacional de San José de Costa Rica en 1999 y fue dirigido por Marielos Elizondo.
- *Locas de amar* (1994) fue estrenada en el Centro Cultural de la Villa de Madrid en 1996. Fue dirigido por Paloma Pedrero y los intérpretes fueron María José Goyanes, Juan Ribó, Cristina Goyanes, Miguel Angel Godó, Juan Carlos Talavera y José Bau.
- *Cachorros de negro mirar* (1995) fue estrenado en la Sala cuarta Pared de Madrid en enero de 1999. Dirigió la obra Aitana Galán e interpretada por Txemi Parra, Dani Martín y Natalia Garrido.
- *En el túnel un pájaro* (1997) fue estrenada en la Sala Fernando de Rojas en el Teatro Bellas Artes de Madrid en enero de 2001. La obra fue dirigida por Fermín Cabal e interpretada por Alicia Hermida, Iñaki Madariaga, Estefanía de los Santos y Manuel de Blas. La obra recibió los premios del Festival de la Habana y del Festival de Camagüey y el de la crítica en Villanueva Cuba en 2003.

Las obras de Paloma Pedrero tratan sobre los problemas personales de sus protagonistas y no cuestiones sociales como María Manuela Reina. La autora representa en escena el proceso de búsqueda de identidad causado por una crisis al nivel sexual. Sus obras están cargadas de simbolismo entre el cual encontramos el más recurrente de todos, la noche.

En *La llamada de Lauren*, la autora articula su obra alrededor de una figura masculina.

La edición que se utiliza para el análisis de los textos de Paloma Pedrero es la de Madrid, Cátedra, 2005.

2. Análisis de algunas obras de Paloma Pedrero

2.1. *La llamada de Lauren*

Una síntesis del argumento podría ser la siguiente. Una pareja joven, Pedro y Rosa, en una noche de carnaval, celebran su tercer aniversario de matrimonio. Los protagonistas se disfrazan de Humphrey Bogart (Rosa) y de Lauren Bacall (Pedro), respectivamente. A través de esos disfraces surge un juego de seducción que va a desembocar en una crisis personal. Pedro desvela poco a poco su homosexualidad y su intenso deseo de actuar como mujer.

2.1.1. El espacio

La obra se abre con un escenario único que representa la sola pieza del piso. El apartamento está decorado con buen gusto pero sin grandes artificios y con mucha simplicidad, lo que permite al espectador focalizarse sobre los objetos escénicos que desempeñarán una función primordial en esa noche de Carnaval. Los accesorios metateatrales se revelarán como cómplices en el proceso de búsqueda de identidad.

La puerta hacia el exterior permitirá a Rosa escapar de la situación ahogante que es el juego de seducción. La abertura sobre el mundo exterior es tranquilizadora porque significa recobrar la realidad cotidiana, aunque implica que su marido se esconde tras una máscara de ilusiones, y negar lo ocurrido recientemente. Su salida rompe con la primera parte de la obra, la metateatralidad, y su vuelta impondrá la confrontación de la pareja con la realidad grave que les atormenta.

La cama también permite a la protagonista apartarse de la realidad, pero las palabras de Pedro tomarán todo su sentido.

2.1.2. El tiempo

Los protagonistas evolucionan en una temporalidad brevísima, el tiempo de la representación coincide con el tiempo representado. *Esa obra pone en escena el tiempo de la verdad a través del juego entre las máscaras y el desvelamiento* (Pedrero, 2005: 36). Los marcadores temporales – 3 años de matrimonio y 2 meses que no hacen el amor – y las alusiones al pasado dan indicaciones sobre la personalidad y el malestar de los protagonistas.

En la representación se articulan dos momentos, el primero, es el de la metateatralidad, en la que la ficción escénica anula el tiempo real, colocando así al espectador fuera del tiempo de la realidad cotidiana, sinónima de infelicidad, de malestar y de monotonía; el segundo, corresponde a las confesiones, tiempo de la verdad, en el cual la temporalidad parece ausente:

El contrapunto pasado-presente contribuye a anular el tiempo. [...] La vida cotidiana aparece relegada a un segundo plano y, espectadores y protagonistas son invitados a una nueva realidad que representa lo “sagrado, lo posible, una realidad sin tiempo, sin espacio y sin leyes que la restrinjan” (Bermúdez, en Romera Castillo, 2005: 501).

Los secretos del pasado son la llave de los trastornos de la personalidad de Pedro y el futuro de cada uno será modificado en función de los acontecimientos dramáticos del pasado y de su impacto en la realidad presente. Si Pedro encuentra su liberación en la metateatralidad, Rosa se convierte en prisionera y víctima de las consecuencias de ese juego.

La noche desempeña, en esta obra como en todas las de Paloma Pedrero, una función fundamental porque:

Se convierte en el escenario en donde se confrontan los personajes entre y ante sí. En casi todos los casos, ese encaramiento lleva a un juego de espejos, en donde lo que se oculta, tras la luminosidad diurna o debajo una máscara real o metafórica

de los personajes, encuentra espacio de representación en la oscuridad (Báez Ayala, en Romera Castillo, 2005: 259).

2.1.3. La metateatralidad

2.1.3.1. La metamorfosis

Los numerosos accesorios de indumentaria y de maquillaje que dominan la escena contribuyen a crear una atmósfera metateatral. Esa metateatralidad se instaura en la progresiva metamorfosis del protagonista, que provoca, en el espectador, una sensación de desconcierto y de incompreensión frente a la evolución de la obra. Ese sentimiento de desconcierto deja gravitar sobre la identidad del protagonista una sensación ambigua y misteriosa.

La música que se oye sitúa progresivamente al espectador, que se hunde poco a poco en el ambiente ficticio y encantador de las películas americanas de los años 40 y 50, transportándolo a otra dimensión y época. La metamorfosis de Pedro y su actuación como mujer permitirá al protagonista liberarse de los tormentos del pasado, abriéndose camino hacia una identidad propia: *La noche de Carnaval y los disfraces facilitan el comienzo de una secuencia meta teatral en la que gracias a la máscara (disfraz) va surgiendo la verdad (confesión)* (Pedrero, en Virtudes Serrano, 2005: 36). A través del recuerdo y de la actuación de los famosos mitos del cine americano, Lauren Bacall y Humphrey Bogart, los protagonistas descubrirán una realidad grave que va a poner en duda su existencia.

Rosa, sorprendida, en un primer tiempo, por la metamorfosis de su marido, encuentra finalmente una llamada al juego erótico, y, por consiguiente, una oportunidad de reconciliación física después de dos meses de ausencia de relación sexual. La falta de relación carnal es, como lo veremos, el motor de la crisis de identidad entre la pareja. El malestar y el sentimiento de abandono que prueba Rosa desde hacia algunos meses se esfuman con el juego erótico que se revela como una necesidad de felicidad de la pareja. Pedro, consciente de esa necesidad, se aprovecha de ella para manipular a su mujer y obtener lo que quiera de la misma.

La perfección de la metamorfosis es indispensable al proceso de identificación de Pedro y se expresa a través de la transformación física, tras los accesorios, y del cambio mental, tras la actuación, el juego de seducción y las palabras. Pedro exige e impone implícitamente sus deseos a su mujer, la cual, en un primer tiempo, no percibe la naturaleza de las exigencias de su marido. Ese juego de disfraces permite al protagonista quitarse la cotidiana máscara de ilusiones impuesta por las exigencias sociales, en favor de su verdadera identidad de homosexual. El mensaje subliminal que se esconde tras las siguientes réplicas de Pedro refleja los deseos reprimidos que lo obsesionan desde su infancia:

PEDRO.- El hábito no hace al monje, cariño.

ROSA.- ¡Ya! Y el cuerpo es el reflejo del alma, ¿no?

PEDRO.- Exactamente. Eso es lo que quiero que modifiques... el alma (Pedrero, 2005: 88).

La finalidad de ese juego de metamorfosis no es lo mismo para ambos protagonistas porque reaccionan con diferente entusiasmo a la situación. Para Pedro, es la oportunidad de afirmar su lógica interior, por eso resulta importantísima la transformación de la pareja; mientras que para Rosa, los disfraces son un simple estímulo al juego erótico, por eso varias veces expresa su cansancio frente a la obsesión de su marido. Así, la metateatralidad se impone como una paradoja, por lo menos para Pedro, porque cotidianamente esconde su verdadera personalidad tras una máscara de ilusiones, mientras que la máscara impuesta a ella, por los disfraces, facilita la relación entre la pareja y el progresivo camino hacia la afirmación de sí misma.

La preocupación de Pedro por su disfraz es inminente en esa réplica: *¿En serio? ¿Parezco una mujer o un travestí?* (Pedrero, 2005: 87). La metamorfosis se impone como espejo del alma y todas sus esperanzas se animan en ese juego de apariencias. Lauren Bacall representa su ideal femenino. Efectivamente, la figura mítica es, para Pedro, un símbolo de perfección física - belleza, elegancia y sex appeal - y de éxito. La mujer personifica con Humphrey Bogart una pareja idílica y "glamourosa". La

imitación de ese modelo muestra la admiración de Pedro, pero revela sobre todo la inseguridad del protagonista al asumir plenamente su homosexualidad. La imitación permite al protagonista esconder su verdadero fundamento y así protegerse de las posibles críticas sociales. Esa identificación con la actriz es un primer paso hacia una progresiva independencia.

2.1.3.2. La actuación de Lauren Bacall y Humphrey Bogart

En la metamorfosis completa, los protagonistas pueden abandonarse al juego de seducción y de erotismo. El espectador es plenamente sumergido en la metateatralidad que nos ofrecen los protagonistas porque se conforman totalmente con sus papeles ficticios tanto a nivel físico como artístico. Responden a las exigencias impuestas por la imagen que reflejan los actores americanos: la seducción, el encanto y la pasión. Aunque se han vestido de Bacall y Bogart, en su primer juego amoroso *Pedro y Rosa improvisan los papeles de Carlos, un alegre conquistador, y Azucena, una peluquera que vive con su madre* (Harris, en Gabriele, 1994: 172). La metateatralidad se parece a la vida real de la pareja porque a través de su personaje, Rosa expresa su sentimiento interior respecto a su relación con Pedro y su juego se parece a la vida de su marido. La dificultad de Rosa al impregnarse del personaje obstaculiza su interpretación, lo que crea tensiones en la pareja. Será precisamente porque: *Rosa está colocada fuera del problema por ignorarlo, que no será capaz de desempeñar su papel* (Pedrero, en Virtudes Serrano, 2005: 37). El juego de seducción y su evolución tienen que ser inspirados y calcados a la de las figuras míticas que representan, nada es fruto del azar. Esa obsesión hace que, varias veces, Pedro restablezca la ficción porque Rosa se deja invadir por las pulsiones de su lógica interna.

La metateatralidad es fundamental para Pedro porque *ha decidido romper con un pasado que lo obliga a adoptar un papel canónicamente varonil con el que no se siente identificado* (Serrano, en Primer Acto n°258, 1995: 63). En este juego de intercambios, *la identidad del esposo se desmorona y surge su auténtico "yo", es decir, un hombre que no puede soportar las estrictas convenciones masculinas que la sociedad le impone* (Cordone, 2003: 265).

El cuerpo desempeña un papel fundamental en la actuación: *El espacio simbólico de la búsqueda de identidad está representado por la recreación del cuerpo* (Rojas Bermúdez, en Romera Castillo, 2005: 504). El lenguaje corporal, más explícito que el verbal, se expresa a través de los gestos, de las miradas, de las expresiones y de la apariencia que reflejan la personalidad y los sentimientos que habitan y atormentan a los protagonistas. La gran agilidad que Pedro manifiesta al interpretar su rol femenino muestra que se siente finalmente bien y libre para dejar expresar sus pulsiones y deseos más reprimidos e íntimos. La pareja se busca, se rechaza, y se lanza señales sensuales, transformando, así, el cuerpo en espejo del alma, en representación de sus sentimientos. Pedro hace perdurar lo mágico del instante presente a través de sus gestos lentos y de su puesta en escena, mientras que Rosa, con sus besos y sus gestos afectivos, intenta acelerar la representación y al mismo tiempo restablecer la realidad. Pero las barreras de seducción impuestas por Pedro restauran cada vez la ficción. Rosa no puede actuar con sus sentimientos personales, tiene que conformarse con las exigencias de su marido y de su papel de hombre machista. Cuando finalmente domina su papel, es Pedro quien precipita la interpretación y rompe el encanto con su violencia y la presencia del falo. Las pulsiones reprimidas invaden a Pedro, que no se da cuenta de que convierte a su mujer en víctima de sus exigencias sexuales: *Pedro la está convirtiendo de este modo en objeto, la está rebajando a la categoría de una envoltura vacía que ha de servir mera y exclusivamente para hacer realidad sus propios deseos* (Torres-Pou, en Fritz y Pörtl, 2000: 112). El protagonista pierde toda noción de la realidad, los movimientos se aceleran, Rosa intenta romper con la ficción de los papeles que ocupan en favor de las necesidades sexuales, impuestas por su lógica interior, pero Pedro le impide romper el encanto de la metateatralidad, que convierte en su propia realidad.

La aceleración de la situación provoca una superposición temporal y espacial porque se entremezclan realidad y ficción en la representación y en la actuación. Pedro hace de la ficción espacial y temporal su realidad, mientras que Rosa intenta liberarse de la ficción en favor de sus exigencias físicas. Los protagonistas actúan en niveles de realidad diferentes, propios de cada uno y es precisamente esa divergencia

la que va a provocar la crisis de identidad. En las siguientes réplicas, ficción y realidad se mezclan en un tono dramático:

ROSA.- (Con signos de incomodidad.) Pedro, así no puedo. Me muero de calor.

Me duele el pecho. (Intenta quitarse la venda.)

PEDRO.- (Agarrándole las manos.) Cállate. No lo estropees todo.

ROSA.- (Muy sofocada.) No puedo. ¡No puedo hacerlo así!

PEDRO.- Ven, vamos a la cama. (PEDRO la levanta y prácticamente se la lleva a rastras hasta la cama. Allí la coloca encima de él y la aprieta entre sus piernas. Dándole el pene:) Métemelo.

ROSA.- ¿Qué dices?

PEDRO.- (Gritando.) ¡Métemelo!

ROSA.- ¡Pedro...!

PEDRO.- (Totalmente descontrolado.) No me llames Pedro... Penétrame, por favor... Penétrame (Pedrero, 2005: 93).

El comportamiento agresivo e incontrolable del protagonista suscita horror, incompreensión y miedo en la mujer, que se encuentra completamente desorientada, por eso, en un primer tiempo, prefiere huir para protegerse.

El falo y su representación simbólica desempeñan un papel significativo en esta obra porque representan para Pedro su completa pertenencia a la sexualidad femenina y son la consagración de la identidad masculina para Rosa con su significado simbólico de poder y de virilidad. El falo representa también la fecundidad, y, en este sentido, es una abertura, para Pedro, hacia una nueva existencia libre de toda presión y prejuicios sociales. La progresiva libertad y emancipación de sí mismo serán posibles sólo con la bendición de Rosa y su aceptación de la situación. Su mujer tiene la clave de su liberación.

2.1.4. La crisis de identidad

La crisis de identidad se hace explícita cuando Rosa regresa. Una vez la tensión bajada, los protagonistas se confrontan en una realidad dramática. El

malestar de la situación crea incomodidad y desconcierto. El tiempo y el espacio de la verdad se hacen ahogantes y los protagonistas parecen vacíos y como sombras.

Pedro intentará varias veces revelar la dolorosa verdad que lo atormenta bajo numerosas alusiones al pasado y a su estado de ánimo, pero en vano. El miedo de las reacciones del otro y del descubrir la dolorosa realidad se refleja en la incomunicación que se instaura poco a poco.

2.1.4.1. El sentimiento de Rosa

El comportamiento de Pedro plantea un conflicto para ella: *el sentido de su matrimonio, el amor, la pasión perdida y el deseo de saber si estar satisfechos el uno con el otro* (Sánchez, 2005: 87). La protagonista se siente desvalorada físicamente y personalmente. Esa ausencia de auto-estima la hunde en un profundo desasosiego:

ROSA.- Pero no te gusto. Lo sé. Lo siento a cada momento. Cuando te intento acariciar por las noches me quitas la mano disimuladamente. Cuando te voy a dar un beso tu..., tu lo cortas. Todos tus besos parecen de despedida...

PEDRO.- Sabes que estoy cansado.

ROSA.- ¡Me da igual! Eres tú el que tiene que solucionarlo. (Después de un instante.) He dejado de sentirme mujer. No me siento nada. Estás consiguiendo que me vea fea, horrorosa...

PEDRO.- No digas eso. Eres muy guapa.

ROSA.- No, soy de carne y de hueso. Necesito sentirme erótica; persona. Necesito que te empalmes conmigo. Que me mires con otros ojos. Dios, ¡me tienes que disfrazar! ¡Me tienes que esconder para...! (Pedrero, 2005: 94).

Rosa necesita que su marido la mire y la desee como mujer, por lo que es, como individuo que tiene necesidades y no esconderse tras unos papeles para reanimar el amor. En ese juego erótico, Pedro mira y desea al hombre que su mujer representaba. Su mirada apasionada se focaliza exclusivamente en el aspecto exterior y en la representación de hombre que su mujer desempeñaba y eso es frustrante y

humillante para Rosa, que se da cuenta del malestar que se instauró en la pareja desde hacía dos meses.

La indiferencia de Pedro y su alejamiento físico crean un sentimiento de rivalidad en la protagonista que se siente amenazada por otra mujer. La rivalidad que Rosa evoca es puramente física, en el sentido de auto-estima y de alejamiento personal de Pedro. La protagonista siente que su relación se esfuma, día tras día, pero su incomprensión y desamparo le impiden solucionarlo.

Rosa no entiende el significado de las confesiones de su marido o quizás intenta convencerse de que sólo ha sido el disfraz el que ha desatado la situación (Sánchez Martínez, 2005: 88). El miedo de Pedro respecto a la posible incomprensión y reacción de Rosa muestra su reticencia en la confesión. El problema de las mentalidades de la sociedad, principal responsable del malestar de Pedro, se impone poco a poco.

2.1.4.2. El sentimiento de Pedro

La confesión del protagonista no es clara, juega con las palabras y hace continuas alusiones. Los episodios de su infancia aluden implícitamente a la sexualidad y, por consiguiente, reflejan la crueldad social y una mentalidad arraigada en la tradición machista de la España franquista, en la que características como la virilidad, la fuerza y el poder personifican al hombre. *Pedro aparece como un hombre en conflicto consigo mismo que busca el camino de su verdad* (Serrano, en Primer Acto nº258, 1995: 63).

El primer recuerdo del protagonista evoca la necesidad de sentirse admirado por su fuerza física y su coraje. La demostración de su virilidad, afirmación de la masculinidad, es el elemento primordial de la lucha contra su lógica interior: *Buscaba sus miradas que me decían. ¡Eres un valiente! ¡Un machote!* (Pedrero, 2005: 96). Pedro no lucha contra los niños, sino contra sí mismo. Combate contra sus sentimientos y pulsiones, que son inadmisibles en una sociedad en la cual domina el machismo. Pedro recuerda entonces *una infancia poblada de falsedades para conseguir la aprobación de los de su edad* (Pedrero, en Virtudes Serrano, 2005: 36).

El dramatismo de la situación se hace grave cuando recuerda el episodio del disfraz de Marisol. La violenta reacción del padre muestra la incapacidad de la

sociedad para aceptar las diferencias sexuales o por lo menos las divagaciones sexuales. El padre no podía concebir que su hijo se travistiera, aunque fuese un juego: el hombre debe en cada uno de sus actos reflejar la virilidad. Así, las siguientes palabras del padre suenan como una humillación y un insulto: *Vas a hacer de tu hermano un maricón* (Pedrero, 2005: 96). La mentalidad del padre se atiene a las exigencias de la época franquista. El travestismo es percibido como una injuria y una humillación a la superioridad masculina, es una “enfermedad” humillante para la familia y para su dignidad. Por ello, por respeto a su padre, se conformó con las exigencias sociales del género: *Desde ese día me prometí a mi mismo demostrar que yo era más hombre que nadie. ¡No podía fallar! ¿Entiendes? Tenía que hacer lo que esperaban de mí* (Pedrero, 2005: 96). El camino hacia una progresiva liberación sexual fue lento y difícil en España porque había que esperar a la muerte de Franco, o cuya doctrina estaba fuertemente enraizada en el comportamiento ejemplar de virtudes, además de en la censura.

El tiempo y su conformidad, matrimonio con Rosa, no esfumaron su malestar y su confusión de identidad, sino que aumentó su sentimiento de exclusión de los géneros. Ese lío consigo mismo se expresa en las siguientes réplicas:

*PEDRO.- [...] Tengo que controlar continuamente para que no estalle. ¡Controlar..!
¡Controlar!*

ROSA.- ¿Controlar el qué?

PEDRO.- Todo. A veces es tan duro ser una persona normal. Quiero decir que a veces uno tiene sensaciones o necesidades...inadmisibles.

ROSA.- ¿Inadmisibles? ¿Qué tipo de necesidades?

PEDRO.- No, no son cosas concretas. Es como si lo que esperan de ti estuviera en contradicción con..., o sea, rompiera tu lógica... tu lógica interna (Pedrero, 2005: 95).

2.1.5. La confesión

Rosa no entiende el fundamento de las palabras de su marido, pero su discurso toma todo su sentido cuando Pedro define claramente la fuente de su

malestar: *Me gusta estar así...* (Pedrero, 2005: 97). Esa revelación refleja el cansancio de Pedro respecto a su interminable y cotidiano combate social y hace realizar a Rosa la gravedad de la situación. La reacción inesperada de Rosa va a aumentar la soledad y el sentimiento de desamparo que gravita sobre los protagonistas. Cada uno es víctima, a su manera, de la dolorosa realidad. Para Rosa, sus principios morales, sus convicciones y sus sentimientos respecto al matrimonio la hunden en la duda. El insultante apelativo con el cual Rosa designa a Pedro, "maricón", es vivido por el protagonista como una traición y un fracaso personal. El amor y la confianza de Rosa representaban la única esperanza de asumirse en cuanto homosexual, pero la incompreensión de la protagonista encierra otra vez a Pedro en la soledad y el dolor. Pedro se retracta, se refugia en su caparazón y niega el problema, a pesar de las varias tentativos de Rosa de restablecer la comunicación. Pedro recupera su cotidiana máscara social porque no se siente capaz de combatir las exigencias sociales. *Pedro finge una reconciliación y ser un matrimonio convencional* (Sánchez Martínez, 2005: 88), y otra vez la falsedad y la hipocresía dominan la escena con intenso dramatismo, pero la ilusión de la felicidad se rompe irremediamente con el comportamiento frío y distanciado del protagonista. El deseo de maternidad de Rosa suscita la repulsa de Pedro, el cual se da cuenta de no poder luchar contra su lógica interna. El tiempo y el espacio se hacen ahogantes y reflejan más que nunca la soledad de los protagonistas. Esa soledad se refleja en la incomunicación que se instaura entre la pareja. Pedro refuta afrontar el problema, su comportamiento distanciado obliga a Rosa a abandonar su lucha, que se evidencia por su inevitable distanciamiento escénico.

Los personajes parecen vacíos, inanimados, parecidos a fantasmas. El espacio y la temporalidad se hacen cómplices de los dolorosos tormentos, del trágico estado de alma de los protagonistas y de la dramática situación. El tiempo parece lento, pesado y ausente. La atmósfera refleja el malestar de los protagonistas que se encuentran encerrados en la soledad. El silencio que se instaura muestra que ninguno de los dos quiere afrontar el problema como para autoprotgerse de la realidad.

La representación alcanza el máximo dramatismo con los continuos intentos de Pedro de maquillarse sin que su mujer lo vea y eso muestra su obsesionado deseo de dejar expresar su lógica interna. El carnaval representa la ocasión de asumir

libremente su estatuto de homosexual o de travestí sin temer cualquier crítica o juicio. Esa insistente necesidad de metamorfosis de Pedro provoca en el espectador una cierta incomodidad porque se da cuenta de la gravedad de la situación y del intenso malestar del protagonista.

El retoque de pintura en la boca de Pedro, que Rosa le hace, muestra que está aceptando, o por lo menos intenta aceptar, la nueva situación y la dramática realidad. El amor por Pedro la impulsa a ir más allá de sus necesidades en beneficio de las de Pedro, aunque el precio a pagar sea la soledad y la tristeza. *En este gesto simbólico se entrega ella misma, le brinda la oportunidad de ser feliz el tiempo que ella misma se la niega* (Sánchez Martínez, 2005: 88-89). ¿Pero Rosa tiene verdaderamente otra solución? ¿Su gesto no puede ser interpretado como la única posibilidad que la mujer tiene de salvar el poco que queda de su relación con Pedro?

2.1.6. Conclusiones

Los protagonistas son víctimas: Pedro de una sociedad patriarcal y Rosa de la posible homosexualidad de su marido, y no pueden conseguir la felicidad sin provocar un malestar o la infelicidad del otro. Aunque la obra se cierre haciendo resaltar la soledad de la protagonista, en su gesto hacia Pedro, deja trasparentar un toque esperanzador de comprensión y una apertura hacia una mentalidad positiva y libre de todos los prejuicios y exigencias sociales. Pedro, el tiempo de una noche, puede dejar expresar su lógica interna.

2.2. *El color de agosto*

El argumento de la obra de Paloma Pedrero es el siguiente. María y Laura, dos amigas y artistas, se encuentran después de 8 años de ausencia. María se presenta como una artista famosa y rica, casada con Juan, mientras que Laura se convierte en modelo, después de sus fracasos artísticos vinculados a su separación con Juan. Las heridas del pasado surgen inevitablemente y las mujeres se reprochan mutuamente las acciones y las consecuencias del pasado. En la obra se mezclan juegos de poder y

dependencia, de dominación y de sumisión. Después de una dramática confrontación, las protagonistas se separan finalmente libres de sus obsesiones.

2.2.1. Los espacios

La obra introduce al espectador en un decorado único, el estudio artístico de María, lugar luminoso, coloreado y rico artísticamente. La atmósfera que gravita es a la vez encantadora y suscita incomodidad. Las esculturas y los cuadros que ocupan la escena están cargados de un valor simbólico importante. Reflejan la personalidad atormentada de las protagonistas y se harán partícipes de la puesta en escena. El estudio de María es como un escenario conscientemente dispuesto por la propia María, que vive y sobrevive de precisas puestas en escena (Josa, en Romera Castillo, 2005: 447).

La obsesión de María por Laura se refleja en cada una de sus obras artísticas en las que se mezclan frustraciones y admiraciones hacia la mujer. La figura de Laura es omnipresente en sus lienzos dramáticos.

El tema de la fecundidad es evocado varias veces por las protagonistas y encuentra una representación clara en el útero en fuego. El útero, sinónimo de vida, *la spirale symbolique de l'animal (caracol) renvoie au mouvement de repli de l'enfant recroquevillé dans le ventre maternel* (Breton, 2001: 42), es en este cuadro sinónimo de muerte, de infecundidad, porque abriga un fósil, y de frustración porque la salida está tapada por un enorme monolito e indica, por consiguiente, la imposibilidad de María de tener hijo, un deseo obsesionante que la devora.

La ducha-fuente, que ocupa el centro de la escena, se presenta como un elemento clave de la puesta en escena. Los ángeles personifican a las protagonistas. Así el ángel de abajo es la representación de Laura que por su vivacidad era fuente de inspiración para María, el ángel de arriba. Ambos no pueden vivir el uno sin el otro. El agua y su representación simbólica es evocada varias veces en la obra como *símbolo de renacimiento y de fecundidad tanto biológica como creativa* (Josa, en Romera Castillo, 2005: 449).

El tema del agua como renacimiento y fecundidad es otra vez representado en la figura del hombre-mujer con peces en la cabeza. El ser humano nace en el agua

(líquido amniótico) y el agua del bautizo purifica las almas. El pene en forma de pez simboliza la vida como lo subraya Pierre Bougie:

le poisson est symbole de fécondité et de sagesse. Caché dans les profondeurs de l'océan, il est pénétré par la force sacrée de l'abîme. La présence du poisson dans les profondeurs nous suggère l'existence de choses mystérieuses et inaccessible. (Les écritures, 2002, consultado el 5 de mayo de 2008: www.interbible.org/interBible/ecritures/symboles/2002/sym_021203).

Los elementos que contribuyen a crear el ambiente de María – jaula, llave, puerta, cuadros – reflejan una idea de prisión y de encierro contra la cual las protagonistas tienen que luchar para alcanzar la libertad.

2.2.2. El tiempo

El tiempo de la representación es bastante breve como lo subrayan los marcadores temporales. María ha contratado a Laura hacia dos horas, pero esa última se irá antes del final del encuentro previsto. En esa obra se articulan *tres nociones temporales que suponen el presente de la acción representada, el pasado causante de la misma, y las pocas horas de que dispone Laura para encontrar su verdad* (Serrano, en *Primer Acto* n.º 258, 1995: 63-64). Así el tiempo real de la puesta en escena coincide con el tiempo vivido. Las protagonistas se encuentran en una calurosa tarde de agosto, a las veinte horas. Esa noción de calor es subrayada numerosas veces por las mujeres, porque desempeña un papel importante en la búsqueda de identidad de las protagonistas.

El tiempo diegético, 8 años de ausencia, no canceló las penas del pasado y tampoco sanó las heridas, por eso el pasado se impone como clave de los tormentos personales. El pasado influye tanto en el presente de la puesta en escena como en el futuro, porque las protagonistas se liberarán de sus tormentos del pasado gracias a su revisión. Las protagonistas conscientes del impacto del pasado en su existencia se reprocharán sus acciones. Así la obra se articula en dos tiempos:

1. La confrontación: las mujeres se esconden detrás de una máscara disimulando la realidad. Así, el espectador se enfrenta a una teatralidad, regida por los acontecimientos del pasado y los reproches que derivan de ellos.
2. Las confidencias: son el momento en el que las protagonistas abandonan las máscaras en favor de una realidad dolorosa para encaminarse hacia una progresiva independencia y una liberación de las obsesiones e influencias del pasado.

2.2.3. El encuentro

2.2.3.1. La confrontación

2.2.3.1.1. La metateatralidad

La obra se abre con la puesta en escena que María organiza a través de la disposición de los cuadros que representan Laura, que va a ser su compañera de juego. María tiene dificultades a permanecer tranquila y deja expresar su excitación al recibir a Laura, exaltación que se prueba antes de llegar en escena. El timbre de la puerta, que coincide con el descubrimiento de Laura y del pájaro, marca el principio de la representación y de la puesta en escena.

El encuentro entre las protagonistas se presenta desde el principio como *conflictivo y falso en lo que dos personajes se enfrentan para buscar su ser auténtico* (Cordone, 2003: 273). La jovialidad y la serenidad de María, provocadas por la presencia de Laura, son ilusorias y efímeras porque la dolorosa realidad del presente y del pasado pronto se impone con gravedad. La vida de María a pesar del lujo, del triunfo, no es más que un desorden y un caos, insatisfacción interior: *María es una pieza perfecta a juego con su estudio* (Sánchez Martínez, 2005: 105). La obsesión de María por Laura está omnipresente en la obra y se refleja a través de su comportamiento invadiente y de sus continuas tentativas de penetrar en la intimidad de la protagonista, pero también en su vida. Efectivamente, María se apropia la vida que hubiera sido la de Laura, éxito profesional y matrimonio con Juan. *Marie incarne, corporellement, la vie qu'aurait pu mener Laura, et s'est approprié ses goûts et ses habitudes, au point de renier les siens. [...] Marie vit par procuration, elle prête son corps, à une vie qui*

ne devrait pas être la sienne (Breton, 2001: 34). Además, al final, la protagonista confesará que se casó con el amante de Laura porque a veces, todavía *siento que huele a ti* (Pedrero, 2005: 144).

Esa persistente intromisión en su intimidad crea varias veces, en Laura, *un sentimiento de calor como reacción fisiológica a una asfixia emocional* (Josa, en Romera Castillo, 2005: 449). El alcohol se hace partícipe de la puesta en escena y favorece las confidencias como lo subraya Carolyn Harris: *con la ayuda del alcohol que se toman (...) para dejar de fingir y decirse la verdad, se descubren las pautas antiguas de la dependencia emotiva femenina que las dos siguen a un nivel subconsciente* (1994: 174). El comportamiento y la monopolización verbal de María dominan la escena, en la cual Laura parece casi ausente e indiferente, pero el equilibrio escénico y lingüístico se restablece cada vez que Laura trae a la dolorosa realidad a María a través de sus intentos de irse de ese ambiente sofocante y falso. Frente a la falsedad de María, Laura adopta un comportamiento despreciador, distanciado y frío. Las mujeres juegan a herirse con palabras crueles para reconciliarse después. Asumen distintos papeles de dominio o sumisión al hacer *juegos sutilmente psicológicos o violentamente físicos* (Harris, en O'Connor, 1994: 174).

El malestar que sufren al penetrar siempre más en su intimidad es proporcional al calor que se hace insoportable y asfixiante. Los varios juegos metateatrales de las protagonistas reflejan su lucha para controlar la situación y sus emociones. La falsedad de María se repercute en su boda, en la que ficción y realidad son indisociables hasta el punto de que se ilusionó a sí misma y en su obsesionado deseo de mimar a Laura. También en su aspecto físico, María finge, consigo misma, que el carapazón que se ha forjado es impenetrable. La metateatralidad culmina con la representación de la boda, en la que las mujeres expresan secretamente su frustración frente a la maternidad, a la soledad y al matrimonio por amor. *Las dos mujeres sienten la necesidad de amar y ser amadas, cumpliendo con su papel femenino de ser esposa y madre, y temen la soledad* (Harris, en Gabriele, 1994: 175). En esa representación no se expresa la relación homosexual sino que:

leur relation est destructrice, fondées sur deux souffrances pathologiques incapables de développer un sentiment amoureux épanouissant pour les deux partenaires; l'amour est réduit à une possession, et chacune des deux cherche à utiliser ce sentiment pour combler ses propres manques (Breton, en Roswita y Martínez Thomas, 2001: 44).

2.2.3.1.2. La intimidad

Las protagonistas disimulan con dificultad su impasibilidad respecto a la evocación de los dolorosos acontecimientos del pasado. Progresivamente, abandonan sus máscaras en favor de una confesión íntima. El malestar que sufren está vinculado implícitamente con la figura masculina de Juan. Aunque ausente de la escena, el hombre deja gravitar una continua tensión sobre las mujeres porque es responsable de la ruptura entre las protagonistas y de la destrucción de ellas mismas. La realidad cotidiana que confiesan es muy grave. Así, la rivalidad presente en la pareja de María, provocada por los celos profesionales de su marido, Juan, la convierte en víctima sexual: *Los hombres no están acostumbrados a ser... iguales a la mujer. A veces, sin querer me tortura y creo que le gustaría verme fracasar. (Se ríe.) A veces..., me viola* (Pedrero, 2005: 134). A través de esas dolorosas palabras, se expresa la crítica feminista que la autora hace al comportamiento masculino.

La inhabilidad del hombre de aceptar la igualdad entre hombres y mujeres, la inexplicable violencia del hombre contra la mujer y la osadía del marido en permitirse ciertas libertades con el cuerpo de su esposa son tácticas de opresión física y espiritual de una cultura al servicio del patriarcalismo (Gabriele, 1994: 161).

La protagonista asume ese estatuto de mujer-objeto porque se siente culpable de su éxito. Si María defiende el comportamiento de Juan, Laura al contrario expresa su rabia respecto a su función de mujer-objeto. La protagonista expresa su sentimiento de destrucción respecto al hombre que personifica, a través de su sexo, el poder, la virilidad y la fecundidad. Aunque el falo sea símbolo de vida, en esa obra

se convierte en símbolo de destrucción artístico y sentimental para Laura. Esa humillación desempeñó un papel importante en las relaciones futuras de la mujer porque siempre se limitaron al sexo y nunca encontró la felicidad. Laura se siente poseída por Juan y su malestar se expresa a través de su necesidad de infligirle una castración-destructora. La protagonista castiga al responsable de sus fracasos.

El sexo desempeña en ambas situaciones un papel destructor y humillante porque permite al hombre valorarlo y afirmar su superioridad. La réplica de María:

¿Sabes lo que dice Durrell? Que los amantes no están nunca bien aparejados. Siempre hay uno que proyecta su sombra sobre el otro impidiendo su crecimiento, de manera que aquel que queda a la sombra esta siempre atormentado por el deseo de escapar, de sentirse libre para crecer (Pedrero, 2005: 135).

Por primera vez, María aparece humana, sensible y capaz de probar emociones. El fundamento de esas palabras expresa implícitamente el triángulo amoroso que se impone como clave de los tormentos de las protagonistas. Ambos protagonistas se ven sometidos a su secreto amor. María ama secretamente a Laura, mientras que ésta ama a Juan, aunque sea con un amor destructor. *El amor que ambas mujeres prueban para la otra es maternal, Laura busca en ella consuelo, seguridad y necesidad de sentirse protegida (Sánchez Martínez, 2005: 106)* desde que murió su madre, mientras que María ve en Laura, una hija que no puede tener, por eso necesita protegerla. Ese triángulo amoroso les destruye poco a poco, la solución para alcanzar la felicidad pasa por la renuncia a ese imposible amor y posesión del otro.

2.2.3.1.3. La confrontación

En esta pieza destacan *el simbolismo de los signos escénicos y los valores gestuales (Serrano, en Primer Acto n.º 258, 1995: 64)*. El calor se hace más intenso y sofocante, la tensión crece a medida que la dolorosa realidad se impone y ese odio-amor, que obsesiona a las protagonistas, encuentra alivio en la confrontación artística. *Le corps comme un miroir, renvoie conjointement chacune des deux femmes à sa propre image et à celle de l'autre, obsédante, envahissante dont il faut bien s'émanciper sous peine de se*

condamner à une relation stérile, sclérosante et, à terme, destructrice (Breton, en Roswita y Martínez Thomas, 2001: 31). Así, el cuerpo va a ser cómplice y representación de los estados de alma. Los colores y los dibujos, ricos simbólicamente, evidencian el malestar que atormenta y obsesiona a las mujeres. *Le corps est donc à la fois le révélateur de conflits internes et sera aussi l'instrument fondamental de la libération* (Breton, en Roswita y Martínez Thomas, 2001: 32).

El rojo estéril, pintado en el vientre de María por Laura, representa el infierno cotidiano y la frustración que sufre por no ser madre: *El infierno. El infierno en el vientre vacío* (Pedrero, 2005: 137). Pero el rojo simboliza también tanto el amor como el odio. La pasión y el erotismo se mezclan inconscientemente con los deseos de autodestrucción. Las largas franjas negras que María pinta en el cuerpo de Laura, muestran que la mujer es prisionera de su frustrado amor para Laura. La caja, como símbolo de cárcel, se repercute en la representación de la Venus. El negro simboliza el mal, la tristeza y la desesperación. Los soles amarillos, pintados en el pecho de María, simbolizan la felicidad y el dinero, pero cubiertos de nubarrones negros hacen sobresaltar la infelicidad de la mujer que intenta disimular. El amarillo simboliza también la traición (relación con Juan), el adulterio y la locura, características que califican a la mujer. El otoño señala el final de un ciclo de vida y por consiguiente, la infecundidad. La basura que Laura se pinta a sí misma en el ombligo, *clairement emblématique du cordon ombilical, les ordures sont explicitement désignées comme "incarcératrice"* (Breton, en Roswita y Martínez Thomas, 2001: 42), representa la obsesión de María a través de su comportamiento asfixiante y su responsabilidad en sus fracasos: *¡Me mataste, me mataste!* (Pedrero, 2005: 138). Las rosas simbolizan la belleza, la pureza y el amor, y los verdes de gritos reflejan sus continuos tentativos de encontrar la felicidad. El pájaro, pintado en el trasero de la mujer, simboliza la libertad y el sexo masculino, con ello, María quiere subrayar la relación imposible de Laura y Juan. María lo pinta con tanta violencia que deja entrever no sólo sus celos respecto al amor de Laura para Juan, sino también venganza. El malva es símbolo de sumisión, de frigididad y los morados son flores que simbolizan el amor inconfesado.

Los colores y los dibujos tienen todos una connotación sexual fuertemente relacionada con las frustraciones y los deseos reprimidos que las protagonistas se reprochan mutuamente.

Las mujeres se expresan en un tono despreciador y vulgar que deja percibir el odio que prueban respecto a sí mismas y al otro.

2.2.3.2. La confesión

El escupitajo de Laura abre la sesión de las confidencias. Ese acto humillante expresa el odio y el desdén de Laura, pero es liberador para María. La ducha-fuente desempeña aquí un papel decisivo porque el agua es sinónima de purificación, de vida y de renacimiento tanto a nivel personal como artístico. Laura es, como lo subraya María su fuente de inspiración: *Te fuiste y te llevaste las ideas y el agua. Me dejaste vacía* (Pedrero, 2005: 138).

La confesión de María, respecto a su matrimonio con Juan, suena como una venganza a su odio, pero esas palabras son liberadoras para Laura: *Gracias por prestarme tus ojitos para ver lo que no veían los míos. Gracias* (Pedrero, 2005: 144-145).

2.2.3.3. La Venus

La Venus es la última representación de las protagonistas, así la escultura personifica a María y el pájaro es Laura. El pájaro representa físicamente las emociones y el malestar de la protagonista, por eso se mueven y actúan juntos. La interpretación que Dominique Breton hace de la Venus me parece interesante. La escultura representa la doble imagen de muerte y de vida que se asocia a las protagonistas. *Cette Vénus immobile, conservant un enfant-oiseau dans un ventre-cage est la projection de Marie qui ne se résout pas a "couper le cordon" symbolique qui permettrait à Laura de "voler de ses propres ailes"* (2001: 41). Varias veces, en la obra, Laura se presenta como la niña de María que designa como su propia madre y María acepta ese papel materno. La ausencia de brazos muestra que María tiene la llave para liberarse de su obsesión hacia la mujer (pájaro): *Ah, las manos tienen que ser las de ella* (Pedrero, 2005: 145). Consintiendo a la liberación del pájaro, María se libera de su

obsesión por la niña-pájaro porque se da cuenta de la imposibilidad de poseer de ninguna forma a Laura. El vuelo del pájaro y la salida contemporánea de Laura marca el final de la representación.

A través de su comentario sobre la finalidad de la representación de la Venus, Laura recobra la inspiración artística.

2.2.4. Conclusiones

La relación destructora entre las mujeres provoca la inevitable separación, aunque María desea fuertemente que todo sea como 8 años antes, la protagonista muestra que no puede resolverse a separarse de su niña-Laura. La obra se cierre con un toque esperanzador, porque finalmente las protagonistas pueden conseguir la felicidad y encontrar la serenidad. Las protagonistas entienden que: *para crear necesitan buscar la fuerza en ellas mismas, no en una relación de dependencia. Para realizarse como artistas y como personas tienen que liberarse de los antiguos modelos de los roles femeninos y masculinos que limitan su desarrollo* (Harris, en Gabriele, 1994: 176).

La autora, en esa obra, utiliza elementos fundamentales del mito de Narciso, estrechamente vinculados con la soledad, con el cuerpo y su imagen, con el objetivo de evidenciar el conflicto interior y relacional. El malestar y el sufrimiento se asocian constantemente al amor, aunque las palabras expresan *l'éloignement radical, les corps se touchent et contredisent la séparation annoncée verbalement, comme pour mieux ancrer l'idée que la chair ne ment jamais* (Breton, en Roswita y Monique Martínez Thomas, 2001: 34). La búsqueda de identidad y el proceso de introspección son tratados con relativa sencillez. La puesta en escena y los elementos escenográficos dan no sólo color a la puesta en escena, sino que concretizan el malestar sufrido por las protagonistas, haciendo de este texto una obra irrevocable.

2.3. *Locas de amar*

Locas de amar se inscribe en otro registro de las obras de Paloma Pedrero, que hemos estudiado hasta aquí. La autora nos presenta una comedia de enredo, llena de entradas y salidas, en la que los protagonistas se moverán animando así la representación. El tono dramático de las precedentes obras se ve en ésta sustituido por un tono cómico y sarcástico, aunque el tema sea serio. El humor aparece por primera vez en las obras de Paloma Pedrero con la finalidad de ridiculizar al hombre machista. Esa situación conyugal se inscribe en los temas predilectos de la autora, los cuales reflejan los problemas del individuo en la sociedad moderna.

La obra gira sobre el tema siguiente. La protagonista, Eulalia, es un mujer de 42 años, abandonada por su marido, que se fue con una modelo de 27 años. Eulalia está tan desesperada que se encierra en su habitación y refuta toda forma de vida y contacto con el mundo exterior. Su hija de 19 años, con la que vive, le presenta a un psicólogo, que bajo una terapia erótica, le va a ayudar a liberarse de sus tormentos y a asumir una vida de mujer independiente de toda influencia masculina.

2.3.1. Los espacios

La escena es amplia, con varias habitaciones que se comunican entre sí y la riqueza y la grandeza de la casa reflejan el bienestar económico de los protagonistas. La acción de la obra tendrá principalmente lugar en las habitaciones de Eulalia y de su hija, Rocío, que representan el espacio íntimo de la mujeres, en las que van a descubrirse y a crecer. Si el salón es el lugar neutro de los encuentros comunes, en cambio la habitación de Eulalia es el núcleo de sus tormentos, en la que tendrá que dedicarse al progresivo y lento proceso de independencia. El espacio escénico va a desempeñar un papel decisivo a través de los movimientos de los protagonistas.

La protagonista permanece encerrada en su habitación durante la crisis de identidad, por lo que el movimiento que hace para penetrar en la intimidad de su hija es sinónimo de progresiva aceptación de la realidad. La aparición final en el salón muestra que Eulalia asume su estatuto de mujer independiente y lo afirma a

través de su confrontación con Paco. El mundo externo que intentará afrontar muestra que las críticas ya no le dan miedo, quiere aprender a mirar con sus propios ojos. Ese paso hacia el exterior marca la completa independencia de la protagonista.

2.3.2. El tiempo

La obra describe el último mes de la vida cotidiana de Eulalia, abandonada por su marido, la cual, con la ayuda de su psicólogo y de su hija, llegará a una progresiva independencia. Los marcadores temporales permiten situar al espectador en esa lenta evolución personal de Eulalia. *El pasado está mezclado con el presente, tiempo de la narración, a través de varios episodios y alusiones con el objetivo de analizar situaciones o conflictos del presente* (Díez Ménguez, en Romera Castillo, 2005: 342). A medida que la protagonista recobra su autonomía, el pasado desaparece dejando una abertura esperanzadora hacia el futuro, como lo subraya I. Díez Ménguez: *es el paso de los días que borrarón y curaron el pasado* (en Romera Castillo, 2005: 344). Además, los cinco actos muestran la duración del lento proceso de independencia de la protagonista.

2.3.3. Camino hacia la independencia

El camino de la protagonista hacia su emancipación puede dividirse en tres fases, que se corresponden con el planteamiento de la crisis de identidad por el abandono del marido; la progresiva independencia que coincide con la terapia de Carlos; y la revelación que surge con el divorcio que la protagonista misma pide. Nuestro análisis se articula en esas fases.

2.3.3.1. Crisis de identidad

Eulalia se presenta, desde el principio de la obra, como una mujer desesperada e incapaz de afrontar la soledad, causada por el abandono del marido que, en la crisis de la madurez, busca refugio en la juventud. La completa dedicación de la protagonista al marido y a la vida hogareña le provocan un sentimiento de vacío, de

desorientación y de rabia. Eulalia sacrificó su vida en favor de las necesidades y del bienestar de la familia y, sobre todo, del marido. La protagonista fue educada para el matrimonio y para criar hijos: *Yo renuncié a mi propia vida por él* (Pedrero, 1997: 26). Eulalia aparece como una mujer dependiente no sólo económicamente, sino emocionalmente, lo que es más grave porque con el abandono del marido ha perdido todos sus marcos y es incapaz de autogestionarse: *Significa no ser consciente de sus propios valores ni de su capacidad para modificar su vida, pues carece de decisiones e intereses propios* (Rossetti, en Pedrero, 1997: 97).

Esa desorientación y esa desestabilización se manifiestan por una fuerte crisis de identidad que la impulsa a recluírse en su habitación, cuna del amor y de la intimidad, a machacar el pasado. Su sentimiento, respecto al marido, es una mezcla entre el cariño de los recuerdos de una vida feliz y serena y el odio por el abandono.

Ese abandono es vivido por la protagonista como un ataque personal, por los que será incapaz de recobrar sus marcos. El proceso de búsqueda de identidad pasa primero por la apariencia y luego por el mental. La reacción física, privación de comida, es provocada por la modelo que personifica la belleza y la juventud, y, en consecuencia suscita un sentimiento de frustración y de rivalidad. Las razones que impulsaron a su marido al abandono son puramente físicas, como lo veremos a lo largo de sus cambios físicos para conformarse con las exigencias de la mujer. El sentimiento de humillación y de desvalorización, que sufre la protagonista, se manifiesta a través de la omnipresente obsesión de la comida. Efectivamente, la huelga de hambre es, en varias ocasiones, el pretexto de Eulalia para recuperar a su marido, pero será en vano. Las varias tentativas de Eulalia de atraer la atención del marido dan lugar a situaciones cómicas, aunque, en el fondo, el comportamiento desesperado y el estado de alma de la protagonista sean dramáticos.

La implícita rivalidad que sufre la protagonista es un primer paso hacia la independencia y afirmación de sí misma.

2.3.3.2. La terapia de Carlos

La intervención de un “especialista” en el proceso de independencia es benéfica, aunque la terapia psicológica sea ambigua. El espectador descubre, poco a

poco, la naturaleza de la terapia de Carlos y de su personalidad, un charlatán que se aprovecha de la debilidad de las pacientes para acostarse con ellas. El procedimiento terapéutico en tres fases – liberación de la rabia, camino hacia la aceptación de sí misma y expansión sexual – devuelve a la obra una gran comicidad, pero sobre todo reconcilia a la protagonista consigo misma y la conduce hacia una aceptación de la realidad y la afirmación de su personalidad.

Aunque Carlos pierda toda credibilidad, a través de su comportamiento mujeriego y de su terapia corporal, su manera de proceder y sus palabras reconfortantes van a volver a dar confianza a Eulalia. Efectivamente, la mirada admirativa y amorosa de Carlos procura seguridad y bienestar, por lo que el personaje ayuda a Eulalia a descubrirse como mujer. El progresivo cambio físico y el apoyo valorizador del hombre la reconcilian con su identidad sexual, fundamento de la plenitud personal. Carlos contribuye con sus cualidades de hombre sensible, cariñoso, adicto y galante a suscitar en Eulalia la esperanza de un futuro positivo e independiente. Con Carlos, la protagonista vuelve a aprender y a descubrir un mundo que no imaginaba. Progresivamente, Carlos la conduce hacia una libertad de pensamiento, de expresión y de acción. La protagonista va a volverse capaz de gestionar su propia vida y de tomar decisiones sin sufrir la influencia de nadie. *A pesar de su comportamiento inmaduro, el psicólogo le ha dado la clave para internarse en sí misma y descubrirse* (Rossetti, en Pedrero, 1997: 98). Si el comportamiento de Eulalia parece estancarse y no mejorar durante los dos primeros actos, en el tercero, la protagonista no aparece ya como una mujer frustrada y abandonada, sino que su corazón balancea entre Carlos y Paco. El lío emocional encontrará solución en la última escena: la revelación.

2.3.3.3. La revelación

El comportamiento irresponsable de Paco y su ilusión de la juventud favorecen el proceso de independencia de la protagonista. La descripción física, que la autora hace a través de su portavoz crítico Rocío respecto a la sumisión del padre a su nueva compañera, se ridiculiza fuertemente. La reticencia de Paco, respecto a los comentarios entusiasmados de su hija, muestra la difícil adaptación del hombre a las

exigencias de la juventud y de la modernidad. El comportamiento incómodo de Paco muestra el abismo que existe entre las mentalidades juveniles, representadas por Rocío y la modelo, y la generación anterior.

Si Paco expresaba su indiferencia respecto a las tentativas desesperadas y al malestar de su mujer, al final de la obra, viene a implorar a la protagonista el perdón. Eulalia quien aparece confiada, determinada y serena, lo refuta. Paco no puede concebir que su mujer lo rechace. Así frente a la obstinación de ésta, el hombre intenta responsabilizarla de la situación y ridiculizar su nueva visión de la vida de mujer independiente y sus pasos personales como la decisión de inscribirse en la universidad. Las críticas de Paco hacia el deseo de cultura de Eulalia subrayan el machismo y la misoginia de su educación, en la que no se puede tolerar la libertad y expansión de una mujer que considera sometida a sus voluntades y a su exclusivo bienestar. La transformación física y mental de Eulalia y sus necesidades no le importan, sólo quiere que recupere su función tranquilizadora y consoladora de perfecta casada. La protagonista se presenta para Paco como un recurso y nada más, pero la auto-estima recobrada la impulsa a rechazar la esclavitud de las exigencias hogareñas a las cuales estaba condenada: *No, no es bonito vivir en un espacio tan limitado* (Pedrero, 1997: 91). La mujer no es inocente, se da cuenta de la presión que su marido intenta hacerle sufrir y por eso lo menosprecia, sobre todo cuando le expresa su sufrimiento. Paco se presenta como un cobarde y un egoísta.

La autonomía de Eulalia le abre nuevos horizontes, tiene objetivos personales y está determinada a seguirlos, no quiere más ser víctima de su marido: *Durante veinte años no he tenido otro objetivo que Francisco García-Reino. Sí, porque mi territorio empezaba en tu frente y acababa en tus pies...* (Pedrero, 1997: 91). Eulalia recobra definitivamente su libertad cuando afirma: *mi vida ya es mía, de Eulalia de la Bellavista, señora de nadie* (Pedrero, 1997: 91). La soledad ya no le da miedo, al contrario es esencial para su emancipación y para la afirmación de su propia personalidad: *Quiero vivir sola por primera vez. Acabo de darme cuenta de que necesito empezar a mirar el mundo con mis propios ojos* (Pedrero, 1997: 93). Prefiere intentar vivir sola y ya no necesita la opinión de Paco para existir y sentirse valorada. El divorcio que la protagonista exige, confirma su independencia. *La protagonista logra encontrar al final su propia*

identidad valorándose más a sí misma y atendiendo en primer lugar a sus propios deseos y no a los de los demás (Weege, en Fritz y Pörtl, 2000: 111).

2.3.4. Relación madre-hija

La relación madre-hija es interesante porque va a evolucionar paralelamente a la independencia de Eulalia. Al principio de la obra, la relación madre-hija es bastante distante y es puramente filial. Se basa sobre el respeto mutuo de la persona y de la intimidad. La función jerárquica está bien definida. Eulalia considera a su hija como una chica inocente e ingenua en cuanto al amor y a la vida, pero su relación con Carlos revela una personalidad muy diferente de la imagen angélica que su madre pinta. Rocío es la antagonista de su madre y representa por su lenguaje y por su comportamiento la modernidad, la liberación sexual y la educación cultural. Pertenece a una generación libre de toda preocupación social y moral. La protagonista desempeña un doble papel, así en presencia de su madre, la chica adopta un comportamiento cándido, mientras que con Carlos se revela astuta, manipuladora y determinada.

La obra toma un cariz muy cómico cuando Carlos tiene que alternar con madre e hija, con las cuales tiene contemporáneamente una relación. El espectador se convierte en cómplice de los manejos del protagonista que se mueve con gran agilidad en los espacios íntimos de las mujeres. La complicidad entre madre e hija nace al hablar de la terapia corporal de Carlos, ambas comprenden que comparten las mismas sensaciones y *Rocío comprende que Eulalia no es sólo su madre, sino que es una mujer como ella que necesita amar y ser amada* (Sánchez Martínez, 2005: 137). El apoyo de su hija y la solidaridad que se crea la impulsa a modificar su mirada y a considerarla como su igual, como un ser maduro. Las protagonistas cambian su visión y su relación que evolucionan hacia la amistad y la confianza.

La toma de conciencia de Rocío, respeto a la influencia que Carlos tuvo con su madre y su juventud, la impulsan a sacrificar su amor a favor del de su madre. Ambas mujeres salen crecidas de esa relación: Eulalia, en el sentido personal, la autoestima la convierte en una persona más comprensiva e comunicativa, puede finalmente ayudar a su hija a vivir plenamente su juventud sin reflejarle sus

problemas, mientras que Rocío resulta más madura, razonable y realista, y sabe que puede confiar en su madre. La obra se cierra con la complicidad naciente entre madre e hija y por consiguiente el triunfo de Eulalia.

2.3.5. Conclusiones

El desenlace final es sorprendente porque nunca Eulalia había dejado de percibir índices que pudieran justificar su decisión final. La soledad que elige se opone completamente a su incapacidad inicial de vivir sin el marido. Eulalia, por primera vez, elige su destino, dejando abierto el futuro. La protagonista se libera de su papel de mujer-objeto y afirma su independencia. En esa decisión final se percibe claramente la visión feminista que la autora intenta plasmar en su teatro militante.

Esa obra diverge de las demás por su tono cómico, inocente y fresco que deja al espectador una sensación de ternura y de bienestar.

2.4. *Noches de amor efímero*

La autora pone en escena protagonistas sometidas a una figura masculina que les impide liberarse y crecer. Las protagonistas carecen de autoestima, así la independencia y la afirmación de sí mismas son las metas que van a buscar a través de una crisis personal. El proceso de introspección, al que se dedicarán, será posible sólo a través de los encuentros efímeros. La compañía del otro que los protagonistas buscan es sinónima de refugio contra la soledad y la tristeza que los arruina cotidianamente.

Noches de amor efímero se abre dramáticamente con la muerte de la protagonista, al contrario de otras obras que se cierran todas con un fin abierto y particularmente la última, en la que la protagonista consigue su independencia.

Cada obra es independiente en el proceso de su escritura y en sus respectivos argumentos, pero están unidas por el tema del amor y por la doble noción del tiempo.

2.4.1. El contexto de cada obra

En *La noche en el parque*, la protagonista Yolanda espera a Fernando en el parque después de varios días sin noticias. Al encontrarse, los protagonistas hablan de la situación sentimental actual y Yolanda se da cuenta de que su relación con Fernando de la otra noche era sólo sexual. La protagonista refuta la indiferencia del hombre y se vuelve violenta y amenazadora, pero la situación degenera y ella muere.

En *La noche dividida*, Sabina está esperando desesperadamente la llamada de su amante cuando Adolfo suena para venderle Biblias. Después de una incomunicación entre los protagonistas causado por sus preocupaciones, se abandonan a las confidencias que da lugar a un encuentro efímero. Cuando el amante francés de Sabina entra en casa, descubre la pareja entrelazada y deja las llaves de la protagonista marcando el fin de la relación.

En *Solos esta noche*, la protagonista se encuentra sola en una estación de metro esperando que llegue el último metro cuando viene un hombre. La mujer se pone nerviosa y tiene miedo de lo que puede ocurrir, pero después de un rato, el miedo de la soledad se impone sobre el terror del hombre.

En *De la noche al alba*, Vanesa, una prostituta, sale de su club después de su trabajo y se le acerca Mauro, joven hombre que quiere hablar con ella. Después de unas confidencias conflictivas sobre el amor y la soledad, llega Ramón, el proxeneta y amante de Vanesa, a buscarla. Los protagonistas se separan prosiguiendo por el camino de la cotidianidad.

En *La noche que ilumina*, Rosi, mujer pegada por su marido, se escapa del hogar y espera a su abogado Francisco en un parque infantil. Mientras que intentan resolver la situación conyugal de Rosi, los protagonistas toman éxtasis por error y se abandonan al juego de las confidencias que desemboca en una relación efímera.

2.4.2. Los espacios

Las obras de Paloma Pedrero tienen lugar todas en espacios fijos y en un ambiente exterior, salvo *La noche dividida*, en lo que el espacio es neutro a los protagonistas y en el cual tendrán que crearse marcos para poderse mover y

evolucionar. *El espacio refleja, en última instancia, la lucha interna de los personajes, su caos mental* (Orozco Vera, en Romera Castillo, 2005: 503).

Los elementos escénicos son simbólicamente ricos. Así, el espacio favorece el encuentro efímero y se hace cómplice del proceso de búsqueda de identidad:

Los juegos psicodramáticos se manifiestan [...] como una arma defensiva que permite a los personajes afrontar la soledad, la incomunicación y el desamor. En los limitados espacios cerrados, opresivos, el alma se desnuda, se libera tras la máscara, al protagonizar momentos efímeros, y al mismo tiempo, definitivos, pues generarán fisuras importantes en la identidad de los personajes (Orozco Vera, en Romera Castillo, 2005: 503).

El espacio y la ocupación física de las protagonistas es determinante en la búsqueda de identidad personal.

En *La noche en el parque*, el parque infantil, si en la noche pasada contribuyó a crear un ambiente creativo, divertido y propicio a la relación efímera entre los protagonistas, se revela, en este nuevo encuentro, fatal para la mujer. Los protagonistas van a luchar, a través de su personalidad, de la palabra y de su cuerpo, por el control del espacio.

Los juegos infantiles del parque reflejan, por sus características externas y simbólicas, la personalidad y el estado de ánimo de la protagonista. El lugar de encuentro deja percibir el lado infantil, jugador e inocente de la protagonista, pero el estado deplorable del parque refleja su alma herida por las numerosas desilusiones sentimentales. *Las varias formas de juegos verbales y espaciales son un intento de comprender la dinámica de su relación con Fernando y reconfigurarla* (Thompson, en Romera Castillo, 2005: 574). Así, el laberinto en el cual Yolanda se mueve, al principio de la obra, muestra que domina el juego y se aprovecha de él para realizar su teatral entrada en escena, pero el comportamiento despreciable de Fernando hace que la protagonista se convierta en víctima del laberinto infernal de sus emociones del que no puede escapar. Será Fernando quién le mostrará la salida.

El tobogán refleja la lenta subida de Yolanda hacia el dominio de la situación espacial y lingüística y la rápida bajada marcada por la muerte impuesta por el poder físico de Fernando.

El columpio refleja *el vaivén de la relación entre los protagonistas* (Thompson, en Romera Castillo, 2005: 574). Los protagonistas, y sobre todo Fernando adoptan un comportamiento en función de la evolución de la situación y de las exigencias de Yolanda, la cual domina la escena por su lenguaje y su ocupación espacial. Los protagonistas se abandonan a un juego de provocación, de búsqueda y de huida.

La terraza del piso ático de la protagonista, en lo cual los personajes actúan en *La noche dividida*, aunque sea un espacio abierto, la limitación impuesta por la influencia externa que gravita sobre ellos va a hacer del lugar abierto un espacio opresivo y ahogante. En este espacio íntimo y opresivo *se cierre la incomunicación, la soledad y el desencanto* (Weege, en Fritz y Pörtl, 2000: 108). El equilibrio escénico se restablece cuando Adolfo se encuentra liberado de la presión, impuesta por su profesión, mientras que la protagonista es víctima hasta el final de ese espacio limitado.

El espacio escénico de la tercera obra *Solos esta noche*, una estación de metro, se presenta, por su oscuridad y su insalubridad, como un lugar propicio al miedo y al peligro. El lugar se impone como espacio limitado y ahogante para la protagonista porque las puertas cerradas le impiden escapar, pero son la situación y el espacio que van a permitir a la protagonista poner en marcha el proceso de control de sí misma y *traspasar todas las barreras sociales a favor de un encuentro romántico durante el cual ambos intercambian ideas sobre la vida y descubren valores comunes* (Weege, en Fritz y Pörtl, 2000: 109).

En *De la noche al alba*, la calle, lugar neutro, delante de un club de prostitutas, sitúa al espectador en el ambiente lúgubre y poco tranquilizador de la puesta en escena. El club en el que trabaja la protagonista, Vanesa, marca el límite aceptable de su profesión. La calle, aunque en un primer tiempo sea lugar de conflicto, luego se convierte en cómplice de las confidencias.

La última obra, *La noche que ilumina*, tiene como espacio escénico un parque infantil abandonado, pero si el parque en *La noche en el parque* fue cómplice de la

tragedia en esta obra conclusiva, el espacio contribuye a liberar a la protagonista de la empresa violenta de su marido, dando así carácter circular a *Noches de amor efímero*. El hogar y su representación simbólica, el marido, espacio aludido por la protagonista, obstaculizan su independencia.

La humillación física sufrida por Rosi, a través de las violencias domésticas, repercuten en su desesperado intento de orientarse en el parque, mientras espera la llegada de Francisco, su abogado:

Rosi deambula perdida por el pequeño espacio como si al quedarse fuera de casa estuviera fuera de lugar. Intenta orientarse contando los pasos, mientras pasea de un lado a otro, pero se equivoca: parece incapaz de medir el espacio en el que se encuentra, de relacionarlo con su cuerpo (Thompson, en Romera Castillo, 2005: 575).

Si al principio Rosi es incapaz de encontrar sus marcas en el parque, la fuerte dosis de droga tomada favorece la orientación, hasta el punto de dominar el parque que se convierte en *espacio fantástico* (Thompson, en Romera Castillo, 2005: 574).

El sube y baja es un elemento clave en la relación entre los protagonistas, porque favorece las confianzas y así el proceso de introspección de ambos personajes. *El juego y el aparato connotan equilibrio y colaboración* (Thompson, en Romera Castillo, 2005: 575).

El césped, en el cual los protagonistas improvisan una cama, se convierte en testigo de la relación efímera.

Aunque los espacios escénicos sean abiertos en cada una de las obras, estos expresan una limitación a una asfixia emocional contra la cual tendrán que luchar.

2.4.3. El tiempo

Las obras que componen *Noches de amor efímero* son brevísimas y siguen la cronología del tiempo, por lo que el espectador se inserta cada vez más en la oscuridad de la noche.

La noche desempeña, en estas obras, un papel fundamental y *suenas como el momento en que es posible confundir realidad y ficción, propicio para lo ilógico y lo imposible; y la transitoriedad y fugacidad que implica el adjetivo final (efímero)* (Orozco Vera, en Romera Castillo: 2005: 503). Los encuentros nocturnos, entre hombre y mujer, aunque efímeros, son decisivos en momentos de completa confusión para la protagonista. La luz nocturna se hace cómplice del proceso de independencia como lo subraya S. Báez Ayala:

La noche se convierte en el escenario en donde se confrontan los personajes entre y ante sí. En casi todos los casos, ese encaramiento lleva a un juego de espejos, en donde lo que se oculta, tras la luminosidad diurna o debajo de una máscara real o metafórica de los personajes, encuentra espacio de representación en la oscuridad (en Romera Castillo, 2005: 259).

La oscuridad de la noche aumenta el sentimiento de soledad, de tristeza y es propicia a la introspección. Esa vertiente de la noche aparece en todas las obras y esos sentimientos son todos motivados por la presencia extra-escénica de una figura masculina. En *Solos esta noche*, si en un primer tiempo la oscuridad de la estación de metro provoca miedo e inseguridad en la protagonista, luego esa oscuridad obliga a esta mujer a buscar la cercanía del cuerpo de José, una vez que ese contacto físico se da, ella compara su vida matrimonial y a su marido con la aventura que esta noche le brinda y la fortaleza física y espiritual que ofrece tan generosamente (Báez Ayala, en Romera Castillo, 2005: 269).

La noche desempeña también una función social en las obras siguientes *Solos esta noche* y *La noche que ilumina* porque la noche permite la ilusión de un amor efímero, imposible bajo la luz diurna por cuestiones éticas y sociales. Los protagonistas rompen las barreras sociales, impuestas por los prejuicios de indumentaria, lingüísticas y culturales, en el tiempo de una noche.

La brevedad de la temporalidad es subrayada varias veces por los protagonistas mismos y se impone como limitación a un malestar o a una asfixia emocional. Así, en *La noche dividida*, la noche se impone como límite existencial, es

decir, que para Adolfo es su última oportunidad de salvar su profesión con la venta de Biblias y para Sabina, la posibilidad de realizar su decisión, abandonar al amante que la esclaviza. En *Solos esta noche*, la incomodidad y la inseguridad que le provoca la presencia de José repercute en sus continuas tentativas de acelerar el tiempo a través de la inesperada llegada del metro. En *De la noche al alba*, la limitación es doble. Vanesa impone un límite concreto de 20 minutos a Mauro, mientras que el inconcreto es representado por Ramón y por la tiranía que ejerce sobre la mujer. La ausencia del hombre hace gravitar una constante angustia y tensión.

La temperatura, oposición calor-frío, también es un elemento propicio al encuentro efímero y a *una reacción a una asfixia emocional* (Josa, en Romera Castillo, 2005: 449). En *Esta noche en el parque*, el frío, probado por la protagonista, la noche pasada, forma parte del juego erótico, mientras que, en el segundo encuentro, el frío somete al hombre que es obligado a dar su chaqueta, invirtiendo así los papeles sociales. En *La noche que ilumina*, el frío probado en una calurosa noche, se impone como alarma a un malestar. Ese sentimiento de frío hunde a la protagonista en un intenso sentimiento de desesperación, pero favorecerá las confidencias y el encuentro efímero.

La influencia del pasado actúa de manera variable y no desempeña en todas las obras un papel decisivo, pero está siempre vinculado a una insatisfacción emocional. Así, en *La noche en el parque*, el pasado reciente, al cual alude la protagonista, se evidencia en las reacciones agresivas y en su imprescindible necesidad de protegerse de los hombres. En *La noche dividida*, el pasado es evocado a través de la relación rutinaria que la protagonista mantiene con su amante desde hace mucho tiempo. El ritual de su relación, la llamada cada martes por la tarde, y las continuas promesas, marcan la necesidad de la protagonista de liberarse de la esclavitud de ese amor. El pasado se impone como doloroso y determinante en *De la noche al alba*. Las heridas de una infancia solitaria, marcada por la ausencia de los padres, el silencio y los secretos que circundan esa época infantil, justifican el caparazón tras el cual se esconde la protagonista. En *La noche que ilumina*, el pasado de Rosi es determinado por los 8 años de violencias conyugales que sufre y que son responsables de su inseguridad, de sus miedos y de su soledad.

2.4.4. Los elementos simbólicos

Numerosos objetos escénicos desempeñan un papel significativo tanto para el desarrollo de la relación efímera como para la independencia de la protagonista.

El puñal, en *La noche en el parque*, es el elemento que otorga a la mujer el poder exclusivo en la relación porque provoca tensión e incomodidad en Fernando, pero *en el presente de la representación le sirve para defenderse de la soledad y del abandono al que la destinó el amante de la otra noche* (Báez Ayala, en Romera Castillo, 2005: 269). *Con la chaqueta y la navaja, la protagonista quiere cambiar de papel sexual* (Harris, en Gabriele, 1994: 177) como símbolo de lucha contra la imagen de mujer-objeto que Fernando le inflige a través de su comportamiento y de sus palabras despreciables.

En *La noche dividida*, el teléfono personifica al amante, Jean-Luc, y, por consiguiente, refleja la continua presión que gravita sobre la protagonista. El teléfono simboliza *a la vez esperanza y destrucción* (Pedrero, en Virtudes Serrano, 2005: 45). La obsesión del timbre, que viene numerosas veces a romper el encanto de la relación, se impone como irrevocable necesidad a la libertad e independencia de la mujer, consciente de que ese amor la esclaviza. Pero cuando el timbre se materializa y, por consiguiente, Sabina tiene finalmente la oportunidad de romper con su amante, el alcohol le impide entender el timbre tan esperado. El amante, al ver a Sabina entrelazada con Adolfo, rompe la relación. *Las llaves que Sabina deseaba reclamar, como símbolo de autodeterminación, quedan sobre la mesita sin que ella haya expuesto su deseo de recuperarlas, como poco antes había confesado a Adolfo: "con él nunca he tomado una sola decisión"* (Pedrero, en Virtudes Serrano, 2005: 44). El alcohol, en esa obra como en *Solos esta noche*, permite a los protagonistas combatir la soledad y afrontar sus propios temores. Así, *el champán ayuda a Sabina a acabar su historia* (Pedrero, en Virtudes Serrano, 2005: 45), mientras que para José, en *Solos esta noche*, el alcohol le hace olvidar la soledad cotidiana que circunda su existencia de marginado.

En *Solos esta noche*, el metro simboliza *la esperanza de salida para la protagonista, ausente de la escena pero constantemente presente en el diálogo* (Pedrero, en Virtudes Serrano, 2005: 46). La linterna procura *seguridad para la protagonista y al proyectarla en la mariposa de José, realza teatralmente el significado de ésta, que se convierte a su vez en el*

símbolo de esa ilusión “efímera” que vive Carmen en el cuento de hadas de José (Pedrero, en Virtudes Serrano, 2005: 46).

En *De la noche al alba*, varios elementos desempeñan una función significativa. Así el bolso de Vanesa con el dinero que ha ganado durante la noche *no representa la libertad e independencia de la mujer como ella piensa, al contrario, la mantiene atada a su vida y a Ramón* (Weege, en Fritz y Pörtl, 2000: 110). El taxi, que busca varias veces para escapar de la situación con Mauro, simboliza *la continuación de una vida que ya no desea, mientras que el banco, al igual que el beso, simboliza el fugaz espacio de la ilusión y del amor* (Pedrero, en Virtudes Serrano, 2005: 48). El beso abre un paréntesis de humanidad que pronto quedará cerrada por la presencia de Ramón, por ello el único camino hacia otro desenlace está en los nuevos sentimientos experimentados por la chica durante el breve encuentro con Mauro (Pedrero, en Virtudes Serrano, 2005: 48). La foto de la madre de la protagonista desempeña una función primordial porque es el único vínculo con el pasado y, al mismo tiempo, le recuerda la miseria de su existencia.

Los objetos personales que lleva consigo la protagonista al abandonar el hogar, en *La noche que ilumina*, muestran su parcial independencia a su rol tradicional de mujer-casera:

Rosi viene marcada con los signos de un espacio doméstico tradicionalmente asociado a lo femenino, del cual le cuesta mucho desprenderse. Aunque ha tenido la valentía de abandonar la casa y el marido violento, no ha querido dejar atrás todo lo que la conecta emocionalmente con aquel lugar en que ha sufrido, pero que ha sido suyo (Thompson, en Romera Castillo, 2005: 574).

Las pastillas reflejan la desesperación de la protagonista, la incomunicación que se ha instaurado en el núcleo familiar y, por consiguiente, la necesidad de buscar alivio, pero el consuelo lo encuentra en las íntimas revelaciones, suscitadas por el efecto de la droga. Las canciones son un paréntesis de esperanza, aunque traduzcan el malestar que sufren los protagonistas.

2.4.5. Las relaciones entre hombre y mujer

Las protagonistas luchan por su independencia y contra la imagen de mujer-objeto a la que las reducen los hombres.

Se dedican a un proceso de introspección en un momento de crisis personal y descubren, así, la falsedad de sus roles de la vida diaria [...] Cuando una situación límite cambia su percepción, entienden sus necesidades más íntimas de amar y ser amadas que provocan su miedo a la soledad (Harris, en Gabriele, 1994: 176).

La protagonista de la última obra es la única en conseguir la libertad y en afirmarse personalmente.

La relación entre Yolanda y Fernando en la primera obra, *La noche en el parque*, es conflictiva y está fundada sobre el miedo, el desprecio y el deseo de venganza. La actitud despreciable del hombre, *el cual es incapaz de comprender a la mujer, hará explícito el tema de la frustración personal y el de la búsqueda de una verdad con la que poder vivir* (Virtudes Serrano, Pedrero, 2005: 42). La desilusión de la mujer, respecto a la hipocresía de la otra noche, hace que la mujer se imponga con características masculinas a través del lenguaje agresivo y crudo, de su dominación espacial, gracias a la navaja, y de sus exigencias sexuales. *La mujer reacciona con violencia contra su rol de víctima de la explotación masculina* (Harris, en Gabriele, 1994: 177). La mujer deja trasparentar heridas profundas y su odio hacia la humillación sufrida por unos sentimientos interesados e hipócritas, por eso somete sexualmente al hombre en cuanto símbolo de venganza. *Al exigirle explicaciones en lugar de aceptar resignada su rechazo y conformarse con su papel de objeto de deseo, Yolanda está luchando por su dignidad, por ser respetada y por conservar su amor propio* (Weege, en Fritz y Pörtl, 2000: 108). El orgasmo que ella reclama es *la necesidad de desvincular la ilusión que se ha creado en su mente y poder separar lo físico de lo psíquico* (Sánchez Martínez, 2005: 116). En esa obra, la autora pone de manifiesto la desilusión de la mujer frente a su imposibilidad de separar el placer carnal de lo sentimental, por eso la protagonista lucha contra la función de mujer-objeto que desgraciadamente la trae al dramático fin.

Si Yolanda rechaza ese rol de mujer-objeto, en *De la noche al alba*, la protagonista acepta ese papel tanto en el espacio cerrado del club como en su relación con Ramón. La mujer es profesionalmente independiente, pero emocionalmente dependiente del hombre, lo que se refleja por la ausencia de la violencia y la esclavitud. La protagonista representa para el hombre *una fuente de ingresos y un objeto con el que él se puede satisfacer siempre que a él le plazca y es víctima de una sexualidad agresiva que, sin embargo, para ella resulta ser “el mal menor” ante la “alternativa” de ser golpeada* (Weege, en Fritz y Pörtl, 2000: 110).

La relación que se instaura entre los protagonistas es conflictiva, porque la tensión que Ramón ejerce por su ausencia impide a la mujer dar oportunidad a la relación y porque *Vanesa rechaza todas las formas de atención por parte de Mauro que intenta no degradarla a un mero objeto de deseo* (Weege, en Fritz y Pörtl, 2000: 110). Las profundas heridas, la falta de autoestima y porque la vida la ha endurecido, hacen que *Vanesa no puede concebir que Mauro se interesa por ella como persona* (Weege, en Fritz y Pörtl, 2000: 110). Sus ojos, parecidos a los de la madre de Mauro, reflejan la tristeza, la soledad y la necesidad de amor que la ahogan cotidianamente. El ataque que sufre Vanesa le hace comprender que Mauro representa el coraje, la dignidad y el amor. El beso le abre los ojos sobre la sinceridad y la pureza del amor, por eso cuando Ramón rechaza categóricamente el intento de Vanesa de besarlo, la mujer se vuelve a mirar hacia el banco con amargura e desilusión.

En *La noche dividida*, la relación que se instaura entre los protagonistas está fundada en la incomunicación, porque la tensión que gravita sobre ellos les obsesiona y les impide dar oportunidad a una relación efímera. Los protagonistas se mueven bajo *un sentimiento de frustración, el miedo a la soledad y la necesidad de buscar camino de libertad personal* (Pedrero, en Virtudes Serrano, 2005: 44). Sabina domina la escena físicamente y lingüísticamente, sometiendo así a Adolfo a sus exigencias emocionales. La relación nace cuando el protagonista se ve liberado por su preocupación profesional, entonces los protagonistas buscan la cercanía del otro, se lanzan miradas cómplices y sensuales, *Adolfo es perfecto pues es físicamente real y puede liberarla de un amor lejano y ausente como es el de Jean-Luc* (Sánchez Martínez, 2005: 121).

La obra se cierra sin que Sabina pudiera afirmar su independencia, pero la determinación es un primer paso hacia la afirmación y la libertad personal.

La relación, en *Solos esta noche*, es imposible hasta que la protagonista no abandone sus prejuicios sociales. A favorecer la relación contribuye no sólo la situación y los factores temporales y espaciales, sino la generosidad, la amabilidad y la sociabilidad del protagonista. Carmen misma tiene *la clave para franquear las barreras sociales y cuando traspasa las fronteras, será ella quien pida que la oscuridad se haga para dar oportunidad a encontrarse con el placer sexual que recién descubre* (Báez Ayala, en Romera Castillo, 2005: 269).

En la última obra, la protagonista, víctima de violencias conyugales, teme las consecuencias de la denuncia respecto a su marido. Rosi, que se inscribe bajo características de la mujer tradicional, cuidar el hogar y criar niños, está sometida a las exigencias del hombre que la humilla desde 8 años. Francisco le ayuda a valorarse y a independizarse, y *hace posible que ella, esa noche al menos, olvide su infelicidad, su miseria, su tristeza y que por una vez se enfrenta a la realidad* (Sánchez Martínez, 2005: 126). El contacto entre los protagonistas es estrictamente profesional y es entonces cuando la droga sea la que permita la relación efímera y la ilusión de la felicidad. Aunque ambos pertenecen a clases sociales y tienen mentalidades diferentes, el dolor de sus relaciones hace confluír sus destinos.

2.4.6. La metateatralidad

Esa técnica está muy presente en las obras de la autora porque *a través de los papeles ficticios que sus protagonistas representan les permite redefinir su identidad en la vida* (Hornby, en Harris, 1994: 171). El parque constituye, según M. Thompson, en *Esta noche en el parque* y en *La noche que ilumina*, un espacio diegético abierto y flexible que propicia el juego meta-teatral y fomenta así la explotación de nuevas posibilidades en el terreno de las relaciones sociales y los roles de género (en Romera Castillo, 2005: 575). La metateatralidad aparece en las obras *La noche dividida* y *La noche que ilumina*, gracias al estado alterado por el alcohol y la droga, que permite a los protagonistas afrontar sus miedos y exteriorizar su malestar como dice Sabina: *Hay que beber de vez en cuando para ver las cosas de otra manera, de una forma más real, ¿comprendes?* (Pedrero, 2005:

164). El juego metateatral aparece de otra forma en *La noche en el parque*, porque se refleja en los varios papeles que desempeñan los protagonistas, que juegan con los sentimientos del otro con un objetivo vindicativo. Los personajes se conforman con la evolución de la situación y adoptan un comportamiento romántico o agresivo con un sentimiento autoprotectivo. La entrada teatralizada en escena de la protagonista da indicaciones sobre el papel en que va a actuar la mujer: defender su dignidad frente a la explotación masculina.

La noche dividida se abre con la metateatralidad de la protagonista, una actriz, que interpreta el papel de una mujer que rompe con su marido infiel. Su actuación revela implícitamente el deseo de Sabina de romper con su amante, por lo que realidad y ficción se entremezclan. La determinación de interpretar su papel ficticio muestra su convicción de afirmar su independencia. La metateatralidad aparece también cuando los protagonistas juegan a ser gatos, como lo subraya la mujer, porque los gatos no se mienten y no se engañan. Los gatos personifican lo que los seres humanos no llegan a ser. En este juego instintivo, *Adolfo y Sabina se buscan para olvidar sus problemas y satisfacer sus necesidades sin llegar nunca a conocerse* (Harris, en Gabriele, 1994: 178). La comparación con los gatos tiene una fuerte connotación erótica y será ese juego el que dé lugar a intercambios sensuales. Como dice Carolyn Harris, *la pieza ilumina la necesidad de buscar la comunicación auténtica en las relaciones y cambiar los roles tradicionales que disfrazan la identidad personal* (en Gabriele, 1994: 178).

En *La noche que ilumina*, el estado alterado, en el cual se encuentran los protagonistas por las pastillas, permite a la protagonista convertir el parque en espacio fantástico. La mujer descubre sensaciones, olvidadas desde hace muchos años, como la risa, el canto, el baile. Su cuerpo y su alma se animan, permitiendo así que la relación efímera tenga lugar.

2.4.7. Conclusiones

La autora, a través de las relaciones efímeras y de su final abierto, permite a sus protagonistas abandonar las máscaras sociales y elegir el camino hacia la felicidad. La primera obra es la única que no deja un final abierto porque la

protagonista no se salva, pero la apertura se encuentra en la chaqueta de Fernando que Yolanda lleva al morir. A través de esa fatalidad, la autora quiere resaltar la necesidad de romper con el convencionalismo tradicional del hombre engañador que somete a la mujer físicamente y sentimentalmente. Las palabras de Fernando, la noche pasada, motivaron su único fin sexual e hicieron que Yolanda pagase su ingenuidad con la vida. Aunque víctima de la violencia masculina, la protagonista representa un modelo para salvar su dignidad frente a una visión machista.

En *La noche dividida*, la protagonista refleja la típica mujer que carece de confianza en sí misma y el alcohol muestra que teme no ser capaz de acabar con su relación. La obra concluye con un fin inesperado, la llegada del amante, y así, al no despertarse, la protagonista no afirma su libertad y su independencia. La pieza se cierra positivamente porque *Sabina ha conocido en este caso a Adolfo, un hombre diferente con quien puede establecerse una relación de pareja en igualdad y fundamentada en el respeto mutuo* (Weege, en Sánchez Martínez, 2005: 121).

Solos esta noche es una obra social y humanamente positiva porque los protagonistas, cuyos principios éticos y morales les separaba, encuentran en el amor una nueva visión de la sociedad. Es precisamente por lo que José es el antagonista de Carmen, libre, solitario y amoroso por el que la mujer se deja seducir.

La obra *De la noche al alba*, nos presenta el mundo crudo e insensible de las prostitutas, que existen sólo bajo su función sexual de objeto. Aunque la pieza concluye amargamente porque la protagonista elige el camino de la perdición personal, la chispa de humanidad que se ha creado con Mauro ofrece una visión esperanzadora.

Rosi, en *La noche que ilumina*, sufre, por las violencias conyugales, la más grande humillación que una mujer puede soportar, porque el hogar, espacio tranquilizador y cuna del amor, se revela fuente de su malestar y de su desvaloración. Aunque encarna la mujer tradicional, dependiente del hombre e ignorante, representa la fuerza y la determinación que las demás mujeres no alcanzaron en otras obras. Paloma Pedrero reúne en su última protagonista los valores esenciales de la libertad y la presenta como modelo de voluntad y de éxito. Así, *Noches de amor efímero* se cierra positivamente y como dice Carolyn Harris, los

protagonistas de Paloma Pedrero necesitan examinar los roles tradicionales y buscar la autenticidad en las relaciones. Sólo de esta manera podemos entender mejor nuestra identidad humana y cambiar el juego de la relación hombre/mujer (en Gabriele, 1994: 180).

LAS DRAMATURGAS

3. Comparación de las obras de las dos dramaturgas

Ambas dramaturgas pertenecen a la misma generación, notables divergencias a nivel de su dramaturgia las distinguen. Ponen en el centro de sus dramas una figura femenina, en la mayor parte de sus obras, que tiene que luchar consigo misma y contra una sociedad patriarcal.

Los personajes pertenecen, en Paloma Pedrero, a la clase medio-baja, en la que encontramos también personajes marginales, prostitutas, obreros en paro, personajes que tienden a beber, drogaditos, lo que hace resaltar el lado muy realista que la autora quiere dar a la sociedad española, mientras que en María Manuela Reina, los protagonistas pertenecen a la clase medio-alta, siendo educados y cultivados. En sus obras, se representan personajes de varias generaciones, a menudo hombres y mujeres maduros que tiene cierta experiencia de la vida, mientras que los personajes de Paloma Pedrero son generalmente jóvenes, como el público al que pretende llegar, y descubren las distintas facetas de la vida.

La identidad sexual está presente en ambas dramaturgas, pero con un valor distinto. María Manuela Reina, a través de sus personajes masculinos, contribuye a desvalorar a la mujer destinada a ser un simple recurso a la dignidad del hombre. La mujer está destinada a fracasar si no se somete a las exigencias masculinas. Así, Adela, al querer identificarse con lo masculino y a luchar para la igualdad de los géneros, refleja la inmoralidad y las mujeres de *El pasajero de la noche* se personifican por su apariencia y su única función reside en esa perfecta figura. En las obras de Paloma Pedrero, la mujer, a través de su sumisión al hombre, va a encontrar la oportunidad de liberarse y de independizarse. La lucha por la identidad sexual se revela con una finalidad esencial: su emancipación y la propia afirmación. Los fracasos de las mujeres son, en María Manuela Reina, pretextos para revalorar la masculinidad, mientras que en Paloma Pedrero, subrayan la voluntad de las

protagonistas de luchar contra esa desigualdad social. Así, *María Manuela Reina se inscribe en la tradición masculina, su teatro niega una visión femenina propia* (Floeck, en Floeck y de Toro, 1995: 50), y como dice Carmen Resino: *El arte no tiene sexo* (Floeck, en Floeck y de Toro, 1995: 49). Mientras que en Paloma Pedrero, la vertiente femenina es clara, tanto en sus temas y en su lenguaje como en sus protagonistas, los cuales se presentan como los porta-vozes de una sociedad igualitaria. La dramaturga dice que: *en mis obras voy a expresar mis inquietudes, mis miedos, mis deseos, mi visión de ciertos problemas actuales en la sociedad* (Facundo, 1995:).

3.1. Temas

Aunque las obras de María Manuela Reina tienen la tendencia a inscribirse bajo una vertiente histórica, los temas que encontramos en las obras citadas, de ambas dramaturgas, son el amor, la soledad, la ceguera y la oposición entre triunfo y fracaso.

El amor es el tema central de cada obra, bajo el cual se articulan las demás temáticas. Puede ser fraternal, conyugal, sexual o filial, pero todos los protagonistas buscan como finalidad la felicidad, aunque a veces, la felicidad de uno lleva a la infelicidad del otro. El amor sexual domina la obra de María Manuela Reina, *El pasajero de la noche*, en la que el adulterio es el eje de los conflictos y la sexualidad se mezcla también con el odio, el poder y la venganza como símbolo de destrucción. En Paloma Pedrero, el amor sexual es destructor en *Esta noche en el parque*, la protagonista, Yolanda, muere por haber tentado castigar la relación efímera de la otra noche. En *Solos esta noche*, *La noche dividida*, *La noche que ilumina*, el amor sexual, consumado o no, es aludido al final de cada obra. En *De la noche al alba*, el primer contacto entre Mauro y Vanesa fue sexual, pero el protagonista expresa su verdadero amor y su admiración hacia la mujer intentando alejar a Vanesa del mundo agresivo y denigrante que es la prostitución. En *La llamada de Lauren*, el juego metateatral entre la pareja es sexual y el falo que Pedro exige que se lo meta convierte al sexo en elemento agresivo. En *Locas de amar*, el triangulo amoroso que se instaura entre madre-psicólogo-hija es sexual, aunque la finalidad sea diferente. En *El color de*

agosto, el amor que Laura prueba para Juan es sinónimo de fracaso personal y artístico, pero en esa obra, el amor se expresa también bajo la forma de los celos entre las protagonistas y de envidia. Aquí también, el sexo es destructor para ambas protagonistas. En la obra de María Manuela Reina, *La cinta dorada*, la sexualidad se presenta como destructora porque es responsable del conflicto filial entre padre e hija y el incesto hace que sus relaciones sean sinónimas de fracaso.

El amor está, en las obras de María Manuela Reina, principalmente relacionado con el poder. Ese conjunto amor-poder se encuentra también en *El color de agosto* y *Esta noche en el parque* de Paloma Pedrero en la que los protagonistas luchan para el control de la situación y de sus sentimientos.

La soledad, que sufren los personajes, es el punto de partida de la crisis de identidad que desemboca en la propia introspección. Los protagonistas buscan la libertad y la verdad personal en la que pueden evolucionar. En Paloma Pedrero, la soledad se crea por un conflicto personal dentro de una relación sentimental, como en la obra *El pasajero de la noche*, mientras que en *La cinta dorada*, la soledad es fruto de un conflicto filial.

La ceguera se expresa a través de la oscuridad de la vida cotidiana en la que los protagonistas se mueven. La noche, en las obras de Paloma Pedrero, procura claridad a los personajes y así, da la oportunidad a los protagonistas de buscar la verdad. La máscara social y las convicciones personales tras las cuales se esconden los personajes son los responsables de esa ofuscación.

La oposición entre triunfo y fracaso está muy presente en las obras de ambas dramaturgas, el triunfo de la protagonista está presente en la mayor parte de las obras de Paloma Pedrero, salvo en *La llamada de Lauren*, en la que la protagonista fracasa, mientras que su marido, Pedro, alcanza la felicidad el tiempo de la noche de Carnaval y en *Esta noche en el parque*, Yolanda fracasa porque muere, víctima de la violencia masculina y en *De la noche al alba*, aunque el beso abra una paréntesis esperanzadora, con Ramón, Vanesa elige el camino de la perdición. En las obras de María Manuela Reina, la vida de Adela (*La cinta dorada*) está condenada al fracaso y la muerte de Juan (*El pasajero de la noche*) refleja su fracaso contra el poder social.

Las obras de las dramaturgas plantean la cuestión de la identidad del individuo y de su relación consigo mismo, con los demás y con la sociedad bajo la cual se articula la frustración y el desamor.

3.2. Estructura de las obras

Las dramaturgas estructuran sus textos de manera diferente. La producción de Paloma Pedrero son piezas en un acto, salvo la obra *Locas de amar*, que se parece mucho a las obras de María Manuela Reina. Así, *tienden a la brevedad, a la condensación de la acción dramática y del reparto* (Cordone, 2003: 262). Esas características hacen que el espectador puede focalizarse en la psicología de los personajes, que sobrepasan raramente los dos o tres, y en el juego escénico, mientras que en María Manuela Reina, sus obras se articulan en varios actos, la trama es más elaborada y la intervención de numerosos personajes procura mayor complejidad a las obras.

La temporalidad en Paloma Pedrero es bastante reducida y la obra se concentra en unas horas y, a veces, en unos minutos como en *De la noche al alba* en la que Vanesa otorga 20 minutos a Mauro para confesarse. La condensación temporal está presente también en *El pasajero de la noche* de María Manuela Reina, en la que los protagonistas se confrontan el tiempo de una conversación, pero la obra se articula en dos actos que corresponden respectivamente a las dos fases de la venganza de Juan. Las obras *Locas de amar* y *La cinta dorada* se presentan espacialmente y temporalmente de la misma manera. Los procedimientos estructurales son muy similares entre ambas dramaturgas. Así, la obra de María Manuela Reina se articula en cinco actos, en los que aparecen marcadores temporales precisos a modo de diario - hora, día y fecha - y se extiende a dos días. La obra de Paloma Pedrero, *Locas de amar*, se inspira mucho de la estructura espacio-temporal de la obra de la otra. Por primera vez, la dramaturga articula su obra en cuatro actos y la trama se desarrolla en algunos meses, el tiempo que la protagonista necesita para independizarse. En estas dos obras intervienen varios espacios escénicos y tienen un valor simbólico importante. La escena, representada por el salón, en *La cinta dorada*, y por el

dormitorio de Eulalia en *Locas de amar*, es la representación simbólica de la casa y, por consiguiente, del núcleo familiar. Los varios movimientos efectuados por los protagonistas dan ritmo a la obra y subrayan el paso del tiempo.

La noche desempeña, en las obras de Paloma Pedrero, una función significativa porque permite el proceso de introspección imposible bajo la luz diurna. Si la oscuridad es notable en esa dramaturga, en María Manuela Reina, la función de la noche es menos evidente, pero desempeña también un papel significativo porque es durante el encuentro nocturno entre Adela y su hermano cuando el espectador comprende que él es el violador y Juan penetra de noche en la casa de su empleador para denunciar los adulterios del cuales los personajes son respectivamente víctimas y culpables. En ambas dramaturgas, la intimidad está relacionada con la noche.

El escenario se reduce a un único espacio de representación en las obras de Paloma Pedrero, pero los elementos escénicos de decoración desempeñan un papel importante porque son cómplices y testigos del malestar de los protagonistas y de su progresiva evolución hacia una independencia, mientras que en María Manuela Reina, los objetos escénicos no contribuyen a evidenciar la psicología del personajes, sino que subrayan simplemente la pertenencia social. Así, los elementos artísticos de *El color de agosto*, los accesorios de indumentaria de *La llamada de Lauren*, y los juegos infantiles en *Esta noche en el parque* y *La noche que ilumina* desempeñan un papel simbólico tan importante como los protagonistas mismos. En María Manuela Reina, el decorado escénico refleja la alta sociedad en la que se mueven sus personajes y su función es indirecta. En *La cinta dorada*, los trofeos deportivos y de caza reflejan las exigencias de triunfo, de envidia y de ambición bajo las cuales tienen que someterse a los varones de la familia, subrayando así, la desigualdad social entre los géneros. En *El pasajero de la noche*, la riqueza del decorado y de los vestidos de los protagonistas tienen como objetivo el de subrayar las diferencias sociales entre Juan, socialmente inferior, y los propietarios del lugar donde actúa la representación.

Los escenarios de las obras de Paloma Pedrero pueden ser lugares cerrados como se nota en *Locas de amar*, *La llamada de Lauren*, *El color de agosto*, *La noche dividida* y *Solos esta noche* o espacios abiertos con un marco claramente urbano como en *Esta noche en el parque*, *De la noche al alba* y *La noche que ilumina*. Estos lugares públicos se

convierten en espacios íntimos en los que los protagonistas van a buscar su verdad. Los espacios cerrados reflejan el malestar y la frustración que atormentan a los personajes, cuando llegan a salir de esos lugares, los protagonistas se liberan de sus miedos, de sus inseguridades y pueden afrontar el presente dejando atrás el pasado como Pedro (*La llamada de Lauren*), Eulalia (*Locas de amar*), Laura y María (*El color de agosto*). En María Manuela Reina, los escenarios son espacios cerrados e íntimos a los personajes que actúan. En *La cinta dorada*, los protagonistas evitan el espacio cerrado de la casa de su infancia, pero el exterior no llega a dar alivio, sólo contribuye parcialmente a la libertad que pasa por el olvido del incesto. En *El pasajero de la noche*, el exterior resulta liberador para Juan porque la muerte es la única vía posible a su pena.

En las obras de Paloma Pedrero, *hay espacios dentro del espacio de la representación como el espejo, elemento clave, y el cuerpo, utilizado por los protagonistas para descargar sobre sí mismo parte de la acción* (Sánchez Martínez, 2005: 84). Así, en *La llamada de Lauren*, el espejo es cómplice de la transformación de los protagonistas, en *El color de agosto*, refleja la trágica realidad de su existencia y en *Locas de amar*, permite a la mujer aceptar su nueva identidad. Los elementos simbólicos, que contribuyen a dar mayor relieve y dramatismo a las obras de Paloma Pedrero, son inexistentes en la dramaturgia de María Manuela Reina. La autora no convierte el espacio escénico en cómplice de la actuación, sino que el escenario es pasivo y simplemente testigo del malestar de los protagonistas. Su función es subrayada por los personajes, así, la casa, en *La cinta dorada*, es sinónima de dolor y de incomodidad porque recluye un pesado secreto como lo expresa Adela y el salón, en *El pasajero de la noche*, tiene la función de subrayar el abismo social y económico entre los protagonistas.

Las obras de ambas dramaturgas se construyen sobre un acontecimiento traumatizante del pasado. Así, el pasado, omnipresente en las obras, tiene una influencia determinante sobre la representación y actuación de los protagonistas. Puede ser reciente como en *El pasajero de la noche*, *Esta noche en el parque* o lejano como en *La cinta dorada*, *El color de agosto*, *La llamada de Lauren*, *La noche que ilumina*. Sólo liberándose del pasado, los personajes pueden alcanzar la serenidad y la felicidad. En las obras de Paloma Pedrero, los protagonistas de la mayor parte de sus obras llegan

a liberarse de esa influencia nefasta, mientras que en los dramas de María Manuela Reina, el pasado es fatal para Juan (*El pasajero de la noche*) y prisionero para Adela (*La cinta dorada*). La fatalidad del pasado se refleja también en la obra *Esta noche en el parque* de Paloma Pedrero.

El metateatro es un recurso muy utilizado por Paloma Pedrero y evidencia la psicología de los personajes y hace surgir cuestiones de identidad. Según John P. Gabriele: *La base artística y temática del metateatro se suscribe a una exploración de la general inseguridad existencial del ser humano* (2001: 159). A través del juego metateatral, los protagonistas desvelan los conflictos internos y les permite expresar sus frustraciones con significativa naturaleza. Al interpretar un papel ficticio, los personajes, con el disfraz, ponen de manifiesto su yo íntimo. *La técnica metadramática subraya la manera en que todos tienen que redefinir su identidad en la vida* (Hornby, en Harris, 1994: 171). En el teatro de la dramaturga, los personajes, al representar papeles ficticios, juegan con la identidad. Elementos escénicos como los accesorios de indumentaria, la música, el espejo, etc., favorecen la adopción de otro papel. Se quitan la máscara social de lo cotidiano para dejarse expresar una crisis personal. *Todos los personajes de Pedrero acaban por examinar el juego de la relación hombre/mujer en la sociedad actual, y descubren los conflictos de identidad que les acechan bajo las máscaras de los roles masculinos y femeninos tradicionales* (Harris, 1994: 171).

La autora reconoce *que necesita recurrir al metateatro, teatro dentro del teatro, como forma de conocimiento. Como confesión. Los protagonistas jugando a ser otros, sin el peso de su yo, consiguen decir, llegar, actuar su propia verdad* (Sánchez Martínez, 2005: 75).

Este recurso metateatral está totalmente ausente de la dramaturgia de María Manuela Reina.

3.3. El lenguaje de los personajes

El lenguaje utilizado por las autoras es bastante diferente y es más significativo en las obras de Paloma Pedrero. El modo de hablar, el tono de la voz dan indicaciones sobre la clase social, la educación, los estudios, pero también la personalidad y el estado de ánimo. La realidad social que la dramaturga quiere subrayar, se expresa explícitamente en el lenguaje: *El realismo con que se expresan los*

protagonistas muestran la vida que les ha tocado o han elegido para vivir (Sánchez Martínez, 2005: 78). La dramaturga nos presenta un panel de formas del habla, pasamos del lenguaje pobre, familiar, bajo y coloquial a uno más elaborado. En las obras *Solos esta noche* y *La noche que ilumina* intervienen José y Ángel, un hombre en paro y un “colgadito”, que emplean un lenguaje de la calle. En *Esta noche en el parque*, la protagonista adopta un lenguaje puramente masculino, agresivo, directo y crudo para mostrar su desaprobación con la imagen femenina de mujer emotiva, pasiva y virtuosa. En *La noche que ilumina*, la distinción social se refleja a través del lenguaje y del comportamiento de Rosi con el abogado. El registro coloquial de la protagonista se opone al lenguaje elaborado y cultivado del hombre. En *Locas de amar*, el abismo lingüístico entre Rocío y su madre es vinculado a la educación cultural. El lenguaje de Rocío es juvenil, se ve que es una chica cultivada.

Las intenciones de los protagonistas, en las obras de Paloma Pedrero, son claras, directas y su sentido es comprensible para todos. El habla coloquial, la simplicidad y la realidad con el cual se expresan sus personajes, quizás, desempeñaron un papel importante en su fama teatral.

Iride Lamartina-Lens caracteriza, así, el lenguaje de Paloma Pedrero:

Crea un diálogo desnudo y chocante para reflejar la inhabilidad de sus personajes centrales para enfocar y articular su propia situación desesperada dentro de una realidad desolada y sin esperanza. Su teatro explora nuevas posibilidades lingüísticas que recalcan las perspectivas distintas del mundo interior femenino desconocido hasta muy reciente. Este rechazo de muchas fórmulas de comunicación y de conductas convencionales suscita todo un proceso de extrañamiento que invita a una reevaluación crítica del statu quo (en Sánchez Martínez, 2005: 81).

En María Manuela Reina, la diversificación lingüística es casi ausente porque el espectador se enfrenta a unos personajes pertenecientes a la clase social medio-alta. El lenguaje es más elaborado, la educación se refleja en los vocablos. La autora construye sus dramas alrededor de una ambivalencia discursiva creando, así, una

tensión y un cierto misterio. Los sobrentendidos, las alusiones, los gestos y las miradas sustituyen la palabra y procuran claridad a la situación. Con ese recurso, se puede notar una reticencia de la escritora a mostrar abiertamente su implicación feminista. Las alusiones y los secretos alrededor de los personajes y de su malestar, aumentan el dramatismo de la situación y favorece la libertad creadora del espectador respecto a la obra y a su interpretación. Ese procedimiento lo encontramos sobre todo en la obra *La cinta dorada*, en la que la dramaturga a través de la ausencia de contacto y de discurso entre los hermanos Adela y Ramón revela la fuente del malestar que implica la casa. Cuando Adela expresa a su padre su rabia, respecto la desigualdad educativa y a la ausencia de ambición hacia ella, la protagonista adopta un comportamiento provocador y un registro lingüístico característico de lo masculino, sus palabras son crudas, vulgares y directas. Adela como Yolanda (*Esta noche en el parque*), a través de su comportamiento masculino, luchan contra la función pasiva de la mujer y, por consiguiente, contra la desigualdad de los géneros.

En *El pasajero de la noche*, el registro lingüístico cambia en función de la pertenencia social. Así, el lenguaje de Javier refleja su cultura y su educación, mientras que en el comportamiento y en las palabras de Juan se puede notar su malestar al encontrarse en un ambiente socialmente superior porque intenta utilizar un lenguaje apropiado al nivel social. Cuando los hombres se encuentran solos, el registro cambia para Juan. El hombre adopta un lenguaje amenazador, despreciador y crudo cuando habla del comportamiento adúltero de Javier. Las distinciones sociales se esfuman y la venganza se expresa hasta en las palabras.

3.4. Implicación social

La implicación social entre las dos dramaturgas se evidencia claramente en sus obras. María Manuela Reina tiene la tendencia *a acentuar la asexualidad del arte y del teatro y poner en primer plano el criterio de la calidad como rasgo diferenciador decisivo* (Floek, en Floek y de Toro, 1995: 49). La influencia masculina se nota en el contenido, el lenguaje y la forma. La dramaturgia de la autora persiste en la visión negativa de la mujer. Sus protagonistas son *todavía dependientes del hombre y siguen*

siendo mártires, aunque ahora son “matadas” más figurativa que realmente (O’Connor, en Gabriele, 1994: 159). Patricia W. O’Connor define muy bien el teatro de la dramaturgas: *En sus textos, una vocecita se queja mientras otra pide perdón y acaba conformándose* (en Gabriele, 1994: 162). A pesar de la visión masculina y, a veces muy machistas, de sus obras, *La cinta dorada* ofrece una nueva imagen de la mujer. A través de la oposición entre el papel tradicional de la madre, que acepta su rol de ama de casa con ironía y sabiduría, y la lucha sexual y educativa de Adela, la dramaturga expresa su orientación feminista, aunque la protagonista busca desesperadamente el perdón de su padre.

Paloma Pedrero, al contrario, expresa abiertamente su subversión respecto a la sumisión de la mujer a la influencia masculina. Se califica a la autora de “re-visionista” y de progresista porque intenta abrir sus ojos y emitir su propia visión sin concesiones al discurso androcéntrico (O’Connor, en Gabriele, 1994: 162). Sus obras reflejan mayor modernidad respecto a las de su coetánea. Su implicación es puramente feminista y sus protagonistas reflejan esa concienciación a través de su lucha para la libertad sexual y personal que se hace siempre más explícita.

María Manuela Reina expone cuestionamientos sociales en sus dramas, mientras que Paloma Pedrero dirige su mirada hacia el individuo y trata de los conflictos de su existencia privada. De su teatro, la autora dice: *Es que me interesa más el ser humano que el ser social. La sociedad tal y como está sólo puede ser transformada de forma individual. La transformación individual es la que puede transformar el mundo y la sociedad* (Gabriele, 1994: 158).

CONCLUSIONES

Las dramaturgas tiene un enfoque respectivamente diferente del feminismo, pero, cada una a su manera, lucha para denunciar la discriminación que la mujer sufre en una sociedad fuertemente convencional. El compromiso social de Paloma Pedrero es indiscutible y reivindica claramente su posición en los dramas, mientras que el de María Manuela Reina resulta indirecto. Por eso, el teatro menos comprometido en la lucha para la emancipación de la mujer de Reina llegó a la escena comercial. El público, mayormente poblado de hombres, no estaba completamente dispuesto a cambiar su mentalidad en favor de una sociedad paritaria. Aunque el camino sea largo para la igualdad de los géneros, las historias y las situaciones fuertemente realistas que crean las dramaturgas favorecen el interés del público que toma lentamente conciencia de la realidad en la que vivimos.

Esa realidad y esa humanidad con la cual representan individuos en conflicto consigo mismo y con la sociedad me sedujeron y, para mí, son un ejemplo no sólo a nivel feminista de igualdad entre los géneros, sino a nivel de lucha para hacer valer los derechos de las mujeres hacia la cultura.

BIBLIOGRAFÍA

Obras dramáticas:

PEDRERO, Paloma (1997). "Locas de amar". Madrid: Fundación Autor.

PEDRERO, Paloma (2005). "Juego de noches. Nueve obras en un acto". Edición de Virtudes Serrano. Madrid: Cátedra.

REINA, María Manuela (1988). "El pasajero de la noche". Madrid: Biblioteca Antonio Machado.

REINA, María Manuela (1990). "La cinta dorada". Madrid: Biblioteca Antonio Machado.

Bibliografía general:

FAGUNDO, Ana María (1995). *Literatura femenina de España y las Américas*. Madrid: Fundamentos.

MIRALLES, Alberto (1994). *Aproximación al teatro alternativo*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.

O'CONNOR, Patricia W. (1988). *Dramaturgas españolas de hoy: una introducción*. Madrid: Espiral Fundamentos.

OLIVA, César (2002). *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Editorial Síntesis.

RAGUÉ-ARIAS, María-José (1996). *El teatro de fin de milenio en España: (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Sonia (2005). *Aspectos semiológicos en la dramaturgia de Paloma Pedrero*. Tesis doctoral, Madrid: UNED. Puede leerse en <http://www-uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T> (en el epígrafe “Estudios sobre teatro”).

Textos críticos:

BÁEZ AYALA, Susana (2005). “La noche en el teatro de Paloma Pedrero”. En José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y Tiempo*. Madrid: Visor Libros. pp. 263-270.

BRETON, Dominique (2001). “El color de agosto de Paloma Pedrero: le corps en représentation ou l'accouchement de Vénus”. En Roswita y Monique Martínez Thomas (eds.), *Corps en scènes*. Carnières-Morlanwelz (Belgique): Lansman, pp. 31-46.

DÍEZ MÉNGUEZ, Isabel (2005). “Espacio y tiempo en *Locas de amar* de Paloma Pedrero, *Un maldito beso* de Concha Romero, y *...Son los otros* de Carmen Resino”. En José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo X : Espacio y Tiempo*. Madrid: Visor Libros. pp. 341-346.

FLOECK, Wilfried (1995). “¿Arte sin sexo? Dramaturgas españolas contemporáneas”. En Wilfried Floeck y Alfonso de Toro, *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*. Kassel: Ed. Reichenberger, pp. 47- 76.

GABRIELE, John P. (1994). “Metateatro y feminismo en El color de agosto de Paloma Pedrero”. En *La mujer y su representación en las literaturas hispánicas*. Irvine (California): Actas, Asociación Internacional de Hispanistas 2, pp. 158-164.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2005). "Dramatología del tiempo y dramaturgias femeninas (Diosdado, Ortiz, Pedrero, Reina, Resino)". En José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y Tiempo*. Madrid: Visor Libros, pp. 43-66.

HARRIS, Carolyn J. (1994). "Juego y metateatro en la obra de Paloma Pedrero". En John P. Gabriele (ed.), *De lo particular a lo universal: el teatro español del siglo XX y su contexto*. Madrid: Iberoamericana, pp. 170-180.

JOSA, Lola (2005). "Espacio y tiempo dramático para el re-encuentro: El color de agosto de Paloma Pedrero". En José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX : Espacio y Tiempo*. Madrid: Visor Libros, pp. 445-452.

O'CONNOR, Patricia W. (1994). "Mujeres de aquí y de allí". En John P. Gabriele (ed.), *De lo particular a lo universal: El teatro español del siglo XX y su contexto*. Frankfurt: Vervuert Verl. ; Madrid: Iberoamericana, pp. 158-169.

OROZCO VERA, María Jesús (2005). "Clave de la memoria: espacios de la intimidad en el teatro de Paloma Pedrero". En José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y Tiempo*. Madrid: Visor Libros, pp. 497-507.

SERRANO, Virtudes (2005). "Introducción" a Paloma Pedrero. En *Juego de noches. Nueve obras en un acto*. Madrid: Cátedra, pp. 11-73.

THOMPSON, Michael (2005). "Un lugar atractivo e inquietante: encuentros en el parque de Paloma Pedrero". En José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX : Espacio y Tiempo*. Madrid: Visor Libros, pp. 571-576.

WEEGE, Cornelia (2000). "El discurso femenino en la obra de Paloma Pedrero". En Herbert Fritz y Klaus Pörtl (eds.), *Teatro contemporáneo español postfranquista: Autores y tendencias*. Berlin: Tranvía, pp. 106-115.

Revistas:

CORDONE, Gabriela (2003). "Con el cuerpo y la palabra. Reflexiones en torno a la dramaturgia de Paloma Pedrero". En *Littérature au féminin, Versants*, n.º 46. Genève: Ed. Slatkine, pp. 261-276.

SERRANO, Virtudes (1995). «La personal dramaturgia de Paloma Pedrero». En *Primer Acto*, n.º 258, pp. 62-66.

Sitos en Internet:

BOUGIE, Pierre (2002). "Le poisson". En *Les écritures bibliques. Grand séminaire de Montreal*,
05.05.2008
www.interbible.org/interBible/ecritures/symboles/2002/sym_021203.htm.