Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 46 (2003)

Artikel: Con el cuerpo y la palabra : reflexiones en torno a la dramaturgia de Paloma Pedrero

Autor: Cordone, Gabriela

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-286092

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Siehe Rechtliche Hinweise.

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. Voir Informations légales.

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. See Legal notice.

Download PDF: 01.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

CON EL CUERPO Y LA PALABRA. REFLEXIONES EN TORNO A LA DRAMATURGIA DE PALOMA PEDRERO

En un marco de creación eminentemente plural, como es el de la generación de los 80, las propuestas teatrales de Paloma Pedrero coinciden, en parte, con las de sus compañeros de generación, como Ernesto Caballero o Ignacio del Moral: situaciones dramáticas de corte realista, empleo de un lenguaje cotidiano y personajes fácilmente reconocibles por el espectador. A partir de este realismo, que sirve de soporte o de referencia espacio-temporal, la autora plantea el tema de la relación humana, problemática central de su teatro, y da una importancia particular a la crisis de identidad y la búsqueda del *yo* auténtico, desde una perspectiva femenina[1].

El teatro de Paloma Pedrero apunta, por un lado, al planteamiento de lo cotidiano, para cuestionarlo y mejorarlo y, por el otro, a la percepción del ser humano *desde dentro*, para redescubrirlo, redefinirlo y poder así asumir sus contradicciones.

Partiendo de estas coordenadas, la autora se sirve del teatro como un instrumento para construir la realidad. Por medio de la observación de lo cotidiano y de las relaciones humanas, Pedrero logra convertir una situación extraída de la realidad en una acción que puede potencialmente transformar esa realidad.

---

[1] Sobre los distintos temas que giran en torno a la búsqueda de la identidad sexual, véase Wilfried Floeck, «¿Arte sin sexo? Dramaturgas españolas contemporáneas», en Alfonso de Toro y Wilfried Floeck (Eds.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 62-70; María José Ragué-Arias, *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1996, p. 190; Phyllis Zatlin, «Paloma Pedrero and the search for identity», en *Estreno*, vol. XVI no. 1, 1990, pp. 9-10.

La mayor parte de la producción de Paloma Pedrero son piezas en un acto y muchas de ellas limitan el conflicto a dos personajes. Sus obras tienden, pues, a la brevedad y a la condensación de la acción dramática y del reparto. Pero el contenido de un teatro válido, para Pedrero, se encuentra en la autenticidad, en el compromiso y en la emoción, más allá del formato empleado, ya que «la verdadera trasgresión no está en la estructura de la obra, la verdadera vulneración del orden establecido no está en cómo se dice, sino en lo que se dice y desde dónde se dice. Es como la poesía en el teatro: no está sólo en el lenguaje sino, sobre todo, en la mirada del autor»[2].

Para un acercamiento al teatro de Paloma Pedrero, recordemos que su dramaturgia se inserta, desde el inicio, en plena emergencia del teatro femenino de los años ochenta, no solamente en el plano de la producción de obras, sino también en el del estudio y la crítica de la dramaturgia femenina[3]. Por su parte, Pedrero es consciente de los inconvenientes que acarrea el hecho de ser mujer escritora – y además, de teatro – en nuestra sociedad, eminentemente androcéntrica. La autora considera que el lenguaje femenino, y sobre todo, el dramático, no ha sido asumido socialmente y observa, además, que el hombre no comprende ni maneja ese lenguaje. Señala la autora que «más allá de los temas abordados, el lenguaje femenino está configurado por la visión del mundo que proyecta la mujer y por su manera de posicionarse frente a la realidad – que le es, generalmente, adversa –, cuyos signos pueden resultar incomprensibles para un cierto público»[4].

Dentro de la trayectoria de la dramaturgia escrita por mujeres y por las características específicas de sus propuestas, el teatro de Paloma Pedrero desempeña, a nuestro entender, un papel fundamental. Hasta

---

[2] Paloma Pedrero, «Lo que mueve a la palabra», en *Primer Acto,* 287 (2001), p. 19.

[3] No olvidemos, sin embargo, que el fenómeno se limita a los niveles académico e institucional y que no ha generado un auténtico cambio de actitud en los escenarios españoles.

[4] Pedrero hace referencia a los críticos teatrales de valores retrógrados y conservadores. Véase el artículo «Nuevas autoras», en *Primer Acto*, 220, 1987, p. 15.

aquí, diversas autoras habían proyectado en su teatro, con más o menos conciencia, su visión de la cuestión femenina. Ana Diosdado, por ejemplo, una de las dramaturgas de mayor éxito comercial, de la generación anterior a la de Pedrero, si bien marcó en su época pautas que sirvieron de modelo para la escritura teatral de otras mujeres (en cuanto al desarrollo de una postura crítica frente a los valores de la sociedad contemporánea), no desarrolló una escritura femenina propiamente dicha, con cuestionamientos de valores patriarcales[5]. En cambio, el modelo de escritura femenina de Carmen Resino, contemporánea de Diosdado, es más consecuente pero, aun si la lucha por la conquista de un espacio femenino está presente en sus textos, no llega a convertirse en la cuestión central de su dramaturgia.

De la misma generación que Pedrero, María Manuela Reina ha sido una dramaturga comercial exitosa, pero sus obras están construidas según el modelo masculino y difunden estereotipos femeninos negativos – de ahí, quizá, su éxito. Tal vez sea Maribel Lázaro quien marque, a mediados de los ochenta, un modelo radicalmente diferente al masculino con su obra *Humo de beleño*, premio Calderón de la Barca 1985, pieza que nunca llegó a representarse. Hablamos de un modelo radicalmente diferente porque la obra apunta a una autodefinición de lo femenino y a la desarticulación total de los códigos patriarcales. Desgraciadamente, Lázaro parece haber abandonado la escritura teatral y las propuestas de *Humo de beleño* no pudieron continuar su trayectoria[6].

Pedrero, en cambio, es una autora en permanente actividad y sus planteos poseen una segura coherencia temática. En la década de los

---

[5] Entendemos por «escritura femenina» un discurso no-conformista, que cuestiona el poder patriarcal y subvierte los valores tradicionales. De ahí que no todo lo que lleve firma femenina pueda ser considerado «escritura femenina» y que autores masculinos puedan practicar una escritura femenina (Véase Gabriela Cordone, «Millás: femenino, plural», en Irene Suárez et al. (Eds.), *Coloquio internacional Juan José Millás*, Zaragoza, Pórtico, 2000, pp. 267-274).

[6] Véase Patricia O'Connor, *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*, Madrid, Fundamentos, 1988, p. 51; igualmente en M. J. Ragué-Arias, *op. cit.*, p. 190.

ochenta, y dentro de la pluralidad de personajes y propuestas, logra hacer del personaje femenino un sujeto autónomo y auténtico. La búsqueda de la identidad, tanto femenina como masculina, es una constante en sus obras y se plasma en la creación de un espacio de confrontación del individuo con la *alteridad* – entendida no solamente como la condición de ser otro sino también como lo distinto a uno, a la norma y a lo común. Los personajes de Pedrero se mueven en los límites de su frágil identidad. En Pedrero, la confrontación con Otro, ya sea sublimado en un personaje antagónico o contenido, como un doble, en el mismo, afecta la identidad y promueve la búsqueda de lo auténtico.

Otro aspecto de la dramaturgia de Pedrero, capital para la comprensión de su escritura femenina, es el lugar otorgado al cuerpo femenino y al discurso teatral que de él se desprende[7]. Partiendo de estos supuestos, quisiéramos abordar en las siguientes líneas, tres obras de Pedrero vistas desde el discurso de la alteridad y de la diferencia sexual en *La llamada de Lauren*, y de la construcción de la mujer-sujeto, a través del cuerpo femenino y del espacio dramático, en *Resguardo personal* y *El color de agosto*.

La llamada de Lauren inicia la trayectoria de Paloma Pedrero y marcará, en mucho, el resto de su dramaturgia. Su estreno, en 1984, provocó, por el tema abordado, una ola de críticas adversas, sexistas y retrógradas, y que muestran a lo que se exponen las autoras cuando se atreven a derribar un bastión del imaginario masculino. En efecto, una primera lectura de *La llamada de Lauren* llevaría a pensar que Pedrero pone en escena el tema de la homosexualidad masculina. Sin embargo, creemos que la propuesta es más profunda y subversiva y que se trata más bien de un conflicto de identidad sexual y su confrontación con una serie de valores impuestos por la sociedad y el entorno. Un crítico de entonces simplificó el planteo y prefirió

---

[7] Jennifer Zachman aborda la cuestión del cuerpo en el teatro de Paloma Pedrero en «Painting the Body: Feminism, the Female body and Paloma Pedrero's *El color de agosto*», en Martha Halsey y Phyllis Zatlin (Eds.), *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos,* Pennsilvanya, Estreno, 1999, pp. 69-76.

focalizarse en los avatares de «un marido marica reprimido y de una mujer tontorrona»[8].

Hoy, la crítica especializada es unánime con respecto a la novedad del enfoque y del tratamiento del conflicto que propone Pedrero. Recordemos las principales líneas de su argumento, que nos sumerge en un instante decisivo de la vida de un matrimonio. En una noche de Carnaval, tercer aniversario de bodas, Pedro se disfraza de Lauren Bacall y pide a Rosa de transformarse, a su vez, en Humphrey Bogart. Se crea, de entrada, una conexión intertextual con la mítica pareja de Hollywood que, junto con el ambiente de Carnaval, funciona como medio para escapar de la realidad. En el transcurso de este intercambio, 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. El conflicto estalla cuando Pedro quiere obligar a Rosa que lo penetre con un falo artificial. Pasada la crisis – una violenta confrontación con su esposa – y vueltos los papeles a su lugar, es decir, a la realidad, Pedro decide marcharse solo a festejar el Carnaval. Rosa, desde su comprensión pero también desde su tristeza, le despide con un gesto conciliador.

El juego del teatro en el teatro sirve para crear una realidad paralela, un sitio de ensoñación distante de un presente opresivo, al mismo tiempo que permite la cristalización del verdadero *yo* al

---

[8] Lorenzo López Sancho (*ABC, 9 de noviembre de 1985)* citado por Virtudes Serrano (ed.) en Paloma Pedrero, *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 35. Serrano cita una serie de críticas periodísticas del mismo tenor. Otro crítico teatral, Francisco Álvaro, se refiere en estos términos: «*La llamada de Lauren*, diálogo dramático-sexual, carece de interés y aburre. El tema de un marica reprimido y una mujer tontorrona que se presta al juego erótico, entre la extravagancia y la obscenidad para incitarle de forma grosera y violenta, se le va, a la autora e intérpretes, de las manos. Vimos una representación en Valladolid con tristeza y cierta perplejidad y no nos explicamos por qué se estrenan estas cosas.» (Francisco Álvaro (ed.), *El espectador y la crítica*, Valladolid, Edición del autor, 1986, p. 206.) La obra fue, en general, bien recibida por el público femenino.

resguardo de las normas sociales; pero trocadas las identidades sexuales, se desata el conflicto íntimo de los dos personajes[9]. En ello radica, creemos, la fuerza de la escritura de Paloma Pedrero: en cuestionar los papeles sociales tradicionales, junto con el temor a perder la única identidad que se tiene. Pedro debe cumplir con su misión de *hombre* que le impuso la sociedad machista y, a través de este conflicto, la autora incluye al varón como una víctima más de la sociedad patriarcal. De esta manera, el planteo de la alteridad no puede ser mejor expuesto que por medio de un conflicto *de hombre* en una sociedad *de hombres*:

> PEDRO. – [...] Cuando era pequeño todos los niños de mi barrio jugaban a pelearse los de una calle contra otra... A veces yo también iba, pero no te puedes imaginar el miedo que llevaba [...] Para vencerlo gritaba y me reía más que ninguno. Siempre me ponía en primera línea, frente al bando enemigo, y desafiaba las piedras. Entonces sentía cómo crecía ante los demás... Buscaba sus miradas que me decían: ¡Eres un valiente! ¡Un machote!
>
> [...] Un día mi padre me pegó una hostia [...] Estaba cantando para mi hermana Piluca, disfrazado de Marisol. Nos lo estábamos pasando estupendamente. Llegó él y me dio una bofetada. Lo que más me jodió es que le pegara también a ella. Le dijo: «Vas a hacer de tu hermano un maricón»[10].

Como vemos, la alteridad nunca resulta excluida o silenciada por completo, sino que está presente y obsesiona la identidad. Paloma Pedrero no sólo aborda el inquietante problema del *Otro*, sino que lo sitúa en un punto neurálgico de las estructuras patriarcales y cuestiona el concepto de identidad en su centro socialmente más sensible: el de

---

[9] Véase Carolyn Harris, «Juego y metateatro en la obra de Paloma Pedrero», en John Gabriele (ed.), *De lo particular. El teatro español del siglo XX y su contexto*, Madrid, Iberoamericana, 1994, p. 172.

[10] *La llamada de Lauren...*, pp. 95-96. Empleamos, para todas las obras de Pedrero citadas en este articulo, la edición de Virtudes Serrano (Paloma Pedrero, *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, Madrid, Cátedra, 1999).

la identidad sexual. A través del recurso del teatro en el teatro, la autora trabaja conceptos que raramente están seguros, llevándolos a límites poco definidos y al vértigo que implica la eliminación de barreras convencionales. Podemos afirmar que la escritura femenina de Pedrero en *La llamada de Lauren* trata de derribar los obstáculos y abrir un horizonte más allá de la opresiva lógica del binomio heterosexual/homosexual, empleados como vehículos de fuerzas sociales creadores de mutua exclusión y oposición. El discurso de Pedrero se centra, insistimos, en neutralizar la opresión de jerarquías e impone una reflexión hacia la alternativa. La visión de la identidad «como inestable y potencialmente desestabilizadora podría finalmente producir una política de identidad más madura y sujetos políticos más estables»[11].

Decíamos más arriba que *La llamada de Lauren* contiene los elementos claves de la escritura dramática de Pedrero. Uno de ellos es la acumulación de la atención dramática en el interior del individuo, junto con varias técnicas eficaces para potenciar teatralmente la crisis de identidad. La primera, la más directa, es el empleo de un lenguaje sencillo, cotidiano pero no exento de poesía, que va rimando situaciones tensas y tiernas. Pero este lenguaje – tanto verbal como físico – puede transformarse y adquirir rasgos crudos y descarnados. Pedrero gana otro espacio en su escritura femenina, apropiándose del uso de palabras violentas que, hasta ahora, eran prerrogativas masculinas. Insistimos: la crítica de la época no comprendió el fondo de este discurso corrosivo – ya que ponía en cuestión valores que ella misma representaba –, discurso que Pedrero retoma y amplifica con la violencia del gesto en otra de sus obras, *Esta noche en el parque.*

El final abierto de *La llamada de Lauren* invita a la reflexión. No está exento de amargura ni de la desazón ante la pérdida de ideas cómodamente asimiladas. A pesar de las tensiones verbales y físicas, la autora encuadra el conflicto, y esto nos parece fundamental, en el

---

[11] Diana Fuss, *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*, New York, Routlegde, 1989, p. 104.

terreno del respeto como *conditio sine qua non* de cualquier cambio esencial, prescindiendo así de agresividades reivindicativas. Pedrero intenta superar la resistencia a las diferencias, en este caso, a la diferencia sexual, atreviéndose a proponer un teatro que, a través de la búsqueda de la identidad, pueda abrirse a la visión de la alteridad. Gracias al tan antiguo recurso del teatro en el teatro, los personajes sugieren hasta qué punto los papeles masculinos y femeninos son papeles aprendidos.

La dinámica de pareja es el hilo conductor del teatro de Pedrero. *Resguardo personal* está dedicada *«A todas las mujeres libres»* e inaugura un discurso más combativo y polarizado. Se trata, más que de un cambio de táctica, de otra realidad a la que Pedrero es sensible. En efecto, si bien es cierto que la autora rechaza el teatro de ideología, reconoce, y cito sus palabras, «el espíritu feminista – entendido como la necesidad de cambio social ante los derechos de la mujer – del que están impregnadas mis obras. Las mujeres de mis obras son seres libres, que quieren crecer, que se buscan y a veces no se encuentran»[12].

Por ello, Pedrero define el personaje femenino a partir de sus actos, es decir, lo sitúa en una situación dramática ante la cual debe reaccionar y crea, así, un campo propicio para la reflexión. La mujer, «para elegirse a sí misma – afirma Rosario Castellanos – y preferirse por encima de lo demás, necesita haber llegado, vital, emocional o reflexivamente a lo que Sartre llama una situación límite»[13]. Pedrero propone un teatro a partir de la mujer en una situación límite, convirtiéndola así en *sujeto* del discurso[14].

---

[12] Eduardo Galán, «Entrevista: Paloma Pedrero, una joven dramaturga que necesita expresar sus vivencias», en *Estreno*, XVI, No. 1, Primavera 1990, p. 12.

[13] Rosario Castellanos, «La mujer y su imagen», en *Mujer que sabe latín...*, México, FCE, 1995, p. 20.

[14] En rigor, nos encontramos ante un doble sujeto de escritura femenina: por un lado, la autora – mujer que escribe y que construye realidades –, y por otro, el personaje femenino *sujeto* de la realidad que construye.

Tal es el caso de *Resguardo personal.* Esta obra en un acto, compuesta en 1985, plantea un conflicto en una pareja recién separada. La escena se concentra en unos instantes que serán decisivos para la mujer: Gonzalo ha venido a casa de Marta, su ex–esposa, en busca de su perra, sospechando, no en vano, que la mujer aprovechó de su ausencia para quitarle la guardia; pero el hombre viene también con la intención de reconciliarse. Marta dice haber estado muy enferma durante esos días y que se vio obligada a dejar la perrita en la perrera, y que si no la recoge antes de las ocho de la noche, será sacrificada. Ante la negativa de Marta de volver con él y comprobar que la mujer ha escapado a su control, Gonzalo impide intencionalmente, en un acto de odio y venganza, que Marta recupere la perra, y se marcha satisfecho. Los últimos instantes de la obra revelan el juego de teatro en el teatro: la perra, dormida, estaba en casa de Marta. La mujer fingió la historia para poner a prueba la *humanidad* de su ex–marido y convencerse de lo bien fundado de su separación.

Varios elementos se entrelazan aquí para construir el *sujeto femenino.* Uno de ellos es el espacio en el que se desarrolla la obra, es decir, el apartamento de Marta. Se trata de un espacio propio, no compartido, en el que el ex-marido hace violentamente irrupción: «Gonzalo empuja la puerta y se introduce dentro de la casa»[15]. Toda la escena transcurre en este ámbito femenino en donde la mujer se afirma con un discurso propio y con sus valores[16]. En efecto, desde el inicio, Pedrero invierte los papeles desde el punto de vista del sujeto: Marta es quien engaña al marido y quien abandona el hogar[17]. Además, se convierte en un sujeto que construye realidades

---

[15] Paloma Pedrero, *Resguardo personal*, p. 105.

[16] Esta configuración del espacio coincide con la de *Ultimar detalles*, de Carmen Resino, en donde la mujer logra afirmarse como sujeto.

[17] Simone de Beauvoir apuntaba ya en 1949: «[...] la liberté dont [l'homme] a dotée [la femme] ne saurait avoir d'autre usage que négatif; elle s'emploie à se refuser. [...] elle renonce à ce privilège humain pour retrouver sa puissance d'objet naturel. Le jour, elle joue perfidement son rôle de servante docile, mais la nuit elle se change en chatte, en biche; [...] Parfois, c'est sur son mari même qu'elle

al dictar las leyes del juego: su astucia, la construcción fraudulenta de una realidad – de la que el espectador también es víctima – hasta la revelación final, indica el poder de manipulación y de distorsión que otorga la posesión de la palabra dicha en el terreno que se domina.

La construcción del lenguaje y del espacio en el que se mueve Marta merece ser examinada con detenimiento. Durante toda la obra, la mujer emplea un lenguaje irónico, despectivo, muy mal tolerado por su ex-esposo. Este recurso cumple, por un lado, una función desestabilizadora del interlocutor, que se maneja con otros códigos, y, por otro lado, marca el fin de la dependencia afectiva. Gonzalo quiere, en todo momento, llevar la conversación al terreno de la *razón*, es decir, al ámbito de sus intereses, porque, en efecto, el lenguaje y las reacciones de Marta desubican a Gonzalo, en la medida que no corresponden a lo que él espera de ella. Marta no habla el lenguaje *civilizado* que reclama su ex–marido. Al enfado de Gonzalo, Marta opone la risa, a sus ruegos, la ironía, como armas eficaces para quebrar una dinámica de sumisión, actitud que se mantiene durante toda la obra. Ante la impotencia para llevar la conversación a su terreno, la acción de Gonzalo desemboca en la crueldad como último reducto en donde el hombre puede constituirse sujeto de la acción, ya que no logra afirmarse en el plano afectivo ni lógico. La crueldad se convierte así en el punto culminante de la obra. A partir de aquí, se revelan los verdaderos valores del marido: hacerle daño a su ex–esposa es más importante que su amor por la mascota; para la mujer, es la confirmación que buscaba:

---

exerce sa magie nocturne; mais il est plus prudent de dissimuler à son maître ses métamorphoses; ce sont des étrangers qu'elle choisit comme proies; ils n'ont pas de droit sur elle, et elle est demeurée pour eux plante, source, étoile, ensorceleuse. La voilà donc vouée à l'infidélité: c'est le seul visage concret que puisse revêtir sa liberté. [...] c'est seulement par le mensonge et l'adultère qu'elle peut trouver qu'elle n'est la chose de personne et qu'elle dément les prétentions du mâle.» (Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, vol. I, Paris, Gallimard, 1976, pp. 306-307)

> Eres tú. Lo veo tan bien, tan claro... Siento cierta felicidad por no haberme equivocado. Eres despreciable. Eres una araña roja; te has comido todas mis raíces, mis hojas..., has matado a mi perra...[18]

En *Resguardo Personal*, la mujer se manifiesta empleando un lenguaje diferente en un espacio propio, y sugiere la necesidad de un territorio para sí misma donde poder expresarse, más allá del pseudodominio de lo doméstico asignado por el patriarcado. Obras como *Besos de lobo,* pero sobre todo el ciclo de cinco piezas en un acto *Noches de amor efímero* ponen de relieve las diferentes facetas de la mujer-sujeto, personajes femeninos que, aun a precio de un futuro incierto, no se someten a otras instancias y optan por su libertad, construyendo así una realidad a partir de sus propios parámetros.

La *mujer-sujeto* creada por Paloma Pedrero se completa a través de otro aspecto: el de la subjetivación del cuerpo femenino, expresión entendida como lo opuesto a la cosificación de lo femenino y de la *mujer-objeto*, representaciones típicas del discurso tradicional masculino. El lenguaje del cuerpo femenino, y del cuerpo femenino erótico, ocupa un lugar primordial en el teatro de Pedrero. La autora dota a sus personajes femeninos de una palabra y de una voz que se dicen a partir del cuerpo de la mujer, en donde la perspectiva de la autora es determinante y sugiere un doble espacio de creación: la autora, como mujer, se erige como *sujeto* creativo, y sus personajes femeninos *se dicen, se nombran* como *sujetos-personajes*[19].

La línea dramática que propone Pedrero no es ingenua: al subjetivar el cuerpo femenino, la autora está desestructurando siglos de ideología patriarcal. En efecto, el cuerpo de la mujer, tradicionalmente, es el emplazamiento de la reproducción: la tierra y la mujer se conciben como territorios a ocupar, pasivos, a la espera, que sólo

---

[18] *Resguardo personal*, p. 111.

[19] Véanse sobre todo las cinco piezas que componen *Noches de amor efímero*, en particular, *De la noche al alba*.

mediante la actuación del hombre adquieren valor[20]. La autora ubica el cuerpo y el deseo femeninos en el centro de su discurso dramático y posibilita así la configuración de un espacio de visibilidad para las mujeres. Recordemos que, particularmente en teatro, ha sido difícil la representación de la mujer como sujeto activo y, a menudo, se las representa tal como son vistas por los hombres. La crítica feminista se ha encargado de reconocer las evasiones y las ausencias que forman parte de esta representación pasiva de la mujer y uno de los silencios más rotundos ha sido la ausencia del deseo sexual femenino autónomo, aunque se reconoce que, sobre todo en la novela, la mayor parte de la discusión estaba profundamente codificada, pero no ausente[21]. En teatro, el discurso del deseo femenino dicho a partir de la mujer tiene muy corta historia, en la que Paloma Pedrero puede ser considerada, creemos, como una pionera. La importancia del cuerpo femenino cumple, en su dramaturgia, una doble función: «arrebatar los cuerpos [femeninos] del silencio [significa] la liberación del cuerpo y la emancipación del espíritu»[22].

En *El color de agosto* cuerpo y creación reflejan las múltiples declinaciones del deseo femenino, desarticulando la idea de la sexualidad pasiva de las mujeres y activa de los hombres. El fenómeno no es aislado, ya que, desde hace varios años, narradoras y poetas escriben con más soltura y libertad acerca de sus propios cuerpos. En el lenguaje teatral, regido por otras leyes que las de la

---

[20] Esta analogía funda el paralelismo entre *mujer* y *nación*. En relación con el concepto de «madre patria», véase especialmente Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, vol. I, Paris, Gallimard, 1976, pp. 291-294.

[21] La controversia acerca del concepto de «representación» en literatura sigue siendo de actualidad. Mary Evans aclara que, sin embargo, lo que ha cambiado es la expectativa de que los hombres, en exclusiva, fueran los encargados de dar forma a esta representación: «La "mirada masculina" y su autoridad ha sido efectivamente desconstruida, y este trabajo de desconstrucción se aplica tanto a la representación visual como a la literaria.» (Mary Evans, *Introducción al pensamiento feminista contemporáneo*, Madrid, Minerva Ediciones, 1997, p. 136.)

[22] Laura Borràs Castanyer (ed. y prólogo), *Escenografías del cuerpo*, Madrid, Fundación Autor, 2000, p. 8.

narrativa y la poesía, el discurso del cuerpo femenino constituye un verdadero desafío, que Pedrero asume y resuelve con destreza.

El color de agosto, pieza en un acto escrita en 1987, gira en torno de dos personajes femeninos, jóvenes artistas. Las dos mujeres fueron amigas y compañeras: Laura, pintora de fuerte personalidad y extraordinario talento, y María, dependiente afectivamente de Laura y envidiosa de su arte. Después de ocho años de separación, las mujeres se reencuentran en circunstancias fraguadas por María. Esta última, convertida en una pintora de gran éxito comercial, para provocar el encuentro, contrata, bajo un nombre falso, a Laura que trabaja como modelo para una agencia. El personaje masculino es únicamente aludido, pero su presencia ritma la obra y desencadena la acción final[23]. Juan, antiguo novio de Laura, la abandonó y se casó con María. Laura no pudo soportar el abandono y huyó de España. Durante ocho años trata de olvidarlo, pero no lo logra y vuelve fracasada. La pieza pone en escena este encuentro difícil, cargado de rencores de un pasado complejo y de sentimientos contradictorios.

El color de agosto es, a nuestro entender, la obra más densa de la producción dramática de Paloma Pedrero. Como en obras anteriores, dos personajes se enfrentan para buscar su ser auténtico. La interdependencia de las dos protagonistas parece basarse en una relación que alterna el poder y la sumisión, en el centro de un proceso de desmantelamiento de sus historias personales respectivas. El momento de la verdad final, siempre relativa, sugiere que el núcleo de la naturaleza humana es una zona gris entre el fracaso y el éxito, el amor y el odio, la violencia y la serenidad.

El espacio planteado por Pedrero – un apartamento-atelier de artista – predispone al desarrollo de un lenguaje libre entre las dos mujeres. Así, las connotaciones artísticas de libertad de expresión y de un espacio propicio para la creación, al margen de lo convencional, son elementos fundamentales para el diálogo entre dos mujeres creadoras. La autora propone un decorado con pinturas que represen-

---

[23] El personaje de Juan recuerda la función actancial de Pepe el Romano (*La casa de Bernarda Alba*).

ten cuerpos de mujeres: la clave femenina de la obra queda, de esta manera, planteada desde el principio.

El carácter ambiguo de la relación entre las dos protagonistas y las confrontaciones de su relación, que van de la ternura a la violencia, no solamente verbal sino también física, obedece, creemos, a una estrategia de desestabilización del discurso. Múltiples son los ejemplos en los que el discurso dramático adopta notas de crueldad, seguidas de una inesperada reconciliación. La secuencia lógica del discurso pierde su linealidad y abre paso a una realidad fragmentaria y heterogénea. La fragmentación, en este caso emotiva, ofrece resistencia a las estructuras prefijadas y eminentemente portavoces del logos masculino.

Por otra parte, la relación entre las dos mujeres – que va desde el común deseo por un hombre hasta la atracción mutua, en la que el hombre queda excluido – invita al espectador/lector a la deconstrucción de los conceptos tradicionales de pareja y reclama, como en *La llamada de Lauren*, el reconocimiento de otras sexualidades[24]. Una vez más, el discurso del teatro en el teatro permite *decir* con otras palabras y proyectarse hacia una realidad que no pudo ser: en *El color de agosto,* las dos mujeres representan, con sábanas blancas en la cabeza, su casamiento, pero esta escena es mutilada por el relato que María hace de su verdadera boda, no menos teatral: «Fue una representación preciosa. No faltó de nada. Hasta el cura estuvo brillante. Durante todo el día me lo creí. Emocioné a los invitados. Hice felices a mis padres...»[25]. Las dos representaciones están puestas en pie de igualdad y sobre un mismo plano narrativo, creando así una contraestrategia a la sexualidad imperante – y a menudo

---

[24] Mucho antes que Luce Irigaray, Virginia Woolf, en su lúcido ensayo *«Una habitación propia»*, habla ya de la ruptura de frases y la descomposición de una serie de efectos esperada por el lector en una novela de Mary Carmichael, haciendo también alusión a la relación entre dos mujeres y la importancia de nombrar una relación que excluya el punto de vista masculino. (Véase Virginia Woolf, *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 1997, pp. 131-156.)

[25] *El color de agosto*, p. 133.

opresora – que desarticula los discursos tradicionales. La representación del casamiento de las mujeres sugiere, además, un distanciamiento de la jerarquía binaria, sistema puesto en evidencia en los trabajos de Hélène Cixous. La escritora francesa, en efecto, señaló que el mecanismo inherente de cada dualismo conduce a una lucha mortal en el proceso de significación. Así, Hombre/Mujer no son oposiciones binarias de igual a igual, sino que en su proceso de significación el uno debe destruir al otro[26]. La supresión corresponde a los conceptos que han sido considerados como femeninos y no deja ninguna posición positiva para la mujer: si ella no corresponde a las definiciones de lo femenino, no existe. Creemos que estas consideraciones son importantes para releer el teatro de Pedrero, ya que sus propuestas están emparentadas con las principales líneas del pensamiento de Cixous, es decir, que ofrece a la mujer un sistema de representaciones diferente de aquel que la oprime y anula.

En sus múltiples reflejos, el discurso del cuerpo – amante, rechazado, deseado, violado – está presente en toda la obra. El efecto más logrado, desde el punto de vista dramático, es la escena en que ambas artistas se desvisten violentamente y se pintan la una a la otra sobre sus cuerpos desnudos. El cuerpo femenino es, aquí, el receptáculo de la expresión y analógicamente, la expresión no se lleva a cabo por medio de palabras escritas en un papel, sino a través de colores impregnados sobre el cuerpo, escritura que, por su misma naturaleza, desobedece cualquier forma de sintaxis. En una poética dialéctica de colores, la expresión de los cuerpos pintados habla otro lenguaje dramático que sobrepasa el lenguaje convencional. Mediante el juego cromático que engendra otras palabras y otros signos, las protagonistas mantienen un diálogo fuera de lo común, pero que les llevará a liberarse de sus dependencias. Así, María, al final de la obra, se libera

---

[26] Hélène Cixous enumera términos claves en su análisis del sistema patriarcal, que opone Actividad/Pasividad; Sol/Luna; Cultura/Naturaleza; Día/Noche; Padre/Madre; Cabeza/Corazón; Inteligible/Sensible; Logos/Pathos, y pregunta: ¿dónde está la Mujer? (Hélène Cixous, *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthopos, pp. 13-14).

de la obsesión de la maternidad, pero también de su dependencia de Laura. Laura, a su vez, se libra del recuerdo y del deseo de Juan, – «esa sombra que no te ha dejado crecer» –, que había, hasta ahora, anulado su desarrollo.

Pedrero sugiere, a través de *El color de agosto*, que para posicionarse como sujetos creadores de sentido, las mujeres deben operar un proceso de liberación, ya sea social o afectivo, y desprenderse de aquello que impide el crecimiento y la búsqueda personal.

Encrucijada de exigencias, tensiones y esperanzas, el cuerpo femenino en *El color de agosto* no aparece como el tradicional receptáculo pasivo, sino más bien como un núcleo de energía en potencia. Cuerpo y palabra, en la femenina y poética dramaturgia de Paloma Pedrero, señalan un lugar válido a partir del cual las mujeres podemos comenzar a decirnos.

Gabriela CORDONE
Université de Lausanne