

LA DIMENSIÓN TRÁGICA Y SIMBÓLICA EN LA OBRA DRAMÁTICA DE PALOMA PEDRERO

María José Bas Albertos
IES Marcos Zaragoza (Alicante)

RESUMEN

La dramaturgia de Paloma Pedrero ha recibido reconocimientos por parte del público y de la crítica. Sin embargo, no ha sido todavía estudiada desde el punto de vista de su dimensión trágica y simbólica, aunque su teatro se caracteriza por la intensidad emocional de sus personajes. Por eso, partiendo de esta visión del teatro breve de Paloma Pedrero como creación que coloca en el centro al individuo, nos proponemos estudiar algunos de estos personajes en torno a los que se crea la tensión dramática. Para ello, analizaremos su carácter trágico en contraposición con lo sainetesco o lo costumbrista; y su simbolismo en relación con los arquetipos y mitos de la tradición clásica y moderna. Así, se comparará la configuración de estos personajes con la de algunos héroes del teatro clásico y con la de los protagonistas de las actuales mitologías cinematográficas.

PALABRAS CLAVE: Paloma Pedrero, tragedia, símbolo, arquetipos femeninos.

THE TRAGIC AND SYMBOLIC DIMENSION IN THE DRAMATIC WORK OF PALOMA PEDRERO

ABSTRACT

Paloma Pedrero's dramaturgy has received recognition from the public and critics. However, it has not been studied from the point of view of its tragic and symbolic dimension, although its theater is characterized by the emotional intensity of its characters. For this reason, starting from this vision of Paloma Pedrero's brief theater as a creation that places the individual at the center, we propose to study some of these characters around whom dramatic tension is created. To do this, we will analyze its tragic character as opposed to the sainetesco or the manners; and its symbolism in relation to the archetypes and myths of the classical and modern tradition. Thus, the configuration of these characters will be compared with that of some classic theater heroes and with that of the protagonists of current cinematographic mythologies.

KEYWORDS: Paloma Pedrero, tragedy, symbol, female archetypes.



1. LA DRAMATURGIA DE PALOMA PEDRERO: ¿UN TEATRO FEMINISTA?

Algunos críticos, entre ellos, Virtudes Serrano, en la introducción a *Juego de noches. Nueve obras en un acto* (Pedrero 2019: 58), y M. Pérez Coretillo, destacan la nueva visión del mundo que aporta Paloma Pedrero en su teatro. Este último dice: «Paloma Pedrero ha sabido instalar en la escena esa aguda visión de mujer, que no está hecha exactamente de vindicación feminista, sino de instinto de orientación y sentido de la justicia» (1995: 16), pues su teatro no se escribe contra nadie ni a favor de nadie; simplemente, refleja una realidad social y familiar que es la propia de nuestra época: la de las mujeres que se hallan en una difícil encrucijada vital¹; pues, aun habiendo conquistado espacios de poder y de realización personal exclusivamente masculinos hasta nuestros días, no han logrado sacudirse la culpa, el remordimiento o la frustración que esta nueva situación les ha generado. Sobre todo porque, según dice Karolina Kumor, «siguen aferrándose al mito del amor romántico como elemento esencial de su identidad» (2010: 254).

Otros, no obstante, entendieron como subversiva la supuesta sensibilidad especial de una mujer que escribía teatro y nos ofrecía una nueva perspectiva sobre el mundo ya desde la publicación de su primera obra, titulada *La llamada de Lauren* (Pedrero 2013). La crítica resaltó un tratamiento excesivamente realista de la homosexualidad masculina que cuestionaba el modelo de pareja aceptado, si bien la autora (2016) decía haber querido tratar la problemática de la comunicación en las relaciones de pareja. Además, los críticos de entonces ni siquiera entendieron que el personaje masculino era también víctima del mismo sistema de valores que oprime a la mujer y la encasilla en unas determinadas parcelas emocionales y profesionales. Pedro, el protagonista de la obra, sufre una crisis de identidad y se replantea su masculinidad. Una noche de carnaval, disfrazado de Lauren Bacall, por fin, se rebela contra toda una serie de imposiciones que se arbitran para imponer una supuesta normalidad, aun en contra de las inclinaciones naturales de los individuos. Y, en un momento de desahogo, exclama: «—¡No podía fallar! ¿Entiendes? Tenía que hacer lo que esperaban de mí. Y me he pasado la vida así; haciendo cosas que... Ahora ya no sé quién soy. No me conozco. Es absurdo, ¿no? A mi edad...» (96).

Por ello, en los estudios críticos de su teatro, ha primado un análisis focalizado en los estereotipos de género. Tal es el caso de los trabajos de José Luis Castro González (2011), Beatriz Moncó Rebollo (2013) y Mi Seon Hwang (2015). Y, en otros, como el de Sonia Sánchez Martínez (2005), se ha indagado en los aspectos semiológicos de su obra. En este trabajo, sin embargo, se analizan las *Noches de amor efímero* (1987-1989) en relación con la presencia de lo trágico y de los arquetipos

¹ En el libro de Carmen Rico-Godoy *Cómo ser mujer y no morir en el intento*, se describe, en clave humorística, esta peripecia vital de la mujer trabajadora que desea conciliar vida familiar y profesional.



femeninos²; elementos ambos que las dotan de un carácter simbólico paragonable al de algunas obras dramáticas que han sido grandes hitos de la literatura universal.

1.1. UN TEATRO DE PERSONAJE

El teatro de Paloma Pedrero, sea o no un teatro feminista militante, lo que sí retrata fielmente son las cuestiones que a las mujeres de la sociedad del bienestar les preocupan —sobre todo, aquellas que tienen que ver con su felicidad y realización personal—. Pues son ellas las protagonistas de su teatro, que podríamos caracterizar como teatro de personaje, ante todo. Aunque el suyo no es ni un personaje tipo ni un signo dramático como en el teatro de Antonio Buero Vallejo (Ruiz Ramón 1989: 341), pese a que este autor es uno de los indiscutibles maestros de la autora en esa búsqueda de la verdad que promueve su teatro (Serrano 2006: 2). Tampoco son personajes cuya función dramática es la de ser un «personaje-coro» o «personaje-testigo», fundamentales en el teatro de los años 50 y 60 del pasado siglo, y que se caracterizaban por ser las víctimas de una sociedad alienada.

El personaje de Paloma Pedrero es un individuo que se nos presenta en su singularidad y que se rebela contra los cánones que rigen la sociedad en la que viven. No son los representantes de ninguna clase social. Así, aunque estos personajes admiten una lectura que indague en su dimensión simbólica, en ningún caso dejan de ser Vanesa, Rosi o Carmen, por citar algunas de sus protagonistas en las *Noches de amor efímero*, compuestas por estas obras inicialmente: *Esta noche en el parque* (1991), *La noche dividida* (1991) y *Solos esta noche* (1991). Luego se añadieron *De la noche al alba* (1994) y *La noche que ilumina* (1995). Y, más tarde, también *Los ojos de la noche* (1998) pasó a formar parte de este conjunto escénico, pues como una noche más la había concebido su autora.

1.2. LAS MUJERES COMO HEROÍNAS TRÁGICAS EN SUS OBRAS

En torno a este personaje pedreriano se crea la trama y la narrativa de la obra: tanto la externa (lo que se quiere) como la interna (lo que se necesita), centradas en la evolución psicológica del personaje³, que se manifiesta en medio de las contradicciones a las que se ve empujado por su propio devenir vital en una sociedad injusta e insolidaria. Por ello, en la construcción del personaje, si seguimos el esquema o ficha de personaje del guion cinematográfico (Galán Fajardo 2007: 1-11),

² Vid. Carl G. Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo* y Jean Shinoda Bolen, *Las diosas de cada mujer. Una nueva psicología femenina*.

³ De hecho, en las clasificaciones estilísticas del teatro femenino de las últimas décadas, el de Paloma Pedrero ha sido encuadrado en el llamado «teatro-asunto» (Pérez-Jiménez 2004: 6), en el que la dramaticidad es el elemento esencial en la obra, que se construye a partir del conflicto que enfrenta a los personajes.





prima la descripción de las relaciones interpersonales –especialmente, el ámbito de lo personal: amistades, pareja, familia– y la de sus características psicosociales, en detrimento de su aspecto físico o análisis de su pasado familiar, bagaje emocional o profesional. Sin embargo, debido a la intensidad dramática y a la condensación de la acción en las obras de Paloma Pedrero, lo personal revela lo más íntimo de sus personajes, aun cuando los encuentros en los que su peripecia dramática se desenvuelve se produzcan, la mayoría de las veces, con desconocidos. Estos actúan como detonantes de un cambio que permite a los personajes dejar de actuar, pues es lo que han de hacer en su vida diaria, que es una farsa, una representación para encajar en unos esquemas⁴ establecidos social, política y culturalmente. Sus vidas están signadas por una falta de autenticidad que es la que, finalmente, las convierte en heroínas trágicas.

Muchas de sus protagonistas, por tanto, son mujeres fracasadas en estas *Noches de amor efímero*. En todas ellas, a pesar de que la noche nos empuja a la magia de lo desconocido, lo posible y lo insólito, subyugados por el recuerdo de esa noche de verano shakespeariana, el amor no es un sentimiento que los duendes del sueño puedan controlar a su antojo y las decisiones humanas prevalecen y determinan nuestro destino. No en vano, como señalaba Ruiz Ramón (1989: 343), los clásicos, en el origen de todo «encadenamiento trágico de catástrofes», situaban «un acto de libertad humana y no un decreto» de los dioses. Y, sin embargo, a pesar de que los personajes de Pedrero deciden y eligen, no lo hacen todavía en una sociedad libre de los valores patriarcales, pues, aunque ya rechazados en muchos ámbitos, siguen estando vigentes en nuestro imaginario cultural. También en el de las víctimas, que reproducen esos mismos esquemas de comportamiento que han ido interiorizando a lo largo de su socialización. Son los perdedores⁵ de la sociedad del bienestar y de la globalización contra la que, sin pretenderlo abiertamente, entablan una batalla titánica por solventar su soledad, su infelicidad y su marginación.

Estas mujeres actualizan su propio devenir personal en ese acontecer dialógico que es la obra dramática, aunque sus conflictos íntimos pueden reflejar el sufrimiento de muchos seres en la sociedad de nuestros días. Su lucha todavía sigue siendo individual, como la de Madame Bovary en la Francia del Segundo Imperio. Emma Bovary es una soñadora, un «Quijote con faldas» la llamó Mario Vargas Llosa (1975), que está destinada a la derrota, pues su lucha es egoísta. Mientras don Quijote puede dedicar sus ideales a la construcción de una sociedad más justa y es visto como un héroe mesiánico y altruista, Emma Bovary no tiene más anhelo que la realización de sus deseos más íntimos, orientados a la consecución de su felicidad

⁴ Incluso en la narrativa cinematográfica estos esquemas son diferentes para hombres y mujeres. Mientras que Joséph Campbell y Christopher Vogler estructuran el viaje del héroe como una aventura hacia la conquista de un objetivo de trascendencia social, Maureen Murdock relata el viaje de la heroína como un descenso hacia la interioridad del ser que propugna, sobre todo, la consecución de la paz interior del individuo.

⁵ Virtudes Serrano define la obra de Paloma Pedrero como una «dramaturgia del perdedor en una sociedad que aparentemente ofrece la igualdad de oportunidades» (1997: 80).

personal, ya que no tiene la independencia de la que goza el varón y su vida está supeditada a la voluntad de los hombres con los que convive.

Las mujeres de las obras de Paloma Pedrero siguen estando en ese campo de batalla, aunque no siempre pierdan la vida en el combate⁶. Se ha ganado terreno en lo público, pero lo privado, por el hecho de estar recluido en el ámbito del hogar, es fuente de conflictos todavía hoy sin resolver. Y no solamente porque se les niegue a algunas mujeres una visibilidad social, sino también porque la mujer que se auto-define como liberada está en lucha consigo misma; se debate entre opciones vitales en las que se pone en juego un modo de ser femenino que no implique claudicaciones afectivas o morales.

No obstante, a pesar del tono grave de sus obras por el tratamiento de estos temas sociales, ha sido cuestionado el carácter trágico de su teatro. Pues el lenguaje coloquial, y, a veces, vulgar, así como también los caracteres que retrata y su brevedad⁷, han orientado la opinión de parte de la crítica⁸, que ha considerado que Paloma Pedrero es autora de un sainete moderno –en la línea de lo que Robert L. Nicholas (1992) llamó el «sainete serio»–, ya que retoma algunos de los tópicos de este subgénero cómico del teatro dieciochesco. Sin embargo, aunque el humor es un elemento que maneja con bastante acierto en sus diálogos, su teatro no podría ser calificado como teatro cómico, ni siquiera como tragicómico. Pues sus criaturas, si bien son personajes de una extracción social popular, se nos presentan en situaciones poco propicias para la carcajada fácil y despreocupada. Como explica Virtudes Serrano, «la conflictividad en que viven sus criaturas corta la sonrisa que las situaciones o el habla coloquial y callejera habían facilitado» (Pedrero 2019: 57). Y es que su teatro se caracteriza por la intensidad emocional de sus personajes. Apenas en un acto, muchas de sus obras nos ofrecen el resumen de toda una peripecia existencial o nos presentan la encrucijada vital en la que se encuentran: son personajes abocados a sufrir una crisis que ha de revelar su verdadera identidad.

⁶ Virtudes Serrano (Pedrero 2019: 12) recoge esta novedad respecto a los personajes femeninos para las rebeldes y transgresoras en las obras de las autoras que rechazan el canon masculino.

⁷ Antonio Morales Marín explica que la pieza breve contemporánea ya no se escribe como intermedio de una obra más extensa o como obra de carácter costumbrista, sino que esta brevedad obedece a características propias de nuestra época postmoderna en la que la fugacidad y la fragmentariedad son constantes: «se basa en una situación, o en un momento íntimo, irreplicable y fundamental para el personaje» (2001: 7). Asimismo, en ella, muchas veces, aparece el monólogo que «permite recoger el momento de una vida» o la «confesión de un espíritu atormentado», señala Virtudes Serrano (2004: 569).

⁸ E. Pérez-Rasilla afirma que *Invierno de luna alegre* «presenta una singular interpretación del mito clásico de Pigmalión, situado en un Madrid contemporáneo, de marginalidad, picaresca e ingenio, en una pieza a la que tampoco le falta una importante dosis de poesía y cuyos personajes recuerdan a los del sainete» (2003: 2875). También la interpretaron en este sentido Fernando Lázaro Carreter (2001: 12) y Lorenzo López Sancho: «Este sainete, de título poético, es algo más que la estampa del Madrid de hoy [...]. O sea, una pieza válida, ágil, de estructura dramática directa que da un merecido éxito a su joven autora. Se sigue con atención, mueve los diferentes afectos del espectador y se cierra sobre su final, viva estampa, que le da la vuelta a un viejo poema de Ildefonso Manolo Gil: “¡Ay, alegría, alegría, / como te vuelves tristeza!” (1989: 98).



Asimismo, la actitud de Paloma Pedrero como creadora se asemeja a la de quien siente o empatiza con sus criaturas, al modo de Shakespeare, y que es uno de los estilos que el dramaturgo puede adoptar, tal y como explicaba Valle-Inclán en 1928 en una entrevista con Gregorio Martínez Sierra (1928: 3-4). Lejos se halla, por tanto, de la postura del autor culto⁹ que busca en el lenguaje del pueblo una muestra de su ingenio o un incentivo para enriquecer su caudal expresivo con los contrastes entre lo culto, lo coloquial o lo jergal. Su lenguaje se nutre de la oralidad, sobre todo, pues necesita que sus personajes aparezcan en escena como seres reales, y no como figuras de cartón piedra, para conseguir que el espectador se identifique con ellos o se sienta partícipe, de algún modo, del conflicto que ve representado. Pues conseguir el distanciamiento del público frente a lo representado como ficción no es un objetivo de su teatro; más bien pretende emocionar y provocar la compasión o la reprobación ante unos comportamientos que muestran la verdad de unos personajes que han perdido parte de su dignidad y luchan por recuperarla.

2. ESTUDIO DE LOS ARQUETIPOS FEMENIMOS EN LAS *NOCHES DE AMOR EFÍMERO*

2.1. *ESTA NOCHE EN EL PARQUE* (1991): PERSÉFONE DESENGAÑADA

Yolanda, en *Esta noche en el parque*, es, de entre estas mujeres, el personaje más trágico. Aparentemente, encarna a la joven liberada sexualmente que vive su vida sin inhibiciones. En la mitología griega, Yolanda sería como Perséfone, pues su adolescencia despreocupada también le acarrea ciertos problemas. Una vez que ha dejado atrás su parte femenina al escapar de una madre, tal vez, controladora como Deméter –que encarna los valores tradicionales en cuanto a las relaciones sentimentales y a la sexualidad femenina–, se ha puesto una máscara masculina con la que cree que va a encontrar su felicidad personal. Esta *eroticum femina* (Fialdini Zambrano 2012) es un producto más de la sociedad de consumo que ha forjado la ideología neoliberal, pues concibe el sexo como una mercancía en el mercado de las relaciones pasajeras; pero cae en la trampa ilusoria del amor romántico, y queda atrapada en el inframundo de los desengaños y abandonos¹⁰, en esa búsqueda del prín-

⁹ Los autores como Ramón de la Cruz, Carlos Arniches o los hermanos Álvarez Quintero se inspiran en el lenguaje del pueblo para crear sus obras, pero ellos no forman parte de esa masa humana que contemplan para diseccionarla. También Valle-Inclán tiene esta actitud en el esperpento, aunque su estética esté más próxima a la de la tragedia que a la de la farsa cómica. Y, en nuestros días, Arturo Pérez-Reverte hace gala de esta manera de ensalzamiento de la riqueza del idioma en manos del pueblo. Un artículo suyo titulado «El Yonatan y la Jessi» es una buena muestra de su falta de empatía con estos personajes populares a los que observa desde su posición de hablante aventajado y estudioso de la lengua que se apasiona por el habla viva del pueblo.

¹⁰ En este sentido, la petición del orgasmo que le corresponde es un intento de Yolanda de deshacerse de esos mitos del amor romántico y de destruir las ilusiones que se había forjado. Asimismo, Pedrero cuestiona en esta obra la ética masculina y no se limita a mostrar a la mujer como



cipe azul¹¹ inoculada en el inconsciente colectivo a través de los cuentos de hadas. Y, que, probablemente, nació en el mito de los primeros seres mortales (Lamartina-Lens 1995: 295-305) que relató Aristófanes en *El banquete* de Platón, del que procede la creencia de que todos tenemos una *media naranja* que completa nuestro ser.

Por eso, en este parque, como en el bosque de *Bodas de sangre*, se fragua la tragedia, y la figura de Yolanda en esta noche efímera adquiere connotaciones simbólicas. La navaja de Yolanda es el arma homicida, como el cuchillo lo es en la obra de Lorca¹². También hay un triángulo amoroso de fondo: así, Leonardo, la Novia y el Novio se corresponden con Fernando, su esposa y Yolanda. Leonardo, el seductor, es ahora Fernando, un hombre que no desea comprometerse tras un encuentro sexual con una desconocida a la que, no obstante, ha seducido con palabras y gestos de cariño. La Novia de Lorca se ha trocado en la esposa que goza del afecto, al menos, en lo tocante a las apariencias sociales. Y el Novio, el que no es amado, en este caso, es Yolanda, la joven que demanda un poco de cariño, como explica en una de sus intervenciones:

—Una va sola por la vida. Va con una navaja para que no la roben ni la violen. Lucha, pasa miedo. Me defiendo. Tengo el corazón partido en cachitos así de pequeños por chulos, por bestias que nunca me han dejado ni... su chaqueta cuando... yo sentiría mucho frío. Tú, tú me trataste de una forma distinta. Creí que tú me podrías querer (156).

Y, finalmente, se produce una muerte violenta en una pelea: tanto Leonardo como el Novio, el deseo y el deber, mueren; en el parque, solo muere Yolanda, la inocencia¹³, pues el sueño de amor que la primera noche había suscitado se desvanece.

En esta primera noche, se originan algunas inversiones respecto a los estereotipos sobre lo femenino y lo masculino en las relaciones sentimentales —que, por otra parte, serán frecuentes en las otras piezas—, ya que la mujer deja de ser un sujeto pasivo al demandar una reciprocidad afectiva y atreverse a quejarse ante la insin-

un ser perturbado, tal y como se ha tipificado a la mujer obsesionada con un hombre en el cine; por ejemplo, en la película *Fatal Attraction*, de Adrian Lyne (Sánchez Martínez 2005: 116-117).

¹¹ Lucía Etxebarria describe la situación de una mujer que busca el afecto en las relaciones sexuales ocasionales, aun cuando ella justifique su promiscuidad sexual apelando a problemas psicológicos u hormonales. Su desamparo es evidente cuando nos describe cómo se siente tras una de sus relaciones fallidas: «el portazo de la puerta de mi apartamento retumbó dentro de mí amplificado por mil ecos. Intentando ahogar aquel estrépito, enterré la cabeza en la almohada y los sollozos me brotaron del pecho incontenibles y atropellados. La funda se empapó en cuestión de segundos, me nubló la vista de inmensidad blanca, y sólo podía ver la imagen congelada de Iain, siempre Iain, que ha quedado impresa en negativo en mi retina. La imagen grabada a hierro candente que un mes atiborrado de éxtasis no ha conseguido borrar» (2011: 21-22).

¹² Tanto la navaja como el cuchillo son símbolos fálicos que anuncian la herida física que el sexo inflige en el cuerpo de la mujer y contra la que el amor romántico es un lenitivo, según el análisis de María Cristina Rodríguez Martín (2016: 23).

¹³ En algunas lecturas del mito de Perséfone, se interpreta la muerte de la naturaleza con el encierro de la joven en el inframundo como el descenso de la psique al reino de lo inconsciente por haber sufrido un trauma que la hará madurar (Lujambio Valle 2010).



ceridad de la pareja sexual. Rechaza la tradicional espera asociada con lo femenino desde la Antigüedad en la figura de Penélope; por eso, exclama: «—¡Mentira! ¡Me engañaste como a una imbécil! Me hiciste el verso y yo me llevé tu semen dentro contenta. Me llevé tu olor para esperarte. Y tú, como un cobarde, desapareciste» (155).

2.2. *LA NOCHE DIVIDIDA* (1991): PENÉLOPE-HERA VERSUS ANTÍGONA-CATWOMAN

Sin embargo, no será esta la actitud de Sabina en *La noche dividida*, otro de los personajes a los que el miedo a la soledad ha empujado a mantener relaciones poco satisfactorias y destructivas. Ella sí es una Penélope moderna cuya tela se teje con alcohol, afirma Beatriz Moncó Rebollo (2013: 187-209), aunque grita su rebeldía como Antígona. Como actriz se presenta ante los espectadores y ensaya su propia muerte a manos de un marido maltratador. Es una muerte teatral, aunque también es una muerte simbólica que anticipa su enajenación en su enamoramiento de un fantasma llamado Jean-Luc del que desea desligarse sin mucho éxito.

Realmente, Sabina es un personaje «dividido», como la noche en el título de la obra, que se debate entre su tendencia a realizar su deseo de vinculación afectiva como único camino para su realización personal, ya que le dice a Adolfo, el joven vendedor de *Biblias* que la visita: «—Y me gustaría tener siete hijos, lo que pasa es que no tengo marido» (168). Y su deseo de vivir auténticamente un amor real que sobrepase el sentimiento de dependencia que experimenta y del que es consciente tal y como lo reflejan sus palabras: «—Mira, cuando hablo con él me tiemblan las manos. Cuando voy por la calle me lo encuentro en las esquinas. Le confundo con los árboles. Cuando pongo música escucho su voz. Y lo peor no es eso. Lo peor es todo lo que eso no me deja ver» (169). Sabe, además, que su vida está paralizada a la espera de un hombre que, como en el cuento de Blancanieves, la convierta en su amada.

Asimismo, Sabina es Hera, Sísifo y Narciso a la vez. Por un lado, la esposa por antonomasia que reproduce ese tiempo cíclico¹⁴ asociado con lo femenino en su función reproductora. Según este paradigma, la mujer ha de asumir el papel de víctima del modelo de complementariedad absoluta que es la pareja, ya que el amor ha de transformarse en ágape para ella al entregarse por entero al otro (Moncó Rebollo 2013: 201). De ahí que su amor incondicional se convierta en un castigo que la condena a la espera y a la esperanza trágica —de la que hablaba Antonio Buero Vallejo (Boo Tomás 2016: 248) respecto al poema lorquiano del novecientos titulado *Doña Rosita la soltera*—, representada en la obra por la llamada telefónica de la que está pendiente todos los martes. Y, ante la ausencia del ser amado, Sabina es Sísifo y Narciso. Pero si Sísifo sube «raudo hacia la esencia» y vuelve «a bajar sin

¹⁴ Sara Boo Tomás, en su tesis doctoral titulada *Ecós lorquianos en seis dramaturgas españolas contemporáneas: una mirada intertextual*, cita la obra de Marcela Lagarde, *Los cautiverios de la mujer. Madres, esposas, monjas, putas, presas y locas*, en la que se analiza este tiempo social de la mujer relacionado con un pasado que se repite en oposición al tiempo del varón orientado hacia el futuro.



haberla contemplado, y volver a empezar»; Narciso, que ve «su imagen en el agua», quiere «tocarla, besarla, desgarrarla, poseerla», se encuentra «frente a su falsedad y con su realidad» (Romero Torres 2013: 38), tal y como le sucede a Sabina con ese espejo que preside la escena.

Por eso, ella ya ha tomado conciencia de su situación emocional y vital, aunque la parálisis le haya impedido tomar la decisión trascendental que cambiará su destino. Como Paula, en la obra de Miguel Mihura titulada *Tres sombreros de copa*, es artista y se encuentra una noche por casualidad con un desconocido, Adolfo, que queda fascinado por ella: «—eres un ángel-mujer. Una mujer hermosa. Un ángel deseable [...]. Me siento como si me hubiera metido dentro de una pantalla de cine. Y no es un sueño, es todo verdad» (170). Sin embargo, a pesar de los paralelismos, en esta obra de Pedrero, el final es más esperanzador: los dos personajes consiguen transformarse gracias a su interacción. Sabina descubre que el amor no admite la duda ni el engaño, y que los actos son más importantes que las palabras. Adolfo decide sobreponerse a su mediocre vida y apuesta por la aventura de intentar ser quien realmente desea ser. El único que no cambia es Jean-Luc, quien entra y sale de escena casi en silencio, y no aguarda siquiera a recibir una explicación al ver a Sabina en brazos de Adolfo; pero, simbólicamente, le devuelve su libertad, pues la tenía enjaulada en su idea del amor, cuando le deja las llaves del ático sobre la mesa.

Sabina, como vemos, es un personaje complejo del que todavía se puede analizar otra dimensión simbólica cuando se deja llevar por el juego que el alcohol ha propiciado. Emerge, entonces, el arquetipo de la mujer-gata, que tiene una larga tradición en la literatura; por citar una obra clásica, en *La Gatomaquia* de Lope de Vega, Zapaquilda encarna los valores asociados con la mujer como «belleza, vanidad, crueldad, lascivia e inconstancia» (Martin 2012: 410). Famosos son también los gatos de Baudelaire, que personifican a la mujer fatal, demonio o vampiro, y que lo arrastran hacia la sensualidad más abismal. El cine, sin embargo, aunque ha abusado también de esta imagen tópica, ha logrado crear un nuevo mito a partir del cómic y de los videojuegos. Nos referimos a *Catwoman*, la villana de buen corazón, rebelde, dominante y solitaria que ama, por encima de todo, su independencia, actitud esta última que el gato representa entre los animales domésticos por excelencia, y que Helen M. Luke (1997) identifica con la libertad emocional de la mujer que no se apega obsesivamente a personas y situaciones y que no se miente a sí misma —conductas ambas a partir de las que Sabina había conformado su identidad personal y contra las que se rebela—.

2.3. *SOLOS ESTA NOCHE* (1991) Y *LOS OJOS DE LA NOCHE* (1998): ATENEA-DIANA EN LA POSMODERNIDAD

Otras dos protagonistas de sendas obras, Carmen y Lucía, sufren en su vida el mal de la infelicidad aun habiendo alcanzado el éxito en la sociedad posmoderna, cifrado en la pertenencia a una cierta clase social que goza del bienestar que otorga el dinero. El arquetipo subyacente es el de Atenea, la mujer que, gracias a su esfuerzo e inteligencia, logra tener un buen puesto en el mundo laboral y es inde-



pendiente económicamente, aunque no emocionalmente. Porque, por un lado, a pesar de la falta de consistencia de las relaciones y de los sentimientos en una sociedad consumista que gusta de productos desechables, siguen creyendo que el amor todo lo puede; y, por otro lado, se sienten culpables por no haber sido capaces de alcanzar ese amor total y para siempre que se les había prometido con el mito del amor romántico debido a que este desemboca en la rutina y en el desdén (Kumor y Moszczyńska 2009: 160-161).

En *Solos esta noche*, Carmen es una alta funcionaria del Ministerio de Cultura que reproduce los estereotipos postmodernos del éxito, pues tiene, a sus casi cuarenta años, un buen trabajo, un buen aspecto físico y una familia. Las apariencias están a salvo. Y, sin embargo, está desencantada y comparte con José, el joven parado con el que se queda encerrada accidentalmente en una estación de metro, la idea de que el amor es lo realmente importante en la vida, y no el dinero, pues dice sobre su marido, aunque no lo nombra explícitamente: «—el dinero hace a los hombres cobardes, obsesivos, aburridos, gordos, gordos, gordos...» (186). Y es que, como ocurre en estas noches, el encuentro con los desconocidos revela a las protagonistas facetas de su yo desconocidas para ellas mismas.

En esta obra, la más esperanzada de todas, la anécdota misma es simbólica. No solo Carmen y José pueden ser interpretados como personajes de una moderna versión del cuento de Caperucita Roja, sino que también la estación del metro alude al viaje de la vida y sus aprendizajes, así como sus túneles, a las galerías interiores que Paloma Pedrero quiere explorar en su teatro. En este caso, indaga en la psicología de la mujer madura que todavía no ha descubierto el placer de la sexualidad a pesar de su aparente independencia y autorrealización. Carmen quiere tomar el último tren, que es el de la juventud que representa José. Ambos son fabuladores e inventan en medio de la soledad e indefensión en la que se encuentran. La fantasía es la escapatoria con la que construyen una realidad acogedora en ese momento de soledad y abandono. José le enseña a Carmen, a la que considera una princesa en un castillo que hay que rescatar, lo que significa la confianza en el otro, la camaradería y la ternura del hombre sensible. En este sentido, más que el lobo del cuento tradicional, o seductor, sería el leñador en las interpretaciones que consideran que este personaje es el que simboliza al protector, padre o compañero. Su interacción no es violenta, sino que la seducción se consigue gracias al cuidado del otro; por eso, Carmen, una vez que ha superado los miedos que la paralizaban, se entrega a la aventura de descubrir una sensualidad que la invita al juego, a ser joven de nuevo, a ilusionarse y sentir la cercanía de otro cuerpo. Es ella quien convierte a José en un ser deseable cuando le dice «—Qué pecho más fuerte... Qué brazos más fuertes...» (187) y contempla extasiada la mariposa tatuada que lleva en su pecho. Este bello símbolo Virtudes Serrano (Pedrero 2019: 45-46) lo ha interpretado como alusión a lo ilusorio y lo efímero de esta posible relación en conexión con *El maleficio de la mariposa* de Lorca, obra en la que el protagonista desea un amor imposible.

Los ojos de la noche es una pieza en la que la antítesis éxito y fracaso es importante desde el principio. Lucía es una mujer que paga por la compañía de un hombre invidente para que la acompañe y la escuche durante unas horas, por lo que es ella la que tiene el control y el poder de decidir sobre la interacción, que se convierte en



un combate dialéctico, no obstante, que recuerda las secuencias de psicodrama de las que Paloma Pedrero tanto ha aprendido. Confrontada con el otro, o con lo otro de sí misma, Lucía pierde la seguridad y la autoridad que el dinero le había conferido y se muestra vulnerable. Ángel, por su parte, a pesar de su ceguera, es quien realmente tiene lucidez para comprender cuál es el estado emocional en el que la mujer se encuentra. Y, aunque es una situación límite, pues se deja entrever un posible intento de suicidio de la protagonista, realmente, si algo muere en esta noche, es la mujer que se ha revestido de masculinidad (Fialdini Zambrano 2012: 84) para sobrevivir en un mundo que pisotea los valores femeninos, entre ellos, la afectividad.

La obra tiene estrechos vínculos con *Edipo rey* de Sófocles. El *agón* preside sus diálogos, cada vez más violentos y eróticos y, a través de ellos, se inicia una búsqueda de la verdad. Edipo, en este caso Lucía, inicia un camino hacia la anagnórisis de sus carencias gracias a su inmersión en la oscuridad a la que la invita Ángel, cuyo nombre y circunstancias lo relacionan con Eros, el dios alado y ciego, aunque, fundamentalmente, en la obra cumple la función de Tiresias en el mito clásico, el adivino ciego que conoce la naturaleza masculina y la femenina por haber vivido como hombre y como mujer en diferentes períodos de su existencia. Su ceguera es sabiduría, ya que ha podido acceder a lo que no se puede percibir a simple vista: las profundidades del alma; y, por eso, la guía audazmente en ese recorrido que la conduce desde el dolor hacia la esperanza: en primer lugar, para volver a sentirse viva, con deseos; y, en segundo lugar, para cambiar su vida rutinaria y sin afecto. Ella misma lo confiesa: «—Tenías razón, estoy viva. Me has resucitado...» (172).

Y es que esta mujer, que ha emprendido el camino del éxito, lo ha hecho a costa de otras facetas de su personalidad que la sociedad contemporánea no puede compensar. En la sociedad posmoderna, ni la familia ni la religión son los pilares que sustentan ya al individuo, cuya capacidad de amor se ha visto mermada por la necesidad de competir con ferocidad en el mercado laboral. Apenas si hay tiempo para el encuentro con quienes se convive; por eso, la incomunicación campa a sus anchas y las relaciones se tornan superficiales. De nuevo aparece en el subtexto la figura de Penélope, la que está presa en la red de las convenciones matrimoniales, y que se combina con la de Diana, la diosa casta que huye de los hombres y besa a Endimión cuando está dormido. Ambos rostros conviven en su ser más íntimo, y esa dualidad la atormenta, porque ni es la esposa amante que aparenta ser ni tampoco la mujer independiente que no necesita del amor. Antes bien, su transformación —o recuperación de la vista, que es paradójica, pues el personaje lleva el nombre de la santa cuyo nombre significa «luz»— depende del redescubrimiento de la ternura, del amor y del sexo como valores salvadores de su humanidad; sobre todo, cuando entiende que hay otro tipo de hombres capaces de conseguir que se le abran «todas las fuentes» del deseo, y que no se definen por una sexualidad violenta¹⁵ basada en

¹⁵ Como señala Mi Seon Hwang (2015: 67), Paloma Pedrero se hace eco de la ideología del movimiento feminista, que deconstruye esquemas dicotómicos y defiende la ambivalencia sexual para evitar que se transmitan los valores asociados a los roles tradicionales de género.



el dominio o la humillación del otro. Por eso, es Ángel, su ángel de la guarda según Rodríguez Martín (2016: 22-23), quien la guía, porque, al ser ciego, no la juzga por su aspecto físico.

2.4. *DE LA NOCHE AL ALBA* (1994) Y *LA NOCHE QUE ILUMINA* (1995): PERSÉFONE EN EL REINO DE HADES

Las dos últimas mujeres de estas *Noches de amor efímero* viven en la marginación, y, por lo tanto, nos devuelven a los reinos de Hades en el mito de Perséfone. En este caso, el foco está puesto en el submundo al que ha descendido la parte femenina del ser, que se halla en la sombra, según explica María Francisca Vilches de Frutos (2005). En el infierno del maltrato, podríamos decir, puesto que Vanesa es una mujer cosificada por la prostitución y Rosi es una mujer destruida por la violencia machista que se ejerce en el hogar. En ambas obras, *De la noche al alba* y *La noche que ilumina*, la acción se desarrolla en las calles de una ciudad, como también sucedía en *Esta noche en el parque*; en lugares públicos que, por un breve tiempo, se convierten en espacios íntimos. Pues, mientras en el sainete la calle es el espacio de la convivencia, en las obras de Pedrero, es el ámbito del conflicto y de la lucha (Fialdini Zambrano 2012: 126).

Por tanto, en estas piezas, la peripecia rememora el recorrido nocturno de Max Estrella por el Madrid de los años veinte del siglo pasado en *Luces de bohemia*. Sobre todo, en *De la noche al alba*, obra en la que se evoca el encuentro del poeta ciego con la Lunares, a la que le dice que se gana la vida honradamente, mientras los demás, los que se consideran la gente decente, viven en medio de la corrupción más atroz. En la obra de Pedrero, es Vanesa, la prostituta, quien defiende la honradez de su trabajo frente a la explotación que despliegan los bancos en la sociedad capitalista. Pero, lejos de considerarse una heroína por ello, reconoce sus fallos, pues está inmersa en el materialismo del mismo sistema que desprecia. Es una superviviente que acepta ciertas humillaciones a las que se ha visto sometida por necesidad y que la insensibilizan, tal y como le reprocha Mauro, el guardia de seguridad enamorado de la joven: «—No, no te voy a decir nada. Cómo voy a hablar con una piedra, qué voy a decirle a una mujer sin corazón, a una mujer que no es capaz ni de decirme su nombre» (197-198). Asume el papel de reina de la belleza¹⁶, el único reconocimiento que la sociedad patriarcal tributaba a la mujer en virtud del cual ella se rendía a las demás imposiciones que de ese trono se derivaban. Y es incapaz de reconocer su valía como sujeto susceptible de ser amado sin condiciones, sometida como está a Ramón, el proxeneta con el que malvive.

¹⁶ A este respecto, escribe Paloma Pedrero: «Solo la educación permitirá a la mujer no ser cautiva de sí misma [...]. Porque tomamos como grande ese mísero poder que nos otorga el hombre, el poder de la juventud y de la hermosura. Y lo usamos, y lo manipulamos. Y nos hacemos indignas. Quiero convencer al mundo de que la frivolidad y el sinsentido femenino brotan del homenaje irracional que se rinde a la belleza física» (2018: 5-6).



En esta obra, la protagonista no se transforma; el beso que le da Mauro despierta en ella cierto sentimiento de ternura que desconocía, pero se marcha con Ramón. El cuento de la Cenicienta no tiene un final feliz, como ocurría en *Pretty Woman*, la versión adulta de esta historia. Pues la promesa de amor del príncipe, Mauro, no está libre de renunciadas para la mujer. Él desea salvar a la mujer descañada¹⁷, otro de los prototipos femeninos de la sociedad patriarcal que subyace en estos relatos que mitifican el amor como salvación. Desea convertirla en una «mujer normal», algo que odia Vanesa, porque esa normalidad¹⁸ esconde toda una tónica relacionada con el mito del ángel del hogar como ideal doméstico para la mujer y el machismo paternalista¹⁹. Y Mauro, ejemplo del arquetipo del guerrero protector, reproduce esos estereotipos sobre el amor ante Vanesa:

—Yo, desde que te conozco, desde que te vi llegar aquel día... Sí, recuerdo perfectamente tu vestido... Era rojo con lunares blancos. Y llevabas la cara lavada, muy blanca... Desde que te vi te quise. Te quise siempre, no a veces (199).

—A mí me gustaría sacarte de toda esa mierda. Tú no tienes madera de prostituta [...]. Si estuvieras conmigo, no te faltaría de nada. Podrías ser una mujer normal, tener una familia... [...]. Tendré un buen sueldo y podríamos vivir bien, sin grandes lujos, claro, pero bien [...]. Quiero que te cases conmigo, María [...]. Te he hecho una proposición. Quiero que me conozcas, quiero salir contigo: ir al cine, a bailar, a pasear por las calles... Quiero que sepas lo que es el amor de verdad (204).

En la última pieza, *La noche que ilumina*, se producen varias transmutaciones. La primera concierne a la valoración positiva del espacio urbano que hace la protagonista. La calle, el espacio público, es para Rosi el lugar de la seguridad, pues su hogar, el ámbito de lo íntimo, es el de la violencia y la impunidad. Es la típica víctima de violencia de género cuya autoestima ha ido mermando en el proceso de maltrato físico y psicológico al que ha sido sometida durante ocho años.

La segunda transmutación está relacionada con su propia toma de conciencia, que, de manera simbólica, está representada por esta noche que pierde la oscuridad y es iluminada por una luna llena del mes de julio a la que los personajes llaman «loca». Esta luna es benéfica, al contrario de lo que sucedía en el bosque de

¹⁷ Paloma Pedrero dedica *En el túnel un pájaro* al dramaturgo José Martín Recuerda, uno de sus autores más queridos, y que escribió una obra sobre este tema titulada *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca*. También en la cultura de masas del siglo xx este prototipo de mujer se ha plasmado en canciones como *Roxanne* de Sting y The Police, quienes nos describen el amor que inspira una prostituta a un hombre que desea rescatarla de ese mundo de marginación y de violencia.

¹⁸ Vilma Navarro Daniels (2008) afirma que en la sociedad posmoderna se ha pasado de la moral de la virtud a la moral de la normalidad que Paloma Pedrero rechaza, puesto que es una moral homogeneizadora que coarta la realización personal de cada individuo.

¹⁹ En los estudios sobre la nueva masculinidad, desde el Instituto de la Mujer de Castilla-La Mancha, *Masculinidades: (De)constuyendo un nuevo marco en el contexto de CLM*, una de las categorías para el análisis de resultados era la actitud paternalista de los varones como un indicio de ese comportamiento machista todavía presente en la sociedad.



Bodas de sangre, al que regresamos. Allí era la luna la ayudante de la muerte, pues vertía toda su luz sobre los contendientes y obedecía a la mendiga, que le ordenaba imperiosamente: «-ilumina el chaleco y aparta los botones, / que después las navajas ya saben el camino» (146). También en el mito de Perséfone la muchacha logra escapar del reino de las tinieblas gracias a la intervención de su madre Deméter; en esta obra, simbolizada por Fran, el abogado que decide ayudarla para que denuncie a su marido, y que es imagen, asimismo, del hombre sensible capaz de ponerse en el lugar del otro y de valorar la maternidad hasta el punto de decirle a Rosi que envidia el don de las mujeres para dar vida.

Apegada a su papel de ángel del hogar, Rosi carga con los electrodomésticos, con su pena por haber abandonado a sus hijos, y, sobre todo, con el temor hacia su marido, a quien define como una bestia que la hace sufrir hasta en los momentos de intimidad conyugal. Pero de todo se libera, aunque sabe que el día puede acabar con su valentía; porque, en el juego de las verdades, subida en el balancín del parque, nos revela sus más profundos dolores y carencias. Se quita la careta y la mordaza: es capaz de poner palabras a su sufrimiento y de sentirse viva, porque puede reírse y quiere gozar de su cuerpo; aunque sabe que todo puede ser un sueño que la noche, como en la obra de Shakespeare, le ha regalado. Los duendes del bosque son en esta pieza las pastillas de éxtasis que, por error, toman los personajes, abatidos ante sus respectivas situaciones sentimentales; pues a Fran su pareja lo ha dejado por otro hombre. Entonces se produce la tercera transmutación, que no es más que un cambio de parejas: el joven abogado y la mujer madura maltratada conforman esa noche una nueva pareja, unidos ambos en esa soledad que propicia el desamor y que los hermana; y juntos, como dos gatitos, se lavan «mutuamente sus heridas», tal y como se explica en una acotación. Al final, hasta parece que tienen un hijo, un colgadito llamado Ángel que los visita en su periplo nocturno en busca de un poco de calor. Los tres se duermen acompañados por la música de un saxo que se oye en la lejanía. Pero, como en *Los ojos de la noche*, el hecho de que Paloma Pedrero haya elegido este nombre para este personaje secundario puede tener una intencionalidad tras la que se esconde otra alusión a Eros.

3. CONCLUSIONES

Tras este recorrido por las *Noches de amor efímero* de Paloma Pedrero, se puede constatar que hay realmente una dimensión trágica en estas obras que hemos estudiado en función de los problemas que sus protagonistas encaran. Los principales son la soledad, la infelicidad y la marginación.

La soledad empuja a Yolanda, en *Esta noche en el parque*, a buscar relaciones significativas con extraños que solo anhelan la satisfacción de un impulso sexual tras el que se esconde un deseo de dominio. Por eso, es el personaje más trágico de todos, pues muere en el parque, en el lugar de los juegos infantiles, que se ha tornado en tumba para ella.

La infelicidad acucia a Carmen en *Solos esta noche* y a Lucía en *Los ojos de la noche*. Ellas son las mujeres que han alcanzado el éxito profesional en la socie-



dad posmoderna, pero, a la vez, han perdido su humanidad al soportar relaciones afectivas que las cosifican. En ambas piezas, son dos hombres más jóvenes que ellas los que les devuelven las ganas de vivir y de reivindicarse como mujeres con sentimientos y necesidades que la sociedad patriarcal ha visto siempre como subversivos, pues van en contra de un orden que privilegia las necesidades del varón. Carmen se siente más feliz con un desconocido con el que se ha quedado atrapada en una estación de metro que con su marido. Y Lucía contrata a un invidente para que la ayude en su último viaje, pues ha decidido suicidarse tras soportar en silencio un matrimonio fracasado.

Y la marginación, por último, convierte en víctimas propiciatorias de la sociedad del bienestar a Vanesa en *De la noche al alba* y a Rosi en *La noche que ilumina*. Una prostituta y un ama de casa maltratada son quienes protagonizan estas obras con finales contrapuestos. Vanesa seguirá siendo una mujer de la calle, en donde es mercancía que se compra. Sin embargo, Rosi será en la calle en donde encontrará, por fin, la fuerza para defender su dignidad como ser humano y denunciar a su marido.

Para finalizar este análisis de las obras de Pedrero, cabría, asimismo, recapitular qué arquetipos femeninos hemos analizado como primordiales en estas *Noches de amor efímero*. Fundamentalmente, se trata de las diosas vírgenes –Perséfone, Atenea y Antígona–, que expresan su necesidad de autonomía; y de las diosas vulnerables –Penélope y Hera–, que necesitan tener relaciones significativas, pues su identidad y bienestar dependen del éxito de estas. Esta antinomia se ha dado incluso en el seno de personajes como Yolanda, Sabina o Lucía.

Nos faltan, sin embargo, en la tríada de diosas que analiza Maureen McDock en su libro *Ser mujer, un viaje heroico: un apasionante camino hacia la totalidad*, las diosas alquímicas o transformadoras –*Catwoman*–, aquellas para las que es más importante disfrutar de cada relación que luchar por su permanencia en el tiempo, puesto que lo sentimental no las define como personas, aunque no rechazan este espacio de vinculación afectiva con otro ser. Simplemente, lo viven de forma más libre y madura, sin ataduras, y encaminan su vida hacia la realización personal a través de una profesión. Son mujeres empoderadas y con iniciativa que el cómic, los videojuegos y el cine han sabido retratar en figuras como la de Lara Croft en *Tomb Raider*. En el teatro de Paloma Pedrero, la protagonista de *Besos de lobo* podría ser este tipo de mujer que no tenemos en las obras analizadas. Ana crea su propio mundo al margen de las convenciones y de los estereotipos de género y, en lugar de esperar con abnegación la llegada de su novio para empezar a vivir, decide abandonar el pueblo y tomar un tren hacia la ciudad para crearse a sí misma como ella desea.

Como vemos, sin ser un teatro feminista militante, los temas relativos a la situación de la mujer son bastante frecuentes en la obra de Pedrero. Aunque la dramaturga nunca se olvida de los hombres, a los que dibuja también como machistas, tiernos o víctimas del mismo sistema opresivo que describe y denuncia sin escamotear lo escabroso, lo trágico y lo triste; pero sin renunciar, al mismo tiempo, a la poesía y el humor, que surgen en mitad en las situaciones más dramáticas como en la vida misma.

RECIBIDO: mayo de 2021; ACEPTADO: septiembre de 2021



BIBLIOGRAFÍA

- BOO TOMÁS, Sara (2016): *Ecós lorquianos en seis dramaturgas españolas contemporáneas: una mirada intertextual*, Tesis doctoral, Barcelona: Universidad de Barcelona.
- CAMPBELL, Joséph (2014): *El héroe de las mil caras*, México: FCE.
- CASTRO GONZÁLEZ, José Luis (2011). *La dramaturgia de Paloma Pedrero*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- ETXEBARRIA, Lucía (2001): *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, Barcelona: Nuevas Ediciones de Bolsillo, S.L.
- FIALDINI ZAMBRANO, Rossana (2012): *De la soledad y el fracaso a la recuperación del individuo roto en el teatro de Paloma Pedrero: desde En el túnel un pájaro hasta Caídos del cielo*. Tesis Doctoral, Montreal: McGill University.
- GALÁN FAJARDO, Helena (2007): «Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales», *Enlaces: Revista del CES Felipe II*, 7: 1-11.
- GARCÍA LORCA, Federico (1996): *Bodas de sangre*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- HWANG, Mi Seon (2015): *El teatro de Paloma Pedrero: de la mirada femenina a la crítica social*. Madrid: Universidad Complutense.
- JUNG, Carl G. (2009): *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- KUMOR, Karolina (2010): «Del amor romántico al amor efímero: hacia el “monitoring” del discurso amoroso en el teatro de Paloma Pedrero», *Sociocriticism* XXV, 1 y 2: 247-270.
- KUMOR, Karolina y Katarzyna MOSZCZYNSKA (2009): «Del canon al órgano teatral: un estudio de la obra de Paloma Pedrero a la luz de la teoría de M. Pierrette Malczuzynski», *Itinerarios* 10: 149-164.
- LAMARTINA-LENS, Iride (1995): «Noches de amor efímero de Paloma Pedrero: tres variaciones de un tema» en Adelaida López de Martínez (ed.), *Discurso femenino actual*, Universidad de Puerto Rico: 295-305.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1991): «Noches de amor efímero», *Blanco y Negro* (27 de enero): 12.
- LÓPEZ SANCHO, L. (1989): «Tema antiguo, sainete nuevo, *Invierno de luna alegre*, en el *Maravillas*», *ABC* (16 de febrero): 98.
- LUJAMBIO VALLE, Héctor Manuel (2010): «Historias de dioses, demonios y héroes: Dios ¿Una diosa?». URL: <http://historiasdediosesdemoniosyheroes.blogspot.com/2012/03/persefone-simbolo-de-lapsique.html>; 5/4/2021.
- LUKE, Helen M. (1997): *La vía de la mujer: el despertar del eterno femenino*, Madrid: Editorial Edaf.
- MARTÍN, Adrienne L. (2012): «Erotismo felino: las gatas de Lope de Vega», *AnMalElectrónica* 32: 405-420.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (1928): «Hablando con Valle-Inclán de él y de su obra», *ABC* (7 de diciembre): 3-4.
- MONCÓ REBOLLO, Beatriz (2013): «Mujer y amor en el teatro de Paloma Pedrero: una lectura desde la antropología del género», *Anales de Literatura Española Contemporánea, ALEC* 38, 3: 187-209.
- MORALES MARÍN, Antonio (2001): «Consideraciones sobre doce piezas teatrales breves», en VV. AA., *Antología de teatro para gente con prisas*, Granada: Dauro, 1-15.



- MURDOCK, Maureen (2010): *Ser mujer, un viaje heroico: un apasionante camino hacia la totalidad*, Madrid: Gaia.
- NAVARRO DANIELS, Vilma (2008): «Exilios interiores: la redefinición del encierro en *Besos de lobo* de Paloma Pedrero», *Especulo. Revista de Estudios Literarios* 39. URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/beslobo.html>; 5/4/2021.
- NICHOLAS, Robert L. (1992): *El sainete serio*, Murcia: Cuadernos de Teatro.
- PEDRERO, Paloma (1995): *Besos de lobo y Una estrella*, Madrid: La Avispa.
- PEDRERO, Paloma (2013): *La llamada de Lauren y Los ojos de la noche*, en *Pájaros en la cabeza. Teatro a partir del siglo XXI*, Madrid: Editorial Cátedra.
- PEDRERO, Paloma (2016): «Poética y teatro» URL: <https://www.march.es/ciclos/100199>; 5/4/2021.
- PEDRERO, Paloma (2018): «Mary para Mary», *CELCIT. Dramática Latinoamericana*, 471: 1-9.
- PEDRERO, Paloma (2019): *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, Madrid: Editorial Cátedra.
- PÉREZ CORETILLO, M. (1995): «Una estrella / Besos de lobo», *ABC* (4 de agosto): 16.
- PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel (2004): «Panorama formal-estilístico de la dramaturgia femenina actual», en *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*. Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid: UNED, 509-524.
- PÉREZ-RASILLA, E. (2003): «El teatro desde 1975», en *Historia del teatro español II. Del siglo XVIII a la época actual*, Domenech Rico, F. y Peral Vega, E. (coords.). Madrid: Gredos, 2855-2884.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo (2012): «El Yonatan y la Jessi», *XL Semanal* (26 de marzo).
- RICO-GODOY, Carmen (2003): *Cómo ser mujer y no morir en el intento*, Barcelona: Temas de Hoy.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, María Cristina (2016): *La sexualidad y el género en la obra de Paloma Pedrero*. TFG, Madrid: UNED. URL: <http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:grado-Filologia-LylytE-Mcrodriguez>; 5/4/2021.
- ROMERO TORRES, Julián David (2013): «Una lectura del mito de Narciso: tragedia y fotografía», *Hallazgos*, 10, 19 (enero-junio): 33-46.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1989): *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Sonia (2005): *Aspectos semiológicos en la dramaturgia de Paloma Pedrero*, Madrid: UNED.
- SERRANO, Virtudes (1997): «Política, teatro y sociedad: temas de la última dramaturgia española» *Monteagudo*, 3.ª época, 2: 75-92.
- SERRANO, Virtudes (2004): «Dramaturgia femenina fin de siglo. Estado de la cuestión», *Arbor*, CLXXVII, 699-700 (marzo-abril): 561-572.
- SERRANO, Virtudes (2006): «Paloma Pedrero, veinte años en el teatro (Entrevista)», *Estreno*, XXXII, 1: 41-46.
- SHINODA BOLEN, Jean (2010): *Las diosas de cada mujer. Una nueva psicología femenina*, Barcelona: Debolsillo.
- VARGAS LLOSA, Mario (1975): *La orgía perpetua*, Madrid: Taurus.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (2005): *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*, Ámsterdam / Nueva York: Rodopi.
- VOGLER, Christopher (2002): *El viaje del escritor*, Madrid: Ma Non Troppo.
- VV.AA. (2020): *Masculinidades: (De)construyendo un nuevo marco en el contexto de CLM*. URL: <https://institutomujer.castillalamacha.es>; 5/4/2021.



